Arnold Hauser

SANATIN TOPLUMSAL TARİHİ

Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı

Remzi Kitabevi

Arnold HAUSER

SANATIN TOPLUMSAL TARİHİ

Çeviren:
YILDIZ GÖLÖNÜ

Remzi Kitabevi
Ankara Caddesi, No. 93 — Istanbul

BÜYÜK FİKİR KİTAPLARI DİZİSİ : 58

Birinci Basım : 1984

/ERSİTESİ
. DÖK.
Demirbaş No
428

REMZİ KİTABEVİ Yayınları

Dizgi, bas :ni:
Evrim Ma ğaloğlu - Istanbul

SAÜ Merkez Kütüphanesi

ÖNSÖZ

Sanat tarihini, Batı'da ve Türkiye'de bilimsel disipline dönüşme süreci açısından özlü bir biçimde ele alan 1970 yılında yayınlanmış bir yazı, Arnold Hauser'in *Sanatın Toplumsal Tarihi* adlı kitabından da söz ediyordu. Arnold Hauser'in sanat tarihine yaklaşımı, söz konusu yazıda şu satırlarda belirlenmişti. «XX. Yüzyıla yeni sanat ölçütleriyle girilmiştir. Croce'nin savunduğu anlayışa göre, geçmişde uygulanan değerlendirme ölçütleri aslında içinde bulunulan çağa aittir ve onun yapıtlarından türetilmiştir (1). Geçmişe «*nesnel*» ölçütlerle bakma olanağı yoktur. Böylece estetikle ortaklık kuran sanat tarihçiliği, sanat eleştirmenliğine yaklaştırılmıştır. Ne var ki bu yaklaşım, gelişim sorununu çözmüyordu. Sanatta değişim, gelişim olayını anlayabilmek için, içinde bulunulan çağa ait - dolayısıyla göreli - değerlerden başka ölçütler bulunmalıydı. Ve öznel ya da kurgusal ölçütlerin yerini de sanat yapıtından yalıtılan yorumlama yöntemleri alabilmeliydi. Toplumbilimle tarih arasındaki yöntemsel zıtlıkları uzlaştırmayı deneyen bir yaklaşım, bu ölçütleri getirmeyi öngördü. *Sanatın Toplumsal Tarihi* adlı kitabıyla Arnold Hauser, Pierre Francastel gibi yazarlar bu uyarlama çabasının ilk akla gelen adlarıdır» (2).

1923-1973 arasını kapsayan elli yıllık süre içinde ülkemizde yayınlanan arkeoloji ve sanat tarihiyle ilgili yayınların, titizce ve ayrıntıları içeren bir kitap düzeni içinde oluşturulan bibliyografyası incelendiğinde, genel sanat tarihi ve sorunlarını içeren çeviri kitapların sayıca çok az olduğu, bu alandaki kitapların çoğunluğunu özenli özensiz derlemelerin oluşturduğu görülüyor (3). Çevirisi 1973 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları arasında

(1) Bu konuda ayrıntılı bilgi için, bir çeviri ve incelemeye başvurulabilir. B. Croce: *İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik* ile *Croce Estetik'ine Giriş:* Çeviren ve *Giriş*'i yazan İsmail Tunalı. Remzi Kitabevi, İstanbul 1983.

(2) Ayda Arel: *Az Soruda Sanat Tarihçiliği*, Yeni Dergi kasım 1970, s. 74, s. 344-352.

(3) Ayla Ödekan: *Türkiye'de Elli Yılda Yayınlanmış Arkeoloji, Sanat Tarihi ve Mimarlık Yayınları Bibliyografyası*, (Önsöz: Doğan Kuban) İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, İstanbul 1974.

yer alan H. Wölfflin'in *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* (4) adlı çok önemli kitabıysa, muhtemelen basım tarihlerinin çakışması yüzünden, yukarda sözü edilen bibliyografya kitabında yer almamıştır.

H. Wölfflin'in *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* Türkiye'de sanat tarihi eğitiminin 1940'lardaki başlangıcından bu yana gündemde kalabilme özelliğini koruyan bir kitaptır. Ancak yetinilebilir tek kaynak olma özelliğini giderek yitirmiş ve sanat tarihinde inceleme ve araştırma boyutlarının genişleyebilmesi için başka yöntemlere de gereksinim olduğu ortaya çıkmıştır. Nitekim sanat tarihinde inceleme yöntemlerinin devingen bir tablosunu ortaya koyan yukarda sözü edilen yazıda, Wölfflin'in *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* adlı çalışmasıyla ilgili satırlar ünlü sanat tarihçisinin ilişkide olduğu diğer kuram çabalarına da değiniyordu: «Biçimcilik, önce biçimin normlarını çözümlemiş, sonra da biçimin oluşmasını yöneten yasaları araştırmıştır: *Vischer*'in "empati kuramı,", biçimle anlamın sürekliliğini önermiş; *Riegl*'ın "sanat istemi kuramı" ise *(Kunstwollen)*, belli bir doğa ve çevreye egemen, yaratıcı bir tinin niteliğini ortaya koymaya çalışmıştır (5). Bunun yanısıra, biçimin fiziksel kuralları ve buna bağlı olarak, biçimin algılanma kuralları incelenmiştir. Mekân, ritm, dokunumsal duyumlama görsel duyumlama kavramlarıyla *Schmarsow*, sanat tarihine psikolojinin boyutlarını katmıştır Sanat tarihinde biçim çözümlemesiyle kültür tarihi arasındaki bileşimi ilk kez Heinrich Wölfflin gerçekleştirmiştir. Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* adlı kitabında, Rönesans ile Barok çağlarının sanatını karşıt-ölçek kategorileriyle ayırmayı denemiş, böylece, peşisıra gelen iki sanat üslûbunun birbirinden ayrı, gene de birbirine bağlı niteliklerini bir kutuplaşma ilkesi içinde göstermiştir. Bunda, biçimsel kutuplaşma, çeşitli koşullanmalarıyla iki ayrı çağın bakış tarzındaki kutuplaşmaya koşuttur. Sanat tarihi bu aşamadan sonra uygarlık tarihi içinde incelenmeye başlanır. Sanat ile tarih arasındaki uyumun ortaya konması gerekiyordu. Bu gereklilik sanat yapıtına bir tarihsel belge niteliği kazandırmıştır. Belli bir çağı koşullandıran düşünce sistemlerinin sanat yapıtında yansıdığı düşüncesi, *Geistgeschichte* kavramıyla ortaya atılmış, yapıt kendi çağının anahtarı sayılmıştır. Bu eğilim *Dvorak*'la doruğuna ulaşır» (6).

(4) H. Wölfflin: *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. Çeviren Hayrullah Örs, önsöz Mazhar Şevket İpşiroğlu. İ.Ü. Edebiyat Fakültesi yayını, No. 1784, İstanbul 1973.

(5) Böylece biçimin oluşum yasalarının araştırılması, Avrupa geleneği dışındaki sanat çevrelerine ve özellikle dekoratif biçimlemeyi önde tutan İslam ülkeleri sanatına ilgi duyulmasını sağlamıştır.

(6) A. Arel. a.g.e. s. s. 348, parantez içindeki bölüm dipnotu 18.

Yukardaki açıklamaları kapsayan satırlar; Arnold Hauser'in *Sanatın Toplumsal Tarihi* adlı kitabıyla ilgili olarak aynı yazıdan bir alıntı yapılarak daha yukarda belirtilen değinmeye öncelik etmektedir. Arnold Hauser'in otuz yıllık çalışmasının dev ürünü olan ve son iki cildinin dilimize kazandırılmış olmasında büyük yararlar bulunan *Sanatın Toplumsal Tarihi*, sanat tarihi ile sosyo-ekonomik etken koşulları arasındaki ilişkileri herhangi bir sınıf ideolojisinin dogmatik kalıpları içinde ele almayışı yönünden de ayrıcalı bir değer taşır.

19. yüzyıl başlarından bu yana yoğun bir eğitim ve araştırma disiplini olan sanat tarihinin, Atatürkçü layik cumhuriyet eğitimi içindeki önemli yerinin kazanılma sürecini yaşadığımız 60 yıllık dönem; Wölfflin yönteminin dilimize aktarıldığı 1973'ten Hauser'in dilimize aktarıldığı 1984 arasında, şüphesiz yoğun bir bilimsel içerik kazanmıştır. Bu süre içinde gene Remzi Kitabevi, Türkiye'de sanat tarihi kültürünün pekişmesi ve yaygınlaşması yolundaki çabalara bir katkı olarak, çevirisini rahmetli Bedrettin Cömert'in yaptığı E.H. Gombrich'in *Sanatın Öyküsü* adlı kitabıyla (1980) Cevat Çapan ve Sadi Öziş tarafından dilimize kazandırılan N. Lynton'ın *Modern Sanatın Öyküsü* adlı kitaplarını yayınladı (1982). Bu arada ünlü Somogy «Ansiklopedik Sanat Akımları Dizisi» içinde Sürrealizmi tanıtan R. Passeron'un kitabına öncelik verildiği de göz önüne alınırsa, bu yayın faaliyeti gittikçe zenginleşen anlam boyutları kazanmaktadır (7).

Sanat tarihinin ülkemizde erişmeyi başardığı ve geliştirmeyi amaçladığı koşullar, ilgi çekici bir biçimde yukarda sözü edilen yazıda ele alınmakta ve başlıca temsilcileri zikredilerek eleştirel dinamikleri belirgin bir yaklaşıma da ulaşılmaktadır. Bizim burada üzerinde durmamız gereken önemli bir konu, adı geçen çeviri kitaplarda Türk ve İslam sanatları üzerinde değil yeterince, bazen hiç durulmayışıdır. Genel sanat tarihinin öğrenilmesinden amaç, kendi sanatımızı öğrenmek ve öğretmek olduğuna göre, bu önemli bir eksikliktir. Fakat bu önemli eksikliğin, Türk sanatının son gelişme aşamalarını da kapsayan bir içerik göz önünde bulundurularak, önümüzdeki yıl etkin kitap yayınları olarak gerçekleştirilmesi, Rem-

(7) Bu dizinin ciltlerini oluşturan *Sürrealizm* (R. Passeron, çeviren Sezer Tansuğ, 1982); *Empresyonizm* (M. Sérulaz ve arkadaşları, çeviren Devrim Erbil 1983); *Ekspresyonizm* L. Richard, çevirenler Beral Badra - Sinem Gürsoy - İlhan Usmanbaş 1984) yayımlanmış; *Sembolizm, Romantizm* ve diğer ciltleri baskıya hazırlanmaktadır.

zi Kitabevinin sorumluluk bilinci taşıyan programı kapsamına girmiştir (8).

Genel sanat tarihlerinin, özellikle Türk sanatının evrensel boyutları olan çağdaş kültür değişimi süreci içinde üretilen yapıtlara ve sorunlara yer vermeyişi, şüphesiz Türk sanatı tarihinin bir eksiği değil, fakat dünya sanatına sadece Batı sanatının değer ölçütleri açısından yaklaşan genel sanat tarihlerinin bir eksiğidir. Gene de bu sorunu Türk sanat tarihçilerinin sorumluluk alanı içinde görmek ve evrensel sanat bilimi dünyasına açılan kapıların, bizzat Türk sanat tarihçileri tarafından zorlanması gerektiğini ayrıca vurgulamak gerekir.

Arnold Hauser'in *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Remzi Kitabevi'nin Türk okuyucusuna sunduğu kitaplar arasında, okuyucunun Türk sanat ve kültürünü belirleyen etkenler konusunda her türlü fanatik dogmatizmi aşan bir yolda bilinç kazanmasına yardım edecek en etkin yapıtlardan birini oluşturacağı kanısındayız. Bu kitabın henüz dilimize çevrilmemiş ilk iki cildinde, tarih öncesinden 18. yüzyıl sonlarına kadar uzanan süreyi, dinsel ve toplumsal kurumlarla sanat yapıtları arasındaki etkin ve sıkı ilişkilerin, diğer bilimsel verilerle de desteklenen dokusu içinde ele alır. Çeviri önceliğinin son iki cilde verilmiş olması, özellikle çağdaş gelişmeleri hazırlayan sanayileşme sürecinin kavranması konusunda yoğun bilgi edinme gereksinimleriyle karşılaşılmakta oluşudur.

Sanatın toplumsal tarihi, cilt sonlarında topluca yer alan bazı sanat yapıtı örnekleri dışında, resimli sanat tarihleri türünden bir kitap değildir. Fakat okuyucunun sanat tarihini öğrenme yolunda güçlü bir bilinçlenme kaynağıdır; bol resimli cinsten bir sanat tarihi kitabı olmamasına rağmen eğitici değeri o türdekilerden daha üstündür. Bu türden, az fakat iyi seçilmiş resim örnekleri kapsayan, yani resimli bir sanat tarihi kitabı olmaktan çok, yoğun bir öğrenim ve hatta yerel sanata uyarlanma değeri taşıyan bir başkası, yukarda adı geçen Vischer ve Riegl ile de ilintisi olan ve tarihsel sanat yorumculuğunda zaman zaman doruk noktalarına ulaşan Wilhelm Worringer'in *Form in Gothic* adlı kitabıdır. Dilimize birkaç kitabı çevrilmiş olan Herbert Read'in (9) hocası olan Worringer'in Doğu ve İslam sanatlarına duyduğu derin ilgi, Batının dar akılcı klasik

(8) *Geleneksel Türk Sanatı* (Oktay Aslanapa 1984) ve *Çağdaş Türk Sanatı* (Sezer Tansuğ) ciltleri ayrı ayrı bölümler halinde yayıma hazırlanmaktadır.

(9) H. Read: *Sanatın Anlamı* çeviren Güney İnal - Nuşin Asgari. İş Bankası yayınları, Ankara, 1960. H. Read: *Sanat ve Endüstri, Endüstriel Tasarımın İlkeleri.* Çeviren Nigân Beyazıt. İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi yayını, İstanbul 1973.

hümanizma anlayışını sarsan bir değere de sahiptir. Fakat Worringer'in *Soyutlama ve Einfühlug* (10) adını taşıyan ve çarpıcı nitelikte tezleri olan kuramsal çalışması dışında, Türkiye'de gördüğü ilgi pek geniş olmamıştır. Türk sanat tarihini dolaysız biçimde kendi geleneksel yapıtlarının sorunlarını çözmeye yöneltebilecek bir uyarı niteliğinde olan Worringer çalışmaları, Türkiye'de antik Yunan sanatının hümanistik değerlerine duyulan sığ ilgiler yüzünden yeterli ölçüde revaç görmemiştir. Bunun önemli bir eksiklik olduğu ayrıca vurgulanmalıdır.

Türkiye'de sanat tarihine yaklaşımın felsefe disiplinine mensup hocalar eliyle betimleyici katologculuk yerine yorum çabalarıyla ele alınması, bu eğilimi destekleyen tüm kaynaklara aynı ölçüde rağbet edilmesini sağlayamamıştır. Batı dışı sanatlara geniş ilgi duyulmasını öngören "istem" kavramıyla bağlantılı kuramların yeterince dikkate alınmaması, kanımızca fazlasıyla "ilginç" bir olgudur ve Batıdışı olan sanat geleneklerimizin sorunlarına çözümleyici yaklaşımlar yapılmasında görülen güçlük ya da aksaklıklar bu ilgisizlikten de kaynaklanmıştır.

Buna karşılık yararlı bir sanat tarihi öğrenimine zemin oluşturduğu su götürmez olan Wölfflin yönteminin uzun yıllar ısrarla gündemde tutulmasıyla, "biçim" olgusunun Batı sanatındaki kategorik gelişme mantığına evrensel bir model egemenliği yönünden çok fazla değer verilmesi, Türk sanatı sorunlarını çözümleme girişimlerine bazen bağışlanamaz derecede yanlış yaklaşımların yapılmasına da neden olmuştur.

Sanatın sosyo-ekonomik gelişmelerin tarihsel ışığında anlaşılmasına yardımcı olan kitaplarsa, herhangi bir ideolojik fanatizmi yansıtmasalar da, biçim olgusunun kendi dışındaki etken koşullardan soyutlanmasını öngören kuramlara birer tepki oluştururlar. Şüphesiz sanatın neyi gösterdiği değil, nasıl gösterdiği hakkında ileri sürülen düşünceler (Roger Fry) yabana atılamaz, ancak bu tür düşüncelerin kendi içlerinde ağır bir çelişkiyi taşıyageldikleri de kanıtlanmıştır.

Sanatın Toplumsal Tarihi, son kısmında A. Hauser'in "Film Çağı" diye belirlediği ilginç bir bölüm kapsar. Bu bölümden bazı pasajlar Nijat Özön tarafından çevrilmiş ve Türk Dili dergisinin *Sinema Özel Sayısı*'nda yayınlanmıştır (1968). Ancak bu bölümden yapılan çeviri, Hauser'in tarihsel sanata yaklaşımı ve bu yaklaşımın genel sanat tarihinin araştırma ve eğitim disiplini içindeki bağ-

(10) W. Worringer: *Soyutlama ve Einfühlung,* çeviren İsmail Tunalı. İ.Ü. Edebiyat Fakültesi yayını, No. 1027, İstanbul 1971.

lam yükü bakımından, yukarıdaki yazı ile, belirlenen konu yönünden yapılmış olan sistematik değerlendirmeyle kıyaslanabilir bir önem taşımaz. Arnold Hauser'in *Sanat Tarihinin Felsefesi* adlı diğer bir önemli kitabında (11), popüler ve popüler olmayan sanat konusunda yaptığı geniş açıklamalar, bir derleme yaklaşımıyla *Herkes İçin Sanat* adlı kitabımızda (12) daha senteze yönelik bir amaçla ele alınmıştır. Bu açıklamaların özellikle üstünde durduğu konu, sinema sanatının, toplumsal katmanların sanatsal beğeni düzeylerini yeni baştan belirleyen gelişme sürecidir.

A. Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*'nde sosyo-ekonomik yapı olgularının etken değeri yanısıra, sanat yapıtının gelişme sürecini yansıtan kavramlara da önemli bir yer vermiş, söz gelişi süreklilik ve eş-zamanlılık gibi kendi sanatımız açısından yapısal düzen çözümlemelerinde ön sırayı alan kavramlara da gerekli ağırlığı kazandırmaya çalışmıştır. Hauser, ilgi alanı Batı Sanatı ve kökenleri olduğu halde, Batı dışı sanatlar konusunda ön-yargılı değil, fakat bu alanların bir araştırıcısı da değildir. Hatta Hauser'in Bizans sahatı sorununa yaptığı ilginç yaklaşımın, çok kısa tutulmuş olması da hayret uyandırıcıdır. *Sanatın Toplumsal Tarihi*'nde Hauser'in sanat üsluplarıyla ilişkili sorunlara eğildiği bölümler içinde bizi kişisel olarak en çok ilgilendiren bölümün Bizans'taki *Cesaereopapism* diye başlıklandırılan çok kısa bir bölüm olduğunu itiraf etmeliyiz (13).

A. Hauser'in son iki cildi dilimize çevrilen kitabı, yazarın genel sanat tarihi içinde geniş boyutlu özgün soluğunu ortaya koyuyor, ama asıl değeri, yineleyelim, kendi sanatımızı anlamak ve çözümlemekte ilgilileri uyarması umulan ipuçlarında yoğunlaşıyor.

Kitabın eğitici ve yerel sanat tarihi araştırmaları için "uyarıcı katkısı" olan değeri, Türklerin tarih boyunca sosyo-ekonomik alanda yaşadıkları deneyimlerin sanat yapıtlarının oluşumuna ilişkin uzantılarına eğilmeyi gerektirir. F. Köprülü ve Ö.L. Barkan gibi çok değerli sosyo-ekonomik yapı araştırmacılarının boşluğu doldurulamamakta, bu yüzden söz konusu ilişkilerin kurulmasında güçlüklerle karşılaşılmaktadır. 1920'lerde Türk sanatı araştırmalarına hız verilen Viyana'daki Stryzgowsky okulundan bu yana, sosyo-ekonomik yapı olgusunun devinim ve değişimleriyle ilintisi açık seçik kurula-

(11) A. Hauser; *The Philosophy of Art History*, London, 1959, Ed. Routledgex Kegan Paul.

(12) S. Tansuğ: *Herkes İçin Sanat*. Altın Kitaplar Bilim Dizisi No. 8, İstanbul 1982.

(13) A. Hauser: *The Social History of Art* C. I, s. 116-123, London 1968, Ed. Routledgex Kegan Paul.

mayan sorunlar; bu yolda ip uçları bulunmakla birlikte, belirgin çözümlere varılamayışı yüzünden, üslup ve biçim olgularının bu özgün yapı modeli içindeki konumunun kesin olarak saptanamadığı bir aşamadan öteye gidememektedir. Türk Sanat Tarihi araştırmalarında yöntem ve kuram hakkındaki görüşlerimizi, uygulanmakta olan çalışmalar üzerindeki eleştirmelerimizi bölümler halinde *Şenlikname Düzeni*'nden beri (1961) zaman zaman açıklamıştık. Bunların bir kesitini geçen yıl yayınladık (14). *Türk Sanatının Toplumsal Tarihi*'nin yazılabilmesi için çeşitli alanların uzmanlarından oluşan bir ekibin birkaç on yıl çalışmasının da gerekli olduğu kanısındayız. Türk sanatı sorununun tarihsel ve çağdaş dönemleri kapsayan tüm biçimsel ve içeriksel değerleri ancak bu yoldan geniş bir kitleye yansıtılabilir.. Ulusal dil, kültür ve tarih araştırmalarını kapsayacak olan üniversiteler üstü büyük bir kurum içinde bir Türk Sanat Tarihi enstitüsünün yer alması bu amaca yönelik olabilir. Üniversitelerin Sanat Tarihi Bölümleri ve Enstitüleriyse, bizim gördüğümüz kadarınca böyle bir görevi üstlenebilecek kapasiteye sahip değillerdir.

Türk sanat tarihinin hak ettiği önemi kazanabilmesi ve dünya sanatı içindeki özgün değerinin ortaya konabilmesi için, önerilen kurum çerçevesi içinde resmi bir program hedefi olarak yoğun inceleme kıstaslarıyla ele alınması gerekmekte ve yinelemek gerekirse böyle bir araştırma ekibinde tüm sanat dallarından uzmanların yanında tarihçi, sosyolog, antropolog, ekonomist vd. bilim alanlarının uzmanlarının el ele çalışma zorunluluğu da ortaya çıkmaktadır.

Sonuç olarak bu kitabı başarılı şekilde Türkçeye aktaran *Yıldız Gölönü*'yü, ve basımında emeği geçen herkesi yürekten kutlarım (15). Bunun yanısıra bu denli önemli bir kitaba ön-

(14) Sezer Tansuğ: *Karşıtı Aramak*, Sanat Tarihi Yazıları, Arkeoloji ve Sanat yayınları, İstanbul 1983.

(15) Çevirinin sunuluş şekli için aşağıdaki açıklamaların gerekli olduğu kanısındayım.
A - Orijinal adı *Social History of Art* olan *Sanatın Toplumsal Tarihi*'nin değişik tarihlerde yayınlanmış iki ciltlik (1951, 1952) ve dört ciltlik (1958, 1962, 1968) baskıları vardır. Türkçe çeviride kitabın içeriğini daha iyi belirttiği düşünülerek ilk baskı şekli olan iki ciltlik bölümlemeye uyulmuştur. Daha önce de açıklandığı gibi ilgi alanının güncelliği ve önemi açısından şimdilik orijinal baskının ikinci cildi (veya daha sonraki baskılarını 3. ve 4. ciltleri bir arada) yayınlanmaktadır Böylece elinizdeki kitapta yeni baskılardaki üçüncü cilt *Birinci Bölüm* dördüncü cilt *İkinci Bölüm* olarak belirlenmiştir.
B - Orijinal baskıdaki seçilmiş resim örnekleri aynen alınarak yerlerine konmuştur. Metinde sayıları parantez içinde gösterilen kaynaklar yine orijinal bas-

söz yazmaktan onur duyduğumu da belirtmekten sevinç duyarım. Fakat hepsinden önemlisi, bu önsözü yazabilmenin çıkış noktası ve ipuçlarını sağlayan değerli sanat tarihçisi arkadaşlarıma şükran duygularımı ifade etmeyi borç bilirim.

12 Ocak, 1984 *Sezer TANSUĞ*

kılarda olduğu gibi bölüm sonlarına yerleştirilmiştir. Ayrıca bazı deyimler ve kavramların açıklamaları çevirenin ilave ettiği dip notlarda yapılmıştır. Çeviri açıklamalarının, metinde parantez içindeki kaynakların sayıları ile karışmaması için bunlar tırnak içine alınmıştır.

İÇİNDEKİLER

Birinci Bölüm

ROKOKO, KLASİSİZM VE ROMANTİZM

1. Saray Sanatının Çöküşü 17
2. Yeni Bir Okuyucu Kitlesi 47
3. Evcil Dramın Kaynakları 85
4. Almanya ve Aydınlanma 98
5. Devrim ve Sanat 123
6. Alman Romantizmi ile Batı Romantizmi 149

Kaynaklar 202

İkinci Bölüm

NATÜRALİZM. EMPRESYONİZM VE FİLM ÇAĞI

1. 1830 Kuşağı 211
2. İkinci İmparatorluk 259
3. İngiltere'de ve Rusya'da Toplumsal Roman 299
4. Empresyonizm (İzlenimcilik) 350

Film Çağı 402

Kaynaklar 431

BİRİNCİ BÖLÜM

ROKOKO, KLASİSİZM VE ROMANTİZM

1. SARAY SANATININ ÇÖKÜŞÜ

Rönesansın sona ermesinden bu yana kesintiye uğramadan gelişimini sürdüren saray sanatının, 18. yüzyılda duraklayarak yerini, bugünkü sanat anlayışımıza bile egemen olan burjuva öznelliğine bıraktığı bilinen bir gerçektir. Buna karşın, saray geleneğinden kopmanın aslında 18. yüzyılın ilk yarısında gerçekleştiği ve yeni sanatın kimi özelliklerinin daha Rokoko devrinde başlamış olduğu pek farkedilmemiştir. Greuze ve Chardin'i tanımadan burjuva dünyasına girmiş sayılmasak da Boucher ve Largillière bizi oraya oldukça yaklaştırmışlardır. Görkemli, törensel ve ağır bir hava yaratmağa duyulan eğilim, Rokokonun ilk devrinde kaybolarak yerini içtenliğe ve zerafete bırakmıştır. Yeni sanatta renk ve ifade farkları, eskinin belirgin, sağlam ve nesnel çizgisine yeğ tutulmuş, duygusallık ve duyumsallık her alanda kendini göstermiştir. Bu nedenle, 18. yüzyıl, Barok çağın debdebe, gösteriş ve iddiasını en yetkin biçimde temsil etmekle birlikte, 17. yüzyıldaki *grand goût* [1] nun dirençle sürdürülme tutumuna yabancıdır. Toplumun en yüksek sınıfı için yapılan eserler bile kahramanlara özgü biçimlerden yoksundurlar. Fakat, ilgilendiğimiz bu sanat gene de toplumdan oldukça uzak; ince ve gerçekte soylular sınıfına özgü olan; hoşa gideni ve alışılagelmiş olanı, tinsel (spirituel) ve kendiliğinden olana yeğleyen; tüm evrence kabul edilmiş; belirli ve durmadan tekrar edilen kalıplara uyularak uygulanan; çoğunlukla dış yüzeyle ilgili olsa da, teknikte ustalık isteyen bir sanattır. Rokokonun Baroktan türemiş olan bu kalıplaşmış ögeleri birdenbire yok olmamış, yavaş yavaş kaybolarak yerini burjuva beğenisinin özelliklerine terketmiştir.

Barok-Rokoko geleneğine karşı yapılan saldırılar iki ayrı yönden gelişmekle birlikte, her ikisi de saray geleneğine karşı olmada birleşmişlerdi. Rousseau, Richardşon, Greuze ve Hogarth'ın doğalcılıkları ve duygusallıkları bir kanadı; Lessing, Winckelmann, Mengs ve David'in klasisizmi ve usçulukları ise diğer kanadı oluşturuyordu. Her iki taraf da sarayın gösteriş tutkusuna bağlı beğenisine karşı sadelik ülküsünü ve püriten yaşam görüşünün içten-

[1] XIV. Louis devrindeki resmi sanat anlayışı.

lik ve sadeliğini savunuyorlardı. İngiltere'de saray sanatının burjuva sanatına dönüşmesi, Fransa'da olduğundan daha çabuk ve daha kesin bir biçimde gerçekleşecek, Fransa'da ise Barok-Rokoko kıyıda köşede devam ederek romantik akım içinde bile kendini gösterecektir. 18. yüzyılın sonunda Avrupa'da egemen olan tek ve en önemli sanat artık burjuva sanatı olacaktır. Orta sınıf içinde biri ilerici, diğeri tutucu olmak üzere iki farklı akım oluşacak; ancak soyluların ve sarayın amaç ve isteklerine uyacak bir sanat da tarihe karışmış olacaktır. Sanat ve kültür tarihinde önderliğin bir sınıftan diğerine bu denli kesin bir biçimde geçmesi ender rastlanan bir olaydır. Orta sınıf tamamıyle soyluların yerini almış ve süslemeciliğin (dekorasyon) yerini alan ifadeciliği yeğleyen beğeni farkı şimdiye kadar bu denli belirgin olmamıştır.

Kuşkusuz, sanatta orta sınıf beğenisinin egemenliği ilk kez bu yüzyılda gerçekleşmiyordu. Daha 15. ve 16. yüzyıllarda da, Avrupa'nın her köşesinde orta sınıf özelliklerini taşıyan bir sanat egemendi. Saray üslubu ile oluşturulan yapıtlar ancak Rönesans sonu ile Barok'a öncelik eden Maniyerist çağın başlarında orta sınıf sanatının yerini almaya başladı. Ancak orta sınıf 18. yüzyılda ekonomik, toplumsal ve siyasal gücünü yeniden kazanınca saray çevrelerine özgü törensel sanatın yeri yeniden sarsılacak ve çok daha geniş kapsamlı olan orta sınıf beğenisine yenik düşecektir. 17. yüzyılda yalnızca Hollanda'da Rönesansın şövalye romantizmi ve gizemli dinsel konularla dolu olan sanatından çok, daha orta sınıfa özgü sayılan yüksek düzeyde bir orta sınıf sanatı bulunuyordu. Ne var ki, Hollanda'nın orta sınıf sanatı, zamanının Avrupa'sında tümüyle başka bir olgu olarak kalmış ve 18. yüzyılda ortaya çıkan orta sınıf sanatı, kendinden önce gelmiş olan bu sanatla hemen bağlantı kuramamıştı. Hollanda resmi 17. yüzyılda orta sınıfa özgü özelliklerinin çoğunu kaybettiğinden sürekli bir gelişim de söz konusu olamazdı. Gerek Fransa, gerekse İngiltere'de, yeni gelişen orta sınıf sanatı bu ulusların içinde oluşan toplumsal değişimler sonucu doğmuştur. Bu değişimler sanatın saraya özgü ve görkemli olması gerektiğini savunan anlayışın çökmesine neden olmuş ve çağın felsefe ve edebiyat akımlarından gelen uyarının etkisi, zaman ve mekan bakımından uzak kalmış ülkelerin sanatından gelebilecek etkilerden daha kuvvetli olmuştur.

Fransız Devrimi ile siyasal doruğuna, romantizm ile de sanatsal amacına erişen bu gelişim, Rejans (régence) [2] döneminde başlamıştır. Kralın gücünü mutlak yetki olarak kabul eden ilkenin

[2] Philippe d'Orléans'ın 1715'den 1723'e kadar süren kral naipliği dönemi.

çökertilmesi, sarayın sanat ve kültür merkezi olmaktan çıkarılması ve saltçılığın (mutlakıyetçi devlet biçimi) güç edinme çabalarıyla güçlülük bilincini ifadeye yarayan bir vesile durumuna gelmiş olan Barok klasisizmin sanatsal üslup olarak geçerliğine son verilmesiyle başlayan bu gelişimin gerçekleşebilmesini sağlayan ortam; XIV. Louis'nin egemenliği döneminde hazırlanmıştı. Sonu gelmeyen savaşlar ülkeyi parasal yönden çıkmazlara sürüklemiş, savaş ve fetihlerle ekonomik üstünlük sağlanamayacağından ve hapis hatta kamçı cezaları ile topluma vergi ödetmenin olanaksızlığı yüzünden devlet hazinesi boşalmış, halk fakir düşmüştü. *Roi Soleil* [3] in hayatta olduğu devirde bile otokrasi rejiminin getirdikleri tartışılıp eleştiriliyordu. Fénelon'un bu konuda oldukça tarafsız davranmasına karşın, Bayle, Malebranche ve Fontenelle o denli ileri gitmişlerdi ki, 18. yüzyılın tümünü kapsayan 'Avrupa ruhundaki bunalım' olayının 1680'den sonra etkinliğini duyurmaya başladığına inanılmıştır (1). 1685 yılları sırasında Barok klasisizmin yaratıcılık dönemi sona ermiş, Le Brun etkinliğini kaybederken Racine, Molière, Boileau ve Bossuet gibi devrin büyük yazarları da son sözlerini söylemişlerdir (2). 'Eskiler ile yeniler arasındaki kavga', gelenek ile ilericilik, klasisizm ile modernizm, usçuluk ile duygusallık arasındaki çatışmanın başlangıcını oluşturacak, bu çatışmalar ancak Diderot ile Rousseau'nun erken romantizmi ile durularak bir sonuca bağlanacaktır.

XIV. Louis'nin son yıllarında devlet ve saray Mme de Maintenon tarafından idare ediliyordu. Soylular sınıfı da artık Versailles'ın kasvetli ve dar görüşlü havasından rahatsız olmaya başlamıştı. Kral öldüğünde Orléans'lı Philip'in naipliği ile zorba yönetimden kurtulmayı umanlar başta olmak üzere, herkes rahat bir nefes almıştı. Naip daima amcasının idare sistemini çağdışı bulmuş (3) ve başa geçtiğinde ilk işi eski yöntemlere karşı çıkmak olmuştu. Siyasal ve toplumsal alanda soyluların yeniden etkili olmalarına çalışırken ekonomik açıdan Law'unkine benzer [4] bireysel atılımları destekLemiş, üst sınıfların yaşantısına yeni bir üslup getirerek hazcılığın (hedonizm) ve hovardalığın yaygın bir moda olmasını sağlamıştı. Böylece eski bağlılıklardan hiçbirisinin karşı koyamayacağı genel bir ayrılma ve dağılma süreci başlamış oldu. Bazı gelişimlerin daha sonraları yeniden ele alınmaları gerekmiş olsa da, eski sistem tümüyle alt üst edilmişti. Orléans'lı Philip'in ilk resmi işi, ölen kra-

[3] Güneş kral anlamına gelir. XIV. Louis tüm Avrupa'da bu isimle çağırılıyordu.
[4] John Law (1671-1729). Parayı altın karşılığı olmaktan kurtarıp toprak karşılığına dayamak isteyen İngiliz merkantilisti.

lın yasadışı çocuklarının tanınmasını öngören vasiyeti bozmak oldu. Bu olay kralların her türlü yetkisinin çökmeye başladığını gösteren ilk belirtidir. Monarşi rejimi daha sürecek olsa bile hiçbir zaman eski görkemine erişemeyecektir. En yüce iktidarı elinde tutanın uygulamaları, giderek kendi başına buyrukluğu arttıracaksa da, baştakine duyulan güven de o oranda sarsılacaktır. Bu durumu Kardinal Richelieu'nün XVI. Louis'ye söylediği şu sözcükler iyice aydınlatmaktadır: «XIV. Louis devrinde kimse ağzını açamazdı, XV. Louis döneminde ancak fısıltı halinde konuşulabiliyordu. Şimdi ise herkes yüksek sesle, özgür ve rahat bir biçimde istediğini söylüyor.» Devletin gerçek gücünü hükümetin verdiği karar ve yasaların oluşturduğunu düşünmek, Tocqueville'in de söylediği gibi aptalca bir yanlış olur. Din ve toplum düzenini eleştiren yazılar yazmak ve bu konuda kitap dağıtmak gibi eylemlere karşı uygulanan ölüm cezaları kağıt üzerinde kalmaktadır. Suçlulara uygulanan en ağır ceza ülkeyi terk etmeleridir ki, bu kişiler de çoğunlukla, cezaları uygulama görevi verilmiş yetkililer tarafından korunmaktadırlar. XIV. Louis devrinde tüm entellektüel yaşam kralın koruyuculuğu altında olup, ondan başka veya ona karşı olan hiçbir sanat koruyucusu yokken şimdi yeni koruyucular, yeni patronlar, yeni kültür merkezleri oluşmakta, sanat geniş alanlara yayılmakta, edebiyat ise tümüyle kraldan ve saraydan uzak olarak gelişmektedir.

Orléans'lı Philip, sarayı Versailles'dan Paris'e taşıtmış ve böylece saray yaşamına son vermişti. Naip tüm törenlerden, zorlama işlerden ve kısıtlamalardan nefret ediyor, mutluluğu en yakın dostlarının yanında buluyordu. Genç kral Tuileries'de, naip ise Palais Royal'de oturuyordu. Soylular saray ve şatolarına dağılmışlar, eğlenceyi tiyatrolarda, balolarda veya kentin salon'larında buluyorlardı. Naip ve Palais Royal, Versailles'ın *'grand goût'*sunun tersine, Paris'in daha sınırsız, daha hoşgörülü beğenisini yansıtıyorlardı. 'Kent' yaşamı artık 'saray' yaşamının yanında ikincil durumda kalmıyor, sarayın toplumdaki yerini sarsarak onun tüm işlevlerini devralıyordu. Naibin annesi Kontes Palatine Elizabeth Charlotte'un «Fransa'da artık saray yaşamı kalmadı» diye yakınması, bu devirdeki gerçeği yansıtır. Bu durum geçici de değildir; eski anlamıyla saray yaşamı tümüyle ortadan kalkmıştır. XV. Louis'nin de naip ile ortak yanları vardır. O da ufak bir arkadaş topluluğu ile bir arada olmaktan hoşlanır ve en çok aile çevresinde yaşamayı yeğlerdi. Her ikisi de merasimden kaçınırlar; onları sıkan ve rahatsız eden görgü ve davranış kuralları belirli bir ölçüde korunsa bile, eski törensel ve görkemli havalarını yitirmişlerdir. XVI. Louis'nin sarayında sıkı dostluk ve içtenlik havası egemendir ve haftanın altı gü-

nü yapılan sosyal toplantılar özel birer parti niteliğine bürünmüştür (4). Naiplik döneminde saray yaşamını anımsatan tek yer, görkemli, masraflı ve parlak şenliklere sahne olan yeni bir kültür merkezi, gerçek bir *Cour de Muses* [5] durumuna gelen Maine düşesinin Sceaux'daki şatosu idi. Buna karşın Düşes'in düzenlediği bu tür eğlenceler, saray yaşamının büsbütün yok olmasına neden olan etkenleri içermekteydi. Bu tür eğlentiler, eski üsluplu saray yaşamından sıyrılıp, kültür alanında sarayın yerini alacak olan 18. yüzyıl salonlarına geçişin başlangıcı sayılırlar. Böylece saray çevresi, sanat ve edebiyat merkezlerini oluşturacak olan özel topluluklara dağılmış olur.

Aristokrasinin XIV. Louis tarafından kısıtlanan eski siyasal haklarını geri alabilmesi ve toplumdaki işlevlerini yeniden kazanabilmesi için uğraşmak, Philip'in hükümet programının en önemli bölümlerinden birini oluşturur. Philip, orta sınıftan gelme bakanların yerlerini almak amacı ile feodal soylulardan oluşan ve *Conseil* denen topluluklar kurdurur. Soylular devlet işlerini yürütme alışkanlığını yitirmiş olduklarından ve artık ülkenin yönetim işlerine gerçek bir ilgi duymadıklarından, bu atılımlardan üç yıl sonra vazgeçilmiştir. Bu kişiler toplantılardan uzak kaldılar ve ister istemez XIV. Louis'nin sistemine doğru bir dönüş yapma zorunluğu doğdu. Böylece «Naiplik Dönemi», dıştan bakıldığında, sınıflar arasındaki sınırların giderek aşılamaz duruma gelmesinden de anlaşılacağı gibi, aristokrasi için yeni bir dönüm noktasının başlangıcıymış gibi görünse bile; içten bakıldığı taktirde, orta sınıfın zaferle sonuçlanacak olan ilerleyişinin bir devamıdır. Bu dönem soyluların büsbütün gerilediğini de gösterir. 18. yüzyıldaki toplumsal gelişimin garip özelliklerinden biri ise, Tocqueville'in de söylediği gibi, sınıfları ayıran sınırların vurgulanmasına karşılık, kültür alanında bütün sınıfların aynı kültür düzeyine yaklaşmalarının önüne geçilememiş olmasıdır. Kendilerini diğerlerinden ayırmaya çok hevesli görünen insanlar gerçekten birbirlerine daha çok benzemeye başlamışlardı (5). Sonunda iki büyük grup ortaya çıktı: Sıradan insanlar ile bunlardan üstün olan diğer bir sınıf. İkinci gruptan olanlar aynı alışkanlıkları ve aynı beğeniyi paylaşmakta ve aynı dili konuşmaktadırlar. Aristokrasi ile burjuva sınıfının üst kesimi kaynaşarak tek bir kültür topluluğu halinde birleşmişlerdir. Böyle yapmakla, kültürün eski destekleyicileri, hem vermiş, hem de almış oluyorlardı. Yüksek soylular sınıfından gelme kişiler, yüksek ser-

[5] Esinleyici güçlerin (ilham perilerinin) bulunduğu kültür çevresi.

maye temsilcileri ile bürokratların konuk edildikleri yerleri arada bir ve lütfen ziyaret ederlerken, orta sınıftan gelme zengin beylerin ve kültürlü hanımların salon'larını dolduruyorlardı. Mme. Geoffrin evinde prenslerin oğullarını, kontları, saat yapımcılarını, küçük tüccarları ile çağının aydın kesimlerini bir araya getiriyor, Grimm ve Rusya İmparatoriçesi ile mektuplaşıyor, Fontenelle ve Polonya Kralı ile dostluk kuruyor, Büyük Frederick'in çağrısını nazikçe geri çeviriyor ve özel ilgisini halk tabakasından gelme olan d'Alembert'e yönelterek onu onurlandırıyordu. Üstelik, yüksek sınıfların burjuva aydınları ile kaynaşması ve aristokrasinin orta sınıfın düşünce ve ahlak anlayışını benimsemesi, toplumsal hiyerarşinin kendisini en belirgin biçimde duyurduğu anda başlamıştır (6). Belki de bu iki olgunun arasında rastlantıya bağlı bir ilişki vardır.

17. yüzyılda soylular, feodal ayrıcalıkları arasında yalnızca kendi topraklarının mülkiyet hakkını ve vergiden bağışıklığını koruyabilmişler, idari ve adli işlevlerini ise krallık memurlarına bırakmışlardı. 1660'dan önce paranın satın alma gücü sürekli olarak azaldığından toprak kiralama işi de eski değerini kaybetmişti. Bu durumda soylular için giderek toprak satma zorunluğu doğmuş ve sonunda yoksullaşarak eriyip yok olmaya başlamışlardı. Toprak sahibi soyluların orta ve aşağı tabakaları bu durumda iken daha üst kesim ve sarayda görevli olan soylular zenginliklerini koruyarak 18. yüzyılda yeniden güç kazanmışlardı. Saray memurlukları, yüksek kilise görevleri, ordudaki subay rütbeleri, valilik makamları ve saraydaki görevlerden yalnızca 'dört bin aile'den oluşan saraya yakın soylular yararlanıyorlardı. Bütçenin yaklaşık olarak dörtte biri onlara ayrılmıştı. Kralların eski feodal soylulara karşı duydukları soğukluk bu devirde geçmişti. XV. ve XVI. Louis devrinde Bakanlar, gene babadan oğula geçen ünvan ve görevlere sahip olan soylular (7) arasından seçilmeye başlanmıştı. Ne var ki zenginliğini koruyan soylular sınıfı, hanedana karşı olumsuz bir tutum izliyor, bağımsız davranıyor ve zor günlerde krallık için büyük bir tehlike kaynağı olarak görünüyordu. Tek merkezden idare sisteminin başlangıcından beri, iki sınıf arasındaki ilişkiler büyük ölçüde zedelenmiş de olsa, soylular sınıfının üst kesimi ile orta sınıf bir olup krallığa kafa tutuyordu. Aynı tehlike tarafından tehdit edildiklerini bildiklerinden ve çözümlenmesi gereken ortak yönetim sorunları olduğundan, her iki sınıf da birbirine yaklaşmıştı. Fakat soylular orta sınıfın kendileri için en büyük rakip durumunda olduğunu sezinler sezinlemez bu ilişki bozuldu. Böyle olunca da kral, birbirlerini kıskanan soyluları uzlaştırmak için tekrar tekrar araya girmiş, her iki sınıfa da egemen durumda olmasına karşın, sürekli olarak her

ikisine de ayrı ayrı ilgi gösterip her iki topluluğa da ayrıcalıklar tanımak zorunda kalmıştı (8). XV. Louis zamanında soyluluk ünvanı taşımayan bir kişinin orduda görev alması, XIV. Louis zamanındakinden çok daha güçtü. Bu da kralın soyluları yatıştırma siyasetinin bir örneğidir. 1781 Bildirisi'nden sonra ise orta sınıf tümüyle ordudan çıkarıldı. Yüksek kilise görevlerinde de durum aynı idi. 17. yüzyılda kilisenin ileri gelenleri arasında Bossuet ve Fléchier gibi halk tabakasından kişiler bulunmakla birlikte, 18. yüzyılda durum değişmişti. Soylular ve burjuvalar arasındaki yarışma bir yandan giderek daha ciddi, daha tehlikeli bir durum alırken, diğer yandan bu olay, aydın kişiler arasındaki rekabetin yüceltilmiş bir şekli olarak kabul edilecek ve; çekicilik ve iticilik, taklit ve reddetme, saygı ve içerleme gibi çelişkilerin kaynaştığı tinsel bir ilişkinin karmaşık örgüsünü oluşturacaktır. Orta sınıfın maddi yönden soylular sınıfına eşit olması ve uygulama alanındaki üstünlüğü, soyluların gelenek ve soy farklarını vurgulamalarına yol açtı. Fakat her iki sınıfın dış görünümlerindeki benzerlik arttıkça birbirlerine karşı duydukları kin de yoğunlaştı. Toplumdaki basamakları tırmanmalarına engel olunduğu sıralarda kendilerini üst sınıflarla kıyaslamayı hiç düşünmeyen orta sınıf, kendilerine yükselme hakkı tanınınca toplumdaki adaletsizliğin farkına vardılar ve soylulara tanınmış olan ayrıcalıkları çekemez duruma geldiler. Kısacası, soylular gerçek güçlerini kaybettikçe keyfini sürdükleri ayrıcalıklara daha büyük bir inatla yapışmışlar, onları daha gösterişli bir biçimde sergilemişlerdi. Diğer yandansa orta sınıf, maddi olanaklar kazandığı oranda kendisine zor gelen 'toplumdan itilme' olayını kınamaya başlamış ve daha büyük bir öfke ile siyasal eşitlik için savaşmıştı.

16. yüzyıldaki büyük devlet iflaslarının sonucu olarak Rönesans çağının zengin orta sınıfı servetini kaybetmiş ve bu sınıf, kralların ve devletin büyük işler çevirdikleri merkantilizmin ve saltçılığın altın devirlerinde bile yeniden ayağa kalkamamıştır (9). Ancak 18. yüzyılda tüm Avrupa'da uygulanan merkantilizm siyasetinden vazgeçilip 'bırakınız yapsınlar' ilkesi geçerlik kazanınca, orta sınıf kendi uyguladığı ekonomi ilkeleri ile toparlanabilmiş, tüccar ve sanayiciler, soyluların katılmadıkları ticaret yaşamından büyük kazançlar sağladıkları halde, orta sınıfın anamalcılığı ilk kez olarak Rejans devrinde ve onu izleyen dönemde başlamıştır. Rejans dönemi orta sınıf için çok verimli bir süre oluşturmuştur. XVI. Louis devrinde *ancien régime*'in burjuvazisi entellektüel ve ekonomik gelişiminin doruğuna ulaşmıştı (10). Bu sınıf ordu, kilise ve saraydaki yüksek görevlerin dışında ticaret, sanayi, bankacılık,

vergi mültezimliği [6], toprak işletmeciliği, serbest meslekler, edebiyat ve gazetecilik gibi toplumun kilit noktalarını ele geçirmişti. Ticari etkinlikler görülmedik biçimde gelişmiş, sanayi büyümüş, bankalar çoğalmış, iş sahipleri ile spekülatörlerin eline büyük paralar geçmiş, çeşitli maddelere duyulan gereksinmeler artmıştı. Toplumun basamaklarını tırmanıp soylular ile boy ölçüşenler yalnızca bankerler ve vergi mültezimleri değildi. Burjuva sınıfının orta tabakaları da bu patlamadan kazanç sağlayıp kültürel yaşamda giderek büyüyen bir rol oynamaya başlamışlardı. Bütün bunlardan anlaşılacağı gibi, Devrime tanık olan bu ülke, ekonomik yönden tükenmiş değil, yalnızca zengin bir orta sınıfa sahip olan müflis, batmış durumda bir devletti. Burjuvazi yavaş yavaş kültürün bütün dallarına sahip çıktı. Yalnızca kitap yazıp resim yapmakla kalmadı, bu kitapları satın aldı ve resim topladı. Bundan önceki yüzyılda sanat çevresinin ve okuyan kitlenin daha ufak bir kesimini oluşturan burjuvalar, artık yetkin bir sınıf kültürüne sahip çıkarak, kültür yaşamını destekleyen kesimi oluşturdular. Voltaire'in okuyucularının çoğu, Rousseau'nunkilerinse tümü bu sınıftandı. Yüzyılın en büyük sanat koleksiyoncusu olan Crozat tüccar bir aileden, Fragonard'ın koruyucusu Bergeret ise gösterişsiz bir ortamdan gelmişlerdi. Laplace bir köylünün oğlu idi; d'Alembert'in babasının kim olduğu dahi bilinmiyordu. Voltaire'i okuyan kitle, aynı zamanda Latin ozanları ve 17. yüzyıl klasiklerini de okuyor, neyi okuyup neyi okumayacağını çok iyi biliyordu. Yunan yazarlarına fazla ilgi gösterilmediğinden bu kitaplar kütüphanelerden kaldırılmaya başlanmıştı. Bu toplum Ortaçağdan nefret ediyor, İspanya'yı ise yeterince tanımıyordu. İtalya ile olan ilişkileri de gereğince gelişememişti ve hiçbir zaman bundan önceki iki yüzyılda Saray Çevresi ile İtalyan Rönesansı arasında kurulan yakınlığa erişemeyecekti. 16. yüzyılda aydın kişi örneğini *gentilhomme;* 17. yüzyıldakini *honnête homme;* [7] 18. yüzyıldakini ise *kültürlü insan* eşdeyişiyle, Voltaire'in okuyucusu temsil ediyordu (11). Fransız burjuvasını tanımak için, bu sınıfın örnek olarak benimsediği Voltaire'i okumak gerektiği ileri sürülür (12). Fakat Voltaire'in kibar tavırlarına, soylu dostlarına ve büyük servetine karşın hem ailesine, hem tüm yaşam görüşüne bakarak onun orta sınıfa ne denli derin kökler salmış olduğunu görmezsek kendisini anlamamız olanaksızdır. Onun ciddi ve ölçülü klasisizmi, büyük metafizik sorunların çözümü ile ilgilen-

[6] Devlet gelirlerinden birinin toplanmasını çıkar karşılığında üstüne alma.

[7] Gentilhomme: Soylu kişi. Honnête homme: Klasik bilgiye sahip kişiye o dönemde verilen isim.

memesi ve onları tartışanlara duyduğu güvensizlik, acı, saldırgan olduğu kadar hoşgörülü düşünceleri, kilisenin devlet işlerine karışmasına karşı olması; açıklığa kavuşmamış, anlatılması olanaksız her türlü olguyu yadsıması, her şeyin mantığın gücü ile çözümleneceğine ve kavranabileceğine inanması, kuşkuculuğu, en yakındakini ve sadece erişilmesi mümkün olanı kabul etmesi, 'günün gereksinmelerini' anlamış olması, ünlü *'bahçemizi işlemek gerek'* sloganı, hep birlikte orta sınıfa özgü özelliklerdir. Bu nitelikler orta sınıfın tüm özelliklerini göstermeyip, Rousseau tarafından ileri sürülen ve burjuva düşüncesinin belki de aynı derecede önemli bir yanı olan öznelliği ve duyguculuğu içermese bile, gene de burjuva düşüncesinin önemli bir bölümünü belirler. Orta sınıfın içindeki bu bağdaşlaştırılamaz karşıtlık, ilk başlardan beri bilinen bir gerçektir. Voltaire okuyucularını kazandığı sıralarda, sonradan Rousseau'yu destekleyecek olanlar, henüz düzenli bir okur kitlesi oluşturamamışlardı. Buna karşın bu kitler toplumda belirli bir yere sahipti ve kısa bir süre sonra Rousseau'nun kişiliğinde sözcüsünü bulmuş olacaktı.

18. yüzyılın Fransız orta sınıfı, 15. ve 16. yüzyılların İtalyan orta sınıfından daha uniform yani tek düzeli bir alt yapıya sahip değildi. Bu devirde loncaları denetleme çabasına benzer bir davranış görülmemekle birlikte, aynı dönemde çeşitli ekonomik çıkarlar arasında yoğun bir çatışma vardı. Burjuva devrimi ile liberalizm için savaşmanın aynı türden eşdeğer hareketler olduğu ileri sürülse de, gerçekte orta sınıf, aristokratlara, köylülere ve emekçi sınıfına karşı çizdiği bir sınırın gerisinde birleşmiş ve bu sınırın içinde ayrıcalıkları olanlarla olmayanlar olmak üzere bölümlere ayrılmıştı. 18. yüzyılda orta sınıfın ayrıcalıklarından kimse söz etmiyor, fakat ayrıcalık sahibi olanlar, olanaklarını daha aşağı tabakalara ulaştıracak her türlü yeniliğe karşı çıkıyorlardı (13). Orta sınıfın tüm isteği siyasal demokrasinin yerleşmesi idi. Fakat devrim ekonomik eşitliği ciddiye alınca birlikte savaştığı insanları yüzüstü bırakmıştı. Bu yüzden toplum çelişki ve gerilimlerle yüklü idi. Krallık kimi zaman burjuvaların, kimi zaman soyluların çıkarlarını temsil etmek zorunda kalmış, fakat sonuçta her ikisi de ona karşı cephe almışlardı. Soylular hem krallığa, hem orta sınıfa karşı cephe alıp kendi çöküşlerine neden olacak birtakım davranışları benimsemişlerdi. Orta sınıf ise aşağı sınıfların yardımı ile devrimini zaferle sonuçlandırdığı halde, işbirliği yaptığı kitleyi terk edip, daha önce düşman olduğu topluluğun yanında yer almıştı. Bu ögelerin ulusun entellektüel yaşamına egemen olduğu 18. yüzyıl ortalarına dek uzanan süre, sanat ve edebiyat için bir geçiş

dönemi olmuş, zaman zaman uzlaşabilme eğilimleri belirse bile, çelişkilerle dolu bir devir olarak kalmıştır. Gelenek ve özgürlük, formalizm ve kendiliğindenlik, süslemecilik ve ifadecilik arasında liberalizm ve duygusallığın egemen olduğu böyle bir çağda, yolların daha kesin bir biçimde ayrılmış olmasına karşın, değişik eğilimler bir arada görülmüştür. Bu eğilimlerin yalnızca işlevleri değişmiş, özellikle sarayın ve aristokrasinin üslûbu olan klasisizm, ilerleme durumunda olan orta sınıfın düşüncelerini yansıtan bir akım haline gelmiştir.

Rejans dönemi, entellektüel etkinliğin olağanüstü canlılığa sahip olduğu bir süredir. Bu dönemde bir önceki dönem eleştirilmekle kalınmamış, kazanılan yaratıcılıkla, bütün yüzyılı meşgul edecek sorunlar da aynı zamanda ortaya konmuştur. Sanatta *grand* ve törensel olan üslubun çöküşü ile disiplinin ve din bağlarının gevşemesi, kendi başına buyruk kişisel davranışlar ile atbaşı gittiler. Önce tıpkı devrin siyasal kuramlarının mutlak monarşi —veya egemenlik— konusundaki yorumları gibi, sanattaki klasik idealin sonsuza dek süreceğinin Tanrı tarafından yerleştirilmiş bir ilke olduğunu kabul eden akademik doktrine karşı çıkıldı. Antoine Coypel'in resmin tıpkı insanlar gibi modadaki değişime uyduğunu ileri sürmesi daha önceki hiçbir Akademi müdürünün kabul edemeyeceği bir savdır ve bu devri en iyi yansıtan düşüncedir (14). Bu sözcüklerle ifade edilen yeni görüş sanat üretiminin her dalında kendini gösterdi. Sanat daha erişilebilir, daha insancıl, daha alçakgönüllü duruma gelerek yarı tanrıların ve üstün kişilerin konusu olmaktan çıktı ve ölümlü, güçsüz, duyumsal, haz düşkünü kişilere seslenmeye başladı. Artık sanat, yücelik ve güçlülüğün yerine yaşamın güzellik ve hoşluğunu ifade ediyor, etki altına alıp ezmek yerine büyüleyip hoşa gitme amacını güdüyordu. XIV. Louis egemenliğinin son devrinde sanatçılar sarayda kraldan daha eli açık ve sanata daha çok ilgi duyan yeni koruyucuların bulunduğu çevreler edinmişlerdi. Kral ise bu sırada parasal güçlüklerle uğraşıyor ve Mme de Maintenon tarafından yönetiliyordu. Kralın yeğeni olan Orléans Dükü ve veliahdın oğlu olan Bourgogne Dükü yeni çevrelerin ileri gelen kişileri idiler. Bu dönemden sonra işbaşına gelecek olan naip ise zaten XIV. Louis'nin beğendiği sanat akımına karşı çıkmış, sanatçılarından hafiflik ve akıcılık beklemiş, sarayda kullanılan dilden daha hoşa gidenini, daha çok duyumsal ve ince olanını yeğlemişti. Çoğunlukla hem krala hem dük'e aynı sanatçılar hizmet etmişler, fakat bu kişiler koruyucularının beğenilerine göre üslup değiştirmişlerdir. Örneğin Coypel, Versailles'daki kiliseyi saray üslubuna göre bezeyip donatırken, Palais Royal'deki kadınları süslü püslü, açık sa-

çık giysiler içinde gösteriyor ve 'Académie des İnscriptions' için klasik üslupta yapılmış madalyon taslakları çiziyordu (15). *Grande manière*, [8] ve *grand*, gibi törensel türler Rejans döneminde kaybolmuştur. XIV. Louis zamanında bile yalnızca kralın ilişkileri için bir vesile durumuna gelen dinsel konular ve kralın propaganda aracı olan öykücü resimler gereken ilgiyi görmemeye başlamıştı. Kır manzaralarının görkemli yerini pastoral yapıtların saf ve sevimli görünümü almış; şimdiye dek salt toplum için tasarlanmış olan portreler de bundan böyle parayı ancak verenin yaptırabildiği, özel ereklere yarayan, sıradan ve tutulan bir sanat türü olmuştur. 1699 Salon'unda 50 portre sergilenmişti. 1704'de ise bu sayı 200'e ulaşmıştır (16). Örneğin Largillière kendinden önceki sanatçıların yaptıkları gibi saray soylularının resimlerini yapmaktan hoşlanmıyor, burjuvaların resmini yapmayı yeğliyor, Versailles yerine Paris'te oturuyor ve böylece 'kent'in 'saray'a karşı zaferini simgeliyordu (17).

Watteau'nun betimlediği hafifmeşrep kadınlarla nazik erkekler arasındaki aşk ve tatlı sohbet ilişkilerini anlatan türde resimleri, dinsel ya da tarihsel-törensel resimlerin yerini alarak, ilerici sanat anlayışının beğenisini simgelemiş, Le Brun'e duyulan ilginin *fêtes galantes*'ın ustasına aktarılması, yüzyılın başındaki beğeninin nasıl değiştiğini en belirgin biçimde gösteren bir örnek oluşturmuştur. İlerici düşüncelere sahip olan soyluların yanısıra sanata meraklı olan orta sınıftan oluşan yeni bir toplumun doğması, şimdiye değin sanatta otorite sahibi olmuş kişilere karşı kuşku duyulmaya başlanması ve eski kısıtlı konuların sınırlarının yıkılması, 19. yüzyıldan önce yaşamış olan en büyük Fransız ressamının doğmasına neden olur. XIV. Louis devrinin devlet siparişlerine, burs ve hayat boyu aylık bağlamalarına, Akademisine, Roma Okuluna, ve krallığa ait fabrika ve yapımevleri gibi olanaklarına karşın yetiştiremediği deha sahibi sanatkâr tipi, batma durumunda olan, hoppa, disiplinsiz ve dinden yoksun bir çağ olan Rejans döneminde doğmuştur. Belçika'da doğan ve Rubens geleneğini sürdüren Watteau, Gotik çağdan beri her yönü ile «Fransız» olan ilk resim ustasıdır. Bundan önceki iki yüzyılda ise sanat dış ülkelerin etkisinde kalmıştı. Rönesans, Barok ve Maniyerizm İtalya ve Hollanda'dan ithal edilmişlerdi. Fransa'da saray yaşamı yabancı örneklere göre yönetiliyordu. Saray törenleri ve monarşik propaganda yabancı ülkelerin, öncelikle İtalyan sanatının biçimleriyle ifade ediliyordu. Bu biçimler zamanla krallık ve saray

[8] XIV. Louis dönemindeki görkemli sanat ve kültür anlayışı.

kavramları ile o denli kaynaştılar ki, bir gelenek özelliği kazanarak, saray sanatsal yaşamın merkezi olduğu sürece geçerliklerini korudular.

Watteau her ne kadar dıştan seyirci kalabileceği bir topluluğun yaşamını resme aktarıp, kendi amaçları ile yalnızca yüzeysel ilişkisi olan bir ülküyü canlandırarak, kendi özgürlük anlayışına ancak yakın olabilen bir özgürlük Ütopya'sını anlatmak istese bile, görüntüleri; büyülü bir evren içinde sunulmalarına karşın, genede kendi yaşamının deneylerinden, örneğin Luxembourg bahçesindeki ağaç taslaklarından, her gün seyrettiği tiyatro sahnelerinden ve kendi niteliklerine benzeyen özellikler taşıyan kişilerden seçilmiştir. Watteau'nun sanatının derinliği, onun evren ile olan ilişkilerindeki kararsızlığa, yaşamın umut ve yetersizliklerinin bir arada ifade edilmesine, daima erişilmesi olanaksız bir isteğe sahip olma ve birtakım şeyleri yitirmiş olma duygusuna, anavatanını kaybetmiş olma bilinci ve gerçek mutluluğa erişmenin olanaksızlığına duyulan inanca bağlıdır. Gerçeğe keyifle boyun eğme ve dünya nimetlerinin verdiği haz gibi konuları işlemesine, hisleri tatmin etmesine ve bütün güzelliğine karşın, Watteau'nun tüm resimleri melankoli ile yüklüdür. Resimlerinin tümünde, gerçekleştirilmesi olanaksız isteklerle dolu olan bir toplumu anlatır. Fakat burada ifade edilen, Rousseau'ya özgü duygular veya *doğa haline* [9] duyulan özlem değil, tersine, yetkin bir kültüre ve kaygısız, güven içinde bir yaşam keyfine ulaşma isteğidir. *Fête galante*da, âşıkların cümbüşünde ve aşk sahnelerinde, Watteau, yaşama karşı takındığı iyimser ve kötümser, zevk ve sıkıntı karışımından oluşan tavrı yeterince ifade edecek olan en uygun biçimi kullanmıştır. Daima kır şenliği *(fête champêtre)* halinde resimlenen ve Theokritos devrindeki çobanlar ile sığırtmaç kızlar gibi müzik, raks ve şarkı ile eğlenen gençlerin tasasız ve yaşamlarını sergileyen *fête galante*da egemen olan öğe, çoban ve kır yaşamıdır. Bu resimler kırların sessiz ve sakin görüntüsünü, kalabalık dünyadan kaçıp güvene kavuşma duygusunu ve âşıkların benliklerini unutturan mutluluklarını betimler. Fakat sanatçı burada uzun uzadıya seyredilebilecek, sevimli, saf ve sade bir yaşam ülküsünün (idealinin) peşinde değildir. O yalnızca doğanın ve uygarlığın, güzelliğin ve tinselliğin, duyumculuğun ve zekânın özdeşliğine inanan Arkadia ülküsünü düşlemektedir. Bilindiği gibi bu yeni bir ülkü değil, Altın Çağ söylencesini,

[9] Fransızcası 'état de nature' olan bu sözcük, insanların toplumsal yaşayıştan önceki doğal durumlarını dile getirir.

pastoral (kırsal) [10] kavramı ile bağdaştıran Roma İmparatorluğu ozanlarının buldukları formülün bir başka türüdür. Roma ülküsü ile karşılaştırıldığında, Watteau'nun resimlerinde yenilik olarak, kırsal yaşamın kibar toplumun örf, âdet ve giysileri ardına gizlenmiş olduğunu ve çobanlarla sığırtmaç kızların devrin son moda giysileri içinde göründüklerini gözlemleriz. Bu resimlerde 'pastoral' olan yalnızca âşıkların aralarında konuşmaları, kent ve saray yaşamından uzaklaşmış olmaları ve doğal bir çevre içinde bulunmalarıdır. Acaba bütün bunlar da bir yenilik sayılabilir miydi? Pastoral (kırsal yaşam) başından beri bir hayal âlemi, bir duygu bastırma oyunu, saflığın ve sadeliğin sevimli masumluğu ile basitliği değil miydi? Pastoral şiirin [11] var olduğu devirden beri, başka bir deyişle oldukça gelişmiş bir kent ve saray yaşamının ortaya çıkışından bu yana, hiç kimsenin çoban ve köylülerin sade ve gösterişsiz yaşamını sürmeyi gerçekten istediği düşünülebilir mi? Hayır, şiirde işlenen çoban yaşamı daima olumsuz durumların, büyük dünyadan kaçma ve onun örf ve âdetlerinden kurtulma çabası gibi tasaların doğurduğu bir ülkü olmaktan öteye gidememiştir. Kişinin kendisini uygarlığın bağlarından kurtulmuş, fakat onun yararlarından faydalanıyor durumda görmesi bir tür spor haline gelmiştir. Boyalı ve kokular sürünmüş hanımlar, diri, sağlıklı ve saf köylü kadınları kılığında gösterilerek çekicilikleri arttırılmakta ve doğanın hoşa giden özellikleri kullanılarak sanat daha büyülü bir duruma getirilmektedir. Karmaşık duruma gelmiş ve yozlaşmış toplumların tümünde, yapıntı olan eserler, daima özgürlük simgesi olmalarına yarayacak önkoşulları içermişlerdir.

Pastoral şiir geleneğinin Hellenizm devrinden bu yana hemen hemen hiçbir kesintiye uğramamış olan iki bin yıllık bir geçmişi olmasında elbette bir neden vardır. Kent ve saray kültürünün durgunlaştığı erken ortaçağ dışında, bu şiirin değişik türleri her ülkede yaygın durumda idi. Şövalye romanlarına konu olan ögelerden başka hiçbir konu, Batı Avrupa'da edebiyatı bu denli meşgul etmemiş, usçuluğun (rationalizm) saldırıları karşısında bu denli direnmemişti. Bu uzun ve kesintiye uğramamış egemenlik, Schiller' in de anladığı yönde 'duygulu' (sentimental) olan şiir türünün, naif şiirden çok daha önemli bir yer tuttuğunun kanıtıdır. Theokritos'

[10] Kırsal anlamına gelir. Kırları, köyleri, çoban yaşamını sevdirmek için doğanın güzel yanlarını anlatan deyişlerdir.

[11] Kır ve çoban yaşayışını konu alan, bu yaşayışla ilgili özel terimlere yer vermesi ve çoğu kez gerçekçi bir nitelik taşıması yüzünden öğretici yazın alanına giren kır şiirlerine verilen genel ad.

un kır yaşamına ilişkin şiirleri bile, sandığımız gibi doğaya yakın olmaktan veya sıradan kişilerin yaşamı ile ilişki kurmuş olmaktan değil, doğaya karşı duyulan yansıtıcı duyumsallık ve kırsal bölge toplumuna karşı beslenen romantik duygulardan doğmuştur. Başka bir deyişle bu şiirler varlıklarını insanların erişilmesi zor, uzak, yabancı ve değişik şeylere duydukları özlemlere borçludurlar. Bir köylü veya çoban kendi çevresine veya günlük işlerine aynı duyguları beslemez. Sıradan insanların yaşantılarına duyulan ilgi, onların dünyalarına ya da yaşam biçimlerine olan yakınlıktan doğmaz. Bu ilgi sıradan halkın kendinde değil, yüksek sınıflarda, büyük kentlerde ve saray çevrelerinde, hareketli yaşamda ve her türlü doygunluğa erişmiş uygar çevrelerde doğar. Theokritos'un söz konusu şiirlerini yazdığı dönemde bile, pastoral yaşama değgin konuların işlenmesi bir yenilik sayılmazdı. Daha önceleri ilkel toplumlarda kırsal hayat yaşayan insanlar tarafından bu konu işlenmiş olsa da, bu tür yapıtlarda duygusallık olmadığı kesindir. Belki bir çoban yaşamının dış görünümünü gerçekçi bir anlatımla vermek amacı da güdülmemiştir. *İdiller*'deki [12] lirizmden yoksun olmakla birlikte, pastoral sahneler, Theokritos'dan önce de mim sanatında vardı; satir oyunlarının önemli bir bölümünü oluşturur, tragedyada bile kendini gösterirdi (18). Fakat kır görüntüleri ve buradaki yaşantı, çoban şiiri (bucolic)ni [13] oluşturmaya yetmeyecek, hazırlayıcı etkenlerin başında, her şeyden önce kent ve kır arasındaki çelişki ile uygarlığın getirdiği huzursuzluk yer alacaktır.

Theokritos pastoral yaşamı yalın bir biçimde tanımlamaktan zevk alırken, ondan sonra gelen ilk kendi başına buyruk şair Virgil, gerçekçi tanımlardan hoşlanmaz ve pastoral şiir, onunla birlikte, kendi tarihinde en önemli yeri tutacak olan benzetisel (alegorik) bir biçime girer (19). Eğer daha önceki dönemlerde de, şiirde işlenen pastoral yaşamın anlamı yalnızca dünyanın kargaşasından kaçmak olup da çoban gibi yaşamak hiçbir zaman ciddiye alınmamış olsaydı, Virgil'in şiirlerindeki motiflerin yapmacıklığı daha da yoğunlaşacak, yalnızca pastoral yaşama duyulan özlem değil, pastoral durum da bir hayal olup çıkacak ve böylece şair ve arkadaşları, şiirin içinde günlük yaşamdan uzaklaşmış gibi görünseler bile, çoban giysilerine bürünmüş, kendilerini önceden tanıyanların kolayca ayırdedebileceği kişiler olarak karşımıza çıkacaklardı. Theokritos'un öncülüğünü yaptığı bu yeni formülün etkisi o denli

[12] İdil: Tabiat manzaralarını canlandıran şiir türüdür.

[13] Özellikle ilkçağ yazınında kır yaşamını konu alan, konuşma ve betimlemelerden oluşan koşuk.

büyük olmuştur ki, Virgil'in *Eclogues*'u [14] yalnızca sanatçının en çok beğenilen yapıtı olmakla kalmamış, herhalde yazınsal başyapıtlar arasında en sürekli ve en derin etkiyi yapanı olmuştur. Dante ve Petrarch, Boccacio ve Sanazzaro, Tasso ve Guarini, Marot ve Ronsard, Montemayor ve d'Urfé, Spencer ve Sidney hatta Milton ve Shelly yazdıkları şiirlerde doğrudan doğruya veya dolaylı olarak Eclogues ile ilişkilidirler. Theokritos, sarayın sürekli olarak başarı için savaşmasından ve büyük kent yaşamının çalkantısından ürkmüştür. Virgil'in ise çevresinden kaçmasına neden olan başka nedenler vardı. Bir yüzyılı kapsayan savaş ancak son bulmuş, Virgil'in gençliği ise savaşın kanlı sahnelerine tanık olmuştu. *Eclogues*'u (20) yazdığı sıralarda Augustus'un getirmek istediği barışın gerçek olmaktan çok bir ümit olduğunu biliyordu. Onun kırsal yaşantı dünyasına sığınması, vatanın geçmişini Altın Çağ olarak gösterip, ilgiyi devrin siyasal olaylarından saptırarak diğer yönlere çevirmeye çalışan Augustus'un başlattığı tepki hareketine uygundu (21). Virgil'in yeni pastoral şiir anlayışı, düşlediği barış ile siyasal yatıştırma propagandasının karışımından başka bir şey değildir.

Ortaçağın pastoral şiiri Virgil'in benzetisel (allégorique) şiiri ile doğrudan doğruya bağıntılıdır. Antik dünyanın çöküşü ile Ortaçağ kent kültürü ve saray yaşamının yükselişi arasındaki dönemden elimizde çok az pastoral şiir kalmıştır. Elimize geçenler ise yalnızca öğrenme yolu ile elde edilmiş olanlar veya klasik şairlerin, özellikle Virgil'in yapıtlarından anımsananların kalıntılarıdır. Dante'nin eglogları bile bu kalıntılardan oluşmakta, ilk modern idil yazarı olan Boccaccio'da da, eski pastoral benzetinin (alegori: Sembollerle anlatım) izleri bulunmaktadır. Gelişime yeni bir yön kazandıracak olan pastoral roman türünün ortaya çıkışıyla birlikte İtalyan Rönesansının kısa öykülerinde kır yaşamına ilişkin motifler yeniden görünecek ancak idillerde, pastoral romanda ve pastoral dramdaki romantik izlerden yoksun olacaktır (22). Bu da anlaşılır bir olgudur çünkü kısa öyküler orta sınıf edebiyatına özgü bir tür olduklarından doğalcılığa yatkındırlar. Oysa pastoral şiir saray çevresi ve soyluların yeğledikleri türü temsil eder ve romantizme yatkındır. Bu romantik eğilim, Lorenzo di Medici, Jacopo Sannazzaro, Castiglione, Ariosto, Tasso, Guarini ve Marino'nun pastoral yapıtlarında egemendir ve Floransa, Napoli, Urbino, Ferrara, Bologna gibi İtalyan Rönesansı kentlerinin tümünde aynı örneğe göre hareket edildiğini kanıtlar. Pastoral şiir her ülkede saray çevresinin örf ve âdetlerinin ayna-

[14] Eglog: Karşılıklı konuşma biçiminde yazılan pastoral şiir türüdür.

sıdır. Artık kimse çobanın yaşantısını ciddiye almaz olmuştur. Çoban giysilerinin basmakalıplığı oldukça belirgindir. Bu türün asıl amacı olan uygar yaşamdan kaçma eğilimi ikinci plana düşer. Saray çevrelerine özgü biçimler, yapmacık veya yozlaşmış olmalarından ötürü değil, sıkıcı ve bunaltıcı oldukları için rağbet görmezler. Uzakta olan ile yakındakini, olağan şeylerle alışılmamış olanı kaynaştıran bu ince ve benzetisel şiir örneği, Maniyerizmin en tutulan türlerinden biri olmuş, özellikle saray çevresi ile ilgili görgü kurallarının maniyerist yönde alabildiğine geliştiği bir ülke olan İspanya'da özel bir sevgi ve ilgi ile işlenmiştir. Saray modası ile birlikte tüm Avrupa'ya yayılan İtalyan şiir örnekleri, İspanya'da bile izlenmiş fakat kısa bir süre sonra şiire İspanyol özelliği egemen olmuş ve şövalyelik çağının romanları ile pastoral şiirin öğelerinden oluşan bir bileşime kavuşmuştur. Romantik öğelerle çoban yaşamından alınma öğelerden oluşan bu 'melez' İspanyol olgusu, İtalyan ve Fransız pastoral romanları arasında bir köprü oluşturacak ve bu köprü pastoral romanın bundan sonraki gelişiminde egemen bir rol oynayacaktır.

Fransız pastoral şiirinin başlangıcı Ortaçağa kadar dayanır. İlk kez 13. yüzyılda saray çevresi ve şövalye yaşamını konu eden içsel (lirik) [15] şiirlere bağımlı, karmaşık ve ayrı türden bir biçim olarak görülür. Fransız *pastourelles*'lerindeki kırsal yaşam olgusu, Klasik Antikçağın idil ve eglog gibi geleneksel biçimlerinden kaçıp kurtulma isteği ile yakından ilişkilidir (23). Şövalye sığırtmaç kıza aşkını açıklarken, saray çevresinde geçerli olan aşkın aşırı bağlılık, iffet ve tedbir gerektiren katı kurallarından kurtulduğuna inanmaktadır. Onun bu isteğinin zorunlu hiçbir yönü yoktur ve düşünmeden yapılmış olmasına karşın saray çevrelerindeki aşkın zoraki saflığından çok daha masumdur. Fakat şövalyenin sığırtmaç kızın beğenisini kazanmaya çalıştığı sahne tümüyle geleneksel yanıyla Theokritos'un doğalcılığına oldukça uzaktır. Bu sahnede iki ana figürden, bazen de kıskanç bir çobandan başka, bir iki de koyun bulunur. Kırlardan ve fundalıklardan, harman ve bağbozumu havasından süt ve bal kokusundan eser kalmamıştır (24). Klasik çoban şiirlerinden kimi öğeler, *pastourelles*' lere klasik şairlerden anımsanan kalıntılar olarak sızmış olsalar bile, İtalyan Rönesansı ile Bourgogne saray kültürü birbirine karışmadan önce, klasik pastoral şiirin Fransız edebiyatı üzerinde doğrudan etki bırakmış olduğu söylenemez. Böyle bir etki de

[15] Lirik: Çok etkili coşkun, gönle dokunan ve genellikle kişisel duyguları dile getiren edebiyat türü.

İtalyan ve İspanyol pastoral romanlarının evrensel bir moda haline gelmelerinden ve Maniyerizmin zaferinden önce derinlik kazanmış sayılamaz (25). Tasso'nun 'Aminta'sı, Guarini'nin 'Pastor fido' su, Montemayor'un 'Diana'sı, Fransızların öykündükleri örneklerdir. Honoré d'Urfé, 'Astrée' adlı yapıtında İtalyan ve İspanyol örneklerini izliyor ve 'Astrée'nin öncellikle görgü ve davranış kurallarının el kitabı ve zarif davranışların bir aynası olmasını istiyordu. Bu yapıt, IV. Henry zamanında kaba feodal beyleri ve askerleri eğitip, onlardan kültürlü bir Fransız toplumu yaratılmasını sağlayan bir okul olarak kabul edilmiştir. Varlığını ise ilk *salon*'ların ortaya çıkmasını sağlayan akıma borçludur. 17. yüzyıl kültürü ise bu *salon*'lardan fışkıracaktır (26). Rönesansın pastoralleri ile başlayan gelişim, 'Astrée' ile doruğa ulaşmıştır. Artık çoban ve sığırtmaç kızlar gibi giyinip ateşli konuşmalar yapan, aşkla ilgili nazik sorunları tartışan erkek ve kadınları görünce kimse sıradan, önemsiz kişileri düşünmeyi aklına getirmemektedir. Yapıntı (fiction) artık gerçekle olan tüm ilişkisini kaybetmiş ve bir toplum oyunu durumuna gelmişti. Çoban yaşamı artık yalnızca okuyucuyu günlük kişiliğinden ve yeknesaklıktan bir an için de olsa kurtaran yapmacık bir tavır olmuştu.

Watteau'nun *fêtes galantes*'ları bu tür şiire benzemez. Pastoral romanda erotik doygunluk ve aşk oyunları ile dolu olan aşk sahneleri, gerçek mutluluğu sergiler. Buna karşın Watteau'nun resimlerindeki erotik durumlar, gerçek amaca yönelmiş yol üzerinde birer aracı durumundadırlar ve daima bulutsu, gizemli bir uzaklıkta bulunan 'Cythère' [16] e giden yola hazırlık gibidirler. Fakat Watteau'nun bu resimleri Fransa'da pastoral şiirin gerilediği döneme rastlar. Bu nedenle sanatçının bu şiirden doğrudan etkilendiği ileri sürülemez. 18. yüzyıldan önce pastoral yaşamdan alınan sahneler, resmin asıl konusunu oluşturamazdı. İncil'e ve mitolojiye ilişkin resimlerde kır motiflerinin tamamlayıcı motifler olarak serpiştirildikleri görülse de, bunların kaynağı pastoral kavramı değildir. Giorgione'da görülen ağıtsal hava ise, Watteau'yu anımsatmakla birlikte, doğa ile uygarlık arasındaki gerilimin yarattığı tedirginlik duygusundan ve erotik vurgulardan yoksundur (27). Poussin ve Watteau arasındaki ilişki bile yalnızca görünüşte kalır. Poussin, Arkadia'yı çok etkili bir biçimde ele almasına karşın, gerçek çoban yaşamını anlatmaz; konu klasik ve mitolojiktir ve amaç Roma klasisizminin esprisine uygun olacak bir yiğitlik havası yaratmaktır. 17. yüzyılın Fransız sanatında, pastoral konuların kır yaşamın-

[16] Afrodit'in denizde doğduktan sonra çıktığı ilk adanın adı.

dan alınma sahneleri tasvir etmekten hoşlanan duvar halılarında bağımsız bir biçimde devam ettiğini görürüz. Bu motifler, Barok çağın özelliği olan görkemli sanata uygun değildirler; yalnızca bir roman, bir opera veya bir balede olduğu gibi süsleme amacı ile yapılan tasvirlerde kullanılırlar. Bu motifler tragedyada kullanıldığında nasıl aykırı duracaklarsa, Barok'un büyük ve törensel bir resminde de aynı derecede tuhaf dururlar. 'Dans un roman frivole, aisément tout s'excuse... Mais la scène demande une exacte raison' (Hafif bir romanda her şey kolayca affedilir... Oysa sahnedeki uyumsuzluklar için iyi bir mazeret gerekir) (28). Pastoral, şiirde daima ikinci planda kalmıştır; fakat resme girer girmez, şiirde hiçbir zaman sahip olamadığı derinlik ve inceliğe ulaşacaktır. Pastoral, bir edebiyat türü olarak başından beri oldukça sahte bir biçim olmaktan öteye gidememiş, gerçekle olan ilişkileri yalnızca düşüncede kalan kuşakların tekelinde kalmıştır. Kır yaşamı sanat yapıtlarında hiçbir zaman gerçek amaç olamamış, yalnızca bir bahane olarak kalmış ve sonuçta hiçbir zaman simgesel özelliğe sahip olamamış, daima az ya da çok alegorik olabilmiştir. Diğer bir deyişle, pastoralin amacı çok fazla belirgindir ve yalnızca tek yoruma açıktır. Böyle olduğundan çok fazla tükenmiş, hiçbir gizemli yanı kalmamış ve Theokritos gibi bir şairde bile, gerçeğin olağanüstü bir çekicilikle tasvir edilmesine karşın çeşitli yorumlarla anlatılamamıştır. Alegorinin sınırlarını hiçbir zaman aşamamış, verimliliği ve gerilimi bulunmayan sportif (fazla ciddi olmayan) bir sanat türü olarak kalmıştır. Watteau pastorale ilk simgesel derinliği veren sanatçıdır. Bunu da gerçeğin olduğu gibi taklit edildiği izlenimini verebilecek olan özellikleri resimden çıkarmakla başarmıştır.

18. yüzyıl, özelliği gereğince, pastoral'in yeniden doğmasına yol açan bir çağ olacaktır. Edebiyat için formülü çok daralmış olsa da, pastoral, resimde yeni bir başlangıç yaratacak kadar canlılığını koruyabilmiştir. Bu devirde üst sınıflar, günlük ilişkilerinin sürekli olarak değişime ve tasfiyeye uğradığı yapay bir ortamda yaşıyorlardı. Fakat bu kişiler artık bu biçimlerin derin bir amaç taşıdığına inanmıyorlar, onları bir oyunun kuralları olarak kabul ediyorlardı. Pastoral, erotik sanatın sportif bir görünümü olduğu gibi, *galanterie* de [17] aşk oyununun kurallarından biri idi. Her ikisi de aşkı belirli bir uzaklıkta tutmak istemiş ve onu şehvetten arındırmak amacını gütmüşlerdi. *Galanterie* devri sayılan 18. yüzyılda, pastoral gelişimin doruğuna çıkmasından daha doğal bir şey olamazdı. Fakat Watteau'nun figürlerinin giydikleri giysilerin sanat-

[17] 'Galanterie', Fransızca bir sözcüktür, söz ve davranış inceliği anlamına gelir.

çının ölümünden sonra moda olması gibi, *fête galante* türü de ancak geç Rokoko devrinde daha geniş bir kitleye seslenebilmiştir. Lancret, Pater ve Boucher, bayağılaştırdıkları bu yeniliğin meyvelerini toplayan sanatçılar olmuşlardır. Tüm yaşamı boyunca ufak bir çevrenin sanatçısı olarak kalan Watteau'nun destekleyicileri yalnızca koleksiyoncu Julienne ve Crozat, arkeolog ve sanat koruyucusu Kont Caylus ve sanat işlerinin alım satımı ile uğraşan Gersaint'den ibarettir. Çağdaş sanatta çok ender olarak kendisinden söz edilmekte, edildiği zaman da çatılmaktadır (29). Diderot bile onun önemini kavrayamamış, onu Teniers'den de aşağı görmüştü. Akademi ise ona zorluk çıkarmamışsa da böyle bir sanatla karşılaşınca türlerin geleneksel hiyerarşisine sıkı sıkıya sarılmış ve *petits genres*'ları küçümsemeye başlamıştı. Ancak Akademi, kuramda bile olsa, henüz klasik doktrine bağlı olan kültürlü toplumdan daha dogmatik değildi. Uygulamadaki sorunların tümünde, Akademi'nin tavrı liberaldi. İstediği kadar üye kabul edebiliyordu ve üye olabilmek için onun doktrinini kabul etme zorunluğu yoktu. Bu hoşgörü Akademi'nin kendi isteği ile olmuyordu. Bu denli kaynayan ve yenilikler getiren bir çağda, etkinliğini sürdürebilmek için liberal bir tutum izlemesi gerektiğini anlamıştı (30). Watteau, Chardin ve Fragonard, değişik okullardan gelmelerine karşın, ülkenin diğer ünlü sanatçıları gibi Akademi'ye kolayca kabul edilmişlerdi. Akademi, her zamanki gibi *grand goût*yu temsil ediyor, fakat aslında üyelerinin yalnızca ufak bir bölümü bu ilkeyi benimsiyordu. Toplum için resim ısmarlama işine güvenmeyip saray çevresinin dışında alıcı bulan sanatçılar, resmen tanınmamaktan ötürü üzüntü duymuyorlar, kuramsal alanda pek itibar görmeseler bile, gerçekte en çok aranan resimler olan *petits genres*ı geliştiriyorlardı. Başlangıcından beri saray çevresinden daha özgürce düşünen bir topluma seslenen *fêtes galantes*, bu üsluba girer. Fakat kısa bir süre sonra bu tür resimle ilgilenen toplum, sanatsal yönden en ilerici sayılan kitleyi oluşturacaktır.

Fakat resim, edebiyattan, özellikle romandan daha uzun bir süre erotik konulara bağlı kaldı. Daha ekonomik ve kolay taşınabilir bir ürün olduğundan resimden daha çok tutulan bir sanat türü olan roman, daha önemli konulara yönelmiş bulunuyordu. Bu yüzyılın inançsızlığı, din ve ahlak konusunda sahip olduğu özgür düşünceler (libertinizm), Choderlos de Laclos, Crébillon *fils* ve Restif de la Bretonne gibi sanatçılar tarafından ele alınmış, devrin diğer romancıları ise yapıtlarında bu konuya pek önem vermemişlerdi. Cüretli konularına karşın, Marivaux ve Prévost, yoğun bir erotik etki yaratmayı düşünmemişlerdi. Bu yüzden resmin üst sınıf-

larla olan ilişkisi şimdilik zarar görmezken, roman orta sınıf dünya görüşüne yaklaşmaya başlamıştı. Şövalye romanlarından pastoral romana geçiş olayı, bu yönde atılan ilk adımı simgeler. Bu sıralarda yazılan romanlarda, Ortaçağlara özgü bazı öğelerin geri plana atıldığı gözlemlenmektedir. Pastoral roman gerçek dışı ve hayali bir çerçeve içinde sunulsa bile, gerçek yaşam sorunlarını tartışır; fantastik giysiler içinde bulunmalarına karşın, o çağın gerçek insanlarını ele alır. Tarih açısından, bunlar, gelecekteki gelişimleri önceden gösterir nitelikte önemli belirtilerdir. Pastoral roman yenilikçi gerçekçiliğe (modern realizm) o denli yaklaşır ki, d'Urfé'nin yapıtlarında olayların yerleştirilmesi bile tarihe uygun olarak yapılmıştır (31). Fakat edebiyat tarihi açısından en önemli olay, d'Urfé'nin ilk gerçek aşk romanını yazmış olmasıdır. D'Urfé' den önce aşk konusu işlenmiş olsa bile, belirli bir uzunluğu olan yapıtlara hiçbir zaman konu olamamıştır. Ancak şimdiden sonradır ki aşk konusu, dramda da olduğu gibi, romanı yöneten ve onu canlı tutan bir güç olacak ve bu durum üç yüzyıl boyunca sürecektir (32). Baroktan bu yana, epik ve dramatik edebiyatın temelinde hep aşk şiiri vardır; ancak son aşamalarda bu değişime doğru adımlar atılmıştır. 'Amadis'de bile aşk yiğitlikten üstün tutulmuştur, fakat Céladon, bizim anladığımız çeşitten ilk âşıktır. Bu kahraman, ilk abartılmamış yiğit, şehvetin ilk savunmasız tutsağı, Chevalier Des Grieux'nün öncüsü ve Werther'in atasıdır.

17. yüzyıl Fransa'sının pastoral romanı, yorgun bir çağın edebiyatıdır. İç savaşlardan bitkin duruma gelen toplum, savaşın yorgunluğunu âşık çobanların güzel ve dokunaklı konuşmalarını okuyarak unutuyordu. Fakat XIV. Louis'nin kazandığı zaferlerin sonucunda toplum düzelip kendisini yeni ihtiraslara yöneltince, bu tür yapmacık romanlara karşı bir tepki başladı. Böylece Boileau ve Molière eleştirilerek yapıtlarının yapmacık olduğu ileri sürüldü. D'Urfé'nin pastoral romanını, Mlle de Scudéry ve Calprenède'in aşk ve yiğitlik romanları izledi. Bu tür roman, Amadis romanlarından bu yana kopmuş olan sürekliliği yeniden toparladı. Roman yeni baştan önemli olaylarla ilgilenmeye, yabancı ülke ve insanları anlatmaya, etkileyici ve anlamlı olayları ve tipleri ele almaya başladı. İşlenen yiğitlik konuları ise şövalye romanlarının romantik pervasızlığı yerine Corneille'in tragedyalarında görülen ciddi bir görev duygusunu içeriyordu. La Calprenède'in yiğitlik romanı, saray dramında da görüldüğü gibi, irade ve gönlüyüceliğinin okulu durumunda idi; aynı acıklı-kahramansal töre, Mme de la Fayette'in *Princesse de Clève*'inde de görülür. Bu yapıtta da sorun, şehvet ve şeref arasındaki çatışmadan doğar ve diğerlerinde olduğu gibi bu-

rada da görev duygusu aşka üstün gelir. Bu yiğitçe uyarıların (heroic stimuli) geçerli olduğu çağda, irade gücü ile ilgili sorunların açık seçik biçimde çözümlenmesi, tutkuların usçu açıdan incelenmesi ve ahlaki düşünceler her yerde karşımıza çıkmaktadır. Mme de la Fayette'de arada bir daha kişisel, daha içtenlikli özellikler, duyular gelişiminde daha bir akıcılık görülse de, her şey bilinçliliğin ve çözümsel (analitik) mantığın ışığına çıkarılmaktadır. Âşıklar hiçbir zaman kendilerini şehvet duygularının tutsağı olarak görmezler. René ve Werther'de, hatta Des Grieux ve Saint Preux'de de olduğu gibi amansız bir çaresizliğin içinde bocalamazlar.

Bütün bu çobanıl-kırsal ve yiğitsel-sevgisel biçimlere ek olarak bu yüzyılda daha sonraki orta sınıf romanına öncelik oluşturan bazı olgular bulabiliriz. Bunların içinde en başta pikaresk roman [18] gelir. Bu tür, motiflerinin günlük gerçeklere olan uygunluğu ve yaşamın alt düzeyini yeğlemesi bakımından şimdiye dek alışılagelen türlerin dışında kalır. *Gil Blas* ve *Diable Boiteux* de bu türe girerler. Balzac ve Stendhal'in romanlarındaki bazı özellikler bile, pikaresk romandaki yaşam görüşünün birbirini tutmayan, karmaşık öğelerinden oluşan bir bileşimin izlerini taşırlar. Yapmacıklı ve aşırı incelik gösteren romanlarsa (presiozite dönemi romanları), 17. yüzyılda uzun bir süre okunup 18. yüzyıla aktarılmış olsalar bile 1660'dan sonra bir daha yazılmamışlardır (33). Nükteli, yapmacık, zorlama ve aristokratlara özgü yapay tavırlara uygun olan üslup, daha doğal, daha orta sınıfa özgü bir üsluba yenilmiştir. Furetière, pikaresk roman tarzında yazdığı yiğitlikten ve romantizmden uzak olan romanına *Le Roman bourgeois* adını verebilecektir. Fakat bu roman henüz böyle bir tanımı hak etmez; içindeki motifler bu tanımla ilgili olsalar da, onların dışında bu yapıt henüz sadece taslak, karikatür ve episodların bir araya getirilmesinden öteye gidememiştir. Diğer bir deyişle bu romanın, olayların tek bir kahramanın yazgısı çevresinde gelişerek, okuyucunun tüm ilgisini toplayabilen modern devrin yoğun 'dramatik' romanı ile hiçbir ilgisi yoktur.

17. yüzyılda yaygınlığına karşın ikinci planda, hatta kimi yönlerden henüz geri kalmış bir sanat türü olarak görülen roman, 18. yüzyılda edebiyat alanının en ileri öğesi durumuna gelmiş ve en önemli edebiyat yapıtlarını içermekle kalmayıp edebiyatta son derecede önemli ve gerçekten ilerici olan bir gelişimin gerçekleşmesine neden olmuştur. 18 yüzyıl psikoloji çağı olduğundan romanı

[18] Fr. Roman picaresque: Yeniçağın başlarında İspanya'da doğan, dilencilerin, sabıkalıların ve başıboşların renkli yaşamlarını anlatan roman türü.

yeğleyen bir dönemdir. Lesage, Voltaire, Prévost, Laclos, Diderot psikolojik gözlemler yapmayı severler. Marivaux ise psikolojiye gereğinden fazla düşkündür; sürekli olarak figürlerinin psikolojik davranışlarını anlatır, inceler ve yorumlar. Yaşamdaki her davranışı psikolojik inceleme yapmak için bir fırsat olarak görür ve yarattığı tiplerin güdülerini olduğu gibi sergilemekten kaçınmaz. Marivaux ve çağdaşlarının psikolojisi, öncellikle Prévost'unki, 17. yüzyılın psikolojisinden çok daha ince, daha zengin ve daha çeşitlidir. Karakterler daha önceki kalıplaşmış niteliklerini kaybedip daha çelişkili, daha karmaşık duruma gelerek, klasik edebiyatta karakter çiziminin daha şematik olduğu izlenimini yaratırlar. Lesage da tiplere, karikatürlere ve alışılagelmişin dışında kişilere bol bol rastlansa bile, belirsiz ve değişken çizgilerle betimlenmiş gerçek portreler ve gerçek yaşam renginin çeşitli tonlara dönüşmesi, Marivaux ve Prévost'dan önce görülmez. Eğer eski romanı, yeni romandan ayıracak bir sınır çizgisi varsa, o çizgi burada çizilmiştir. Roman bundan önce, somut eylemlerde yansıyan dışsal olayların ve tinsel süreçlerin temsili durumunda iken artık şimdi, tinsel tarih, psikolojik çözüm ve kişinin kendi kendini anlatması haline gelmiştir. Marivaux ve Prévost'un henüz 17. yüzyılın çözümsel ve usçu psikolojisi içinde hareket ettikleri ve 19. yüzyılın büyük romancılarından, çok, Racine ve Rochefoucauld'ya yakın oldukları gerçektir. Bu sanatçılar klasik dönemin ahlakçıları ve dram yazarları gibi karakterleri, onları oluşturan unsurlara ayırıp geliştirirken yaşam koşulları ve çevre etkilerine göre değil, birkaç soyut ilkeye göre davranırlar. Ancak 19. yüzyılda bu dolaylı, izlenimci (empresyonist) psikolojiye doğru kararlı bir adım atılmış ve bundan önceki bütün edebiyatı çağdışı bırakan yeni bir psikolojik olasılık kavramı yaratılmıştır. 18. yüzyıl yazarlarında göze çarpan yenilik, figürlerini yiğitlik özentisinden kurtarıp insanlaştırmış olmalarıdır. Onların erişilmezliklerini kaldırmışlar, insan ölçülerine yaklaştırmışlardır ki bu yenilik, Racine'in yapıtlarındaki aşk tasvirlerinden bu yana, psikolojik doğalcılığın gelişme sürecinde yapılan önemli bir ilerlemeye işaret eder. Prévost şiddetli tutkuların diğer yönlerini, öncelikle bir adam için âşık olmanın utandırıcı ve aşağılatıcı durumlar yaratacağını göstermeye başlamıştır. Romalı şairlerin yaptığı gibi, aşk gene bir felaket, bir hastalık, bir şerefsizlik olarak gösterilmeye başlanmıştır. Bu aşk yavaş yavaş Stendhal'de gördüğümüz şehvetli aşka dönüşür ve 19. yüzyıl edebiyatında aşkın özelliği olan marazi (patolojik) yönlerle kayar. Marivaux, kurbanlarına aç bir hayvan gibi saldırıp onları bir daha bırakmayan bu aşkın gücünü bilmese de, Prévost'da aşk artık man-

tığa egemen olmuştur. Şövalye aşkı devri bitmiş, uygunsuz biri ile birleşmeye karşı savaş başlamıştır. Aşkın buradaki soysuzlaşması, toplumsal bir savunma mekanizması niteliğindedir. Ortaçağdaki feodal toplum ve hatta 17. yüzyıl saray çevresi toplumu, aşkın getireceği tehlikeler tarafından tehdit edilmiyorlar, yaşamı ciddiye almayan kimselere karşı korunma zorunluluğunu duymuyorlardı. Fakat toplumdaki kastlar arasındaki sınırların giderek daha sık aşıldığı ve burjuvaların da en az soylular kadar toplumda kendilerine ayrıcalık sağlayacak olan yeri korumaya zorunlu oldukları bir çağda, topluma egemen olan düzeni tehdit eden ve önceden hesaplanamayan aşk tutkuları afaroz ediliyor ve sonunda, *La Dame aux camélias*'ya ve bizim çağımızda Garbo'nun filmlerine dek uzanan yeni bir edebiyat türü doğuyordu. Kuşkusuz Prévost, halen tutuculuğun bilinçsiz bir temsilcisi durumundaydı. Aynı tutuculuğa oğul Dumas, bilinçli olarak ve inanarak hizmet edecektir.

Rousseau'nun duygu teşhirciliğine, yani kişilerin özel yaşam ve duygularının açıklanamayacak yanlarını açıklamaya Prévost'un *Manon Lescaut*'sunda rastlanmaktadır. Romanın baş kahramanı şerefsiz aşkını anlatmakla vakit geçirmez; üstelik karakterinin zayıflığını itiraf etmekten masoşist bir zevk duyar. Lessing'in Werther'den söz ederken 'küçüklüğün ve yüceliğin, aşağılık olaylarla saygın olayların karışımı' diye tanımladığı olgulara düşkünlük, Marivaux'da şimdiden görülmektedir. *Vie de Marianne*'ın yazarı, yüce ruhlarda bile zayıf noktalar olduğundan söz eder; M. de Climal'in çekiciliğin ve iticiliğin karışımından oluşan bir doğaya sahip olduğunu anlatır ve kahramanını ilk bakışta yargılanmaması gereken bir kişi olarak tanımlar. Bu kadın içtenlikli ve dürüst bir insan olmasına karşın, kendine zarar verecek olan hiçbir davranışta bulunmamaya dikkat eder. Kozlarını iyi bilir ve onları akıllıca oynar. Marivaux bir geçiş ve yeniden kuruluş döneminin örnek bir temsilcisidir. Bir romancı olarak ilerici orta sınıf eğilimini tüm gücüyle desteklese de, bir komedi yazarı olarak psikolojik gözlemlerini eski ilginç olaylar dizisi içinde gizleyerek sunar. Komediye getirdiği yenilikse, eskiden daima ikinci rolü oynayan aşkın, artık konunun merkezini oluşturmasıdır (34). Aşk teması bu önemli rolü ele geçirmekle, edebiyatta zaferle sonuçlanan ilerleyişini tamamlamış olur. Bu gelişimin nedenleri, komedide karakterlerin bile daha karmaşık duruma gelmelerine ve aşkın, kazandığı komik özelliklere karşın, ciddi ve yüce olma niteliğini koruyacak kadar değişik bir yapıya sahip olmasına bağlıdır. Fakat Marivaux'daki yeni özellik, her şeyden önce, figürlerini, davranışları doğrudan doğruya toplumdaki konumları ile ilişkili olan, toplumdaki sınıfsal yapılarına göre şartlanmış

kişiler olarak tanımlamasıdır (35). Molière'de de kişiler âşık olurlar, ama aşk hiçbir zaman olayların merkezi değildir; mizaçları toplumdaki sınıfsal konumlarını belirlese de, bu hiçbir zaman dramatik çatışmanın kaynağını oluşturmaz. Oysa Marivaux'nun *Jeu de l'amour et du hasard*ında bütün olaylar kişilerin toplumdaki görüntüleri üzerine kuruludur; başlıca sorun kişilerin gerçekten uşak mı yoksa kimliğini saklayan efendi mi olduğudur.

Marivaux genellikle Watteau ile karşılaştırılmış, her iki sanatçının nükteli ve etkileyici üsluplarındaki benzerlik, böyle bir karşılaştırmayı gerektirmiştir. Fakat her ikisi de bizi sanat sosyolojisinin önemli bir sorunu ile karşı karşıya getirirler; çünkü ikisi de toplumun geçerli olan geleneklerine uygun bir biçimde, kendilerini son derece incelikle ifade etmelerine karşın, beklenen başarıya ulaşamamışlardır. Yaşamı boyunca Watteau'nun değerini pek az kişi anlayabilmiş, Marivaux ise sürekli olarak oyunlarında başarısızlığa uğramıştır. Marivaux'nun çağdaşları onun kullandığı dili karmaşık, yapmacık ve anlaşılması güç bulmuşlar, onun pırıl pırıl, kıvrak dialoglarını hiç de övgü sayılabilecek anlama gelmeyen *marivaudage* sözcüğü ile tanımlamışlardır. Oysa Saint-Beuve, bir yazarın adının bütün ev halkı tarafından anılmasının hiç de küçümsenecek bir olay olmadığını savunmuştur. 'Bu sanatçı, çağının anlayamayacağı kadar büyüktü' ya da 'sanat, insanların içgüdüsüne ters düşer' gibi açıklamalar Watteau için geçerli olsa da, bu yargı, aslında büyük bir yazar olamadığından, Marivaux için geçerli olamaz. Watteau ve Marivaux bir evreden diğerine geçiş döneminin temsilcileridirler ve yaşamları boyunca anlaşılamamalarının nedeni, sanatsal güçlerinin yetersizliğinden değil, öncü olma görevini üstlenmiş olmalarındandır. Bu tür sanatçılar hiçbir zaman kendilerine uygun toplumu bulamazlar, yaşadıkları çağda anlaşılamazlar. Kendilerinden sonra gelen kuşak da, bunlardaki sanatsal görüşleri yeterince anlayamaz; daha ilerki kuşaklarsa, bu yapıtları daha iyi değerlendirecek durumda olsalar bile, aradan geçen zamandan ötürü onları kendi çağlarına bağlayabilmekte güçlük çekerler. Watteau ve Marivaux, 19. yüzyılda, sanatlarının modası geçtikten çok sonra, beğenileri empresyonist akım etkisi ile yoğrulmuş uzmanlar tarafından keşfedilmişlerdir.

Rokoko sanatı, Barok gibi bir saray sanatı değil, aristokrasi ile orta sınıfın üst kesiminin sanatı idi. Yeni binalar kral ve devlet tarafından değil, özel koruyucular tarafından yapılmış, saray ve şatolar yerine, *hôtel*'ler ve *petite maison*'lar inşa edilmişti [19].

[19] Fransızca bir sözcük olan 'hôtel', konak anlamına gelir, 'petite maison' ise ufak ev demektir.

Küçük odalar ve özel oturma odalarının içtenliği ve sıcaklığı, soğuk mermer ve bronz salonlara yeğlenmiş, kahverengi, mor, lacivert, altın sarısı gibi ciddi ve ağır renklerin yerini açık pastel renkler, gri ve gümüş rengi, muhabbet çiçeği yeşili ve pembesi almıştır. Rejans döneminin aksine, Rokoko bir yandan daha pahalı ve değerli, daha parlak, daha, şen ve keyfince davranan bir sanat durumuna gelirken, diğer yandan duygusallık, incelik, yumuşaklık ve tinsellik kazanmıştır. Bir bakıma yetkin bir 'sosyete sanatı'na dönüşmesine karşın, bir yandan da orta sınıf beğenisine yaklaşmıştır. Büyük bir ustalık ve hüner gerektiren bu süslemeci sanatın narin, etkileyici ve gerilimli havası kitlesel, yontusal ve geniş mekânlar gerektiren barok sanatın yerini almıştır. Bu sanattaki rahatlığın ve canlılığın doğalcı gözlemciliğin ve benzetmeciliğin zaferi olduğunu anımsamak için La Tour'u veya Fragonard'ı düşünmek yeterlidir. Günlük yaşamın sınırlarını patırdılı bir biçimde aşmaya çalışıp, onları zorlayan, yabanıl ve heyecanlı Barok görüntülerle karşılaştırıldığında, Rokokoda her şey hafif, olağan ve hoppaca gibi görünür. Fakat Barok'un hiçbir ustası fırçasını Tiepolo, Piazzetta ve Guardi kadar rahat ve güvenli bir biçimde kullanamaz. Rokoko, Rönesans ile başlayan ve dinamik çözüm getiren, özgürlüğe yönelik ve kendisini durağan, geleneksel ve örneksel olan ilkeye karşı devamlı olarak koruması gereken bir ilkenin zafere ulaşması ile sonuçlanan gelişimin son evresini temsil eder. Rönesansın sanatsal amaçları ancak Rokoko devrinde gerçekleşebilmiştir. Artık nesnel anlatımlar, modern doğalcılığın amacı olan rahatlık ve gerçeğe tam bağlılıkla yapılabilmektedir. Rokokodan sonra, hatta bir bölümü Rokokonun ortasında başlamış olan orta sınıf sanatı, bu sıralarda, Rönesanstan ve ondan sonra gelen evrelerden tümüyle değişik, yepyeni bir sanat durumuna gelmiştir. Bu sanat, öznellik ve demokratik düşünce ile şartlanmış olan bugünkü kültür çağının başlangıcını oluşturur ve ilkelerine karşı olmakla birlikte, Rönesans, Barok ve Rokokonun seçkin kültürleri ile doğrudan bağıntılıdır. Rönesansın ve ona bağımlı olan sanatsal üslupların çatışmaları, biçime aşırı bağlılık ile doğalcılığa özgü formsuzluk, belirgin olanla çevresi içinde eriyen, durağan olanla dinamik olan arasındaki karşıtlıklar, şimdi yerlerini usçuluk ile duygusallık, özdekçilik ile tinsellik, klasisizm ile romantizm arasındaki uyuşturulamaz türden karşıtlıklara bırakmışlardır. Rönesansdaki karşıtlıkların her iki cephesi de şimdi vazgeçilmez olduğundan, bundan önceki karşısavlar anlamlarını geniş ölçüde yitirmişlerdir; betimlemenin doğalcılığa özgü titizlikle ve aslına benzetilerek yapılması kadar, resimdeki öğelerin kompozisyonda uyum sağlamaları da gerekmektedir. Şimdi

gerçek sorun, mantıklı düşünce ve duygu, nesneler dünyası ve özne, usçu öngörü ve sezgi gibi karşıtlıklardan, hangisine öncelik tanınması gerektiğidir. Rokoko sanatı, geç Barok dönemin klasisizmini çökerterek; kendine özgü resimsel üslubu, 'resimsel' ayrıntıya olan duyarlığı ve izlenimci tekniğiyle, orta sınıf sanatının duygusal yönlerini ifade edebilen, Rönesans ve Barok sanatının biçimsel dilinden çok daha uygun olan bir üslup yaratmış, böylece yeni seçeneğin yolunu hazırlamıştır. Bu yeni üslubun oldukça ileri olan ifade gücü, mantıksız düşünceye ve duygusallığa güçlü bir şekilde karşı koyan yapısı yüzünden zaten zayıflamış olan Rokokonun çökmesine neden olmuştur. Kendiliğinden gelişen bu gereçlerle karakteristik amaçlar arasındaki fikir alışverişi olmadan Rokokonun önemini kavramak olanaksızdır. Onun karmaşık doğasını anlamak için, bu sanatın, o devrin toplumundaki uyuşturulamaz karşıtlıkların sonucu ortaya çıkmış olan kutuplaşmalardan doğduğunu ve Rokokonun, saray çevresinin Barok'u ile orta sınıfın erken Romantizmi arasındaki birleştirici bir yeri olduğunu bilmek gerekir.

Duyumculuğu ve estetizmiyle özellik kazanan Rokoko epikürcülüğü Barok'un törensel üslubu ve erken Romantik hareket arasında geçiş noktası sayılır. XIV. Louis devrinin saray soyluları, aslında kendi keyiflerince yaşayıp durmalarına karşın, yiğitsel ve ussal bir yetkinlik ülküsünü övüp, yüceltmekteydiler. XV. Louis devrinde ise aynı toplum, görünüşte burjuva yaşantısına ve yaşam görüşüne uygun olan bir hazcılığı (hedonizm) [20] benimsedi. Talleyrand'ın söylediği şu sözler, bu sınıfların nasıl bir yaşam sürdüklerini göstermeye yeterlidir. «1789'dan önce yaşamış olanlar, yaşamın tatlı yönlerini bilmiyorlar demektir!» «Yaşamın tatlı yönleri» ile kuşkusuz kadınların tatlılığı kastedilmektedir. Her Epikuroscu kültürde olduğu gibi, kadınlarla birlikte olma, en yaygın vakit geçirme biçimidir. Aşk sağlıklı bir içtepi (impulse) ve dramatik bir tutku olmaktan çıkmış, eğlendirici, sakin, içtenliğini ve saflığını kaybetmiş bir duygu durumuna gelmiş, tutkunun yerini alışkanlık almıştır. İsrarla ve sürekli olarak çıplak resimleri (nü'ler) aranmaktadır. Çıplaklık şimdi plastik sanatların en gözde konusu olmuştur. Devlete ait apartmanların fresklerinde, *salon*lardaki goblen halılarda, özel oturma odalarındaki yağlıboyalarda, kitaplardaki gravürlerde, raflardaki bronz figürlerde, porselenden yapılma grup heykellerinde, her yerde, şişman baldırlı ve kalçalı, açık göğüslü, kol ve bacakları sanki karşısındakini kucaklayacakmış gibi olan çıp-

[20] Yaşamın amacını yalnızca zevk duymak olarak kabul eden felsefe akımı, sefaperestlik.

lak kadın figürlerini görürüz; kadın ve erkekler veya yalnızca kadınlardan oluşan topluluklar, sayısız çeşitleme ve tekrarlamalarla tasvir edilmişlerdir. Sanatta çıplaklık o derece olağan duruma gelmiştir ki, Greuze'ün saf ve yalın figürleri, yanlızca elbiselerini giymekle erotik bir etki yaratabilmektedirler. Ne var ki, 'kadın güzelliği' ülküsü de değişmiş, daha merak uyandırıcı, daha bilgiç ve saflığını yitirmiş kadın tipi ilgi çekmeye başlamıştır. Barok çağda olgun ve iyice gelişmiş kadınlar yeğlenirken, şimdi kimi zaman hâlâ çocukluk çağını yaşayan, genç ve ince kızlar tasvir edilmektedir. Böylece Rokoko, zengin ve bıkkın Epikürcüler için tasarlanmış erotik bir sanat, doğanın kısıtladığı eğlenme ve haz duyabilme yeteneğini yoğunlaştıran bir araç durumundadır. Bir yandan orta sınıf sanat beğenisi, diğer yandan David, Géricault ve Delacroix'nin klasisizmleri ve romantizmleri, daha olgun, daha normal bir kadın tipini moda haline getirecektir.

Rokoko, çarpıcı bir 'sanat için sanat' [21] anlayışı geliştirmiştir. Bu sanatın güzelliğe duyumcu açıdan yaklaşarak tapması, yapmacıklı, büyük hüner gerektiren, müziksel, zarif anlatımı, Aleksandırcılık'ın [22] bütün türlerini geride bırakır. Hatta Rokokonun 'sanat için sanat'ı bazı yönlerden, 19. yüzyılınkinden çok daha gerçek ve içtendir, çünkü bu sanat genel isteğe uyarak veya önceden programlanarak yapılmamış, sanata dinlenmek, zevk duymak için sığınan, yorgun, edilgin, hoppa bir toplumun doğal davranışı yön vermiştir. Rokoko gerçekte güzellik ilkesinin kesin olarak egemen olduğu bir beğeni kültürünün son evresi, 'güzel'in ve 'sanatsal olan'ın eşanlamda tutulduğu son üsluptur. Watteau, Rameau, Marivaux, hatta Fragonard, Chardin ve Mozart'da her şey melodik ve 'güzel' dir. Beethoven, Stendhal ve Delacroix'da durum değişir ve sanat daha etkin, daha kavgacı olur, ifade kaygısı biçimsel yapıyı bozar. Rokoko aynı zamanda Batı Avrupa'da doğan son evrensel üsluptur. Bu üslup tüm evren tarafından kabul edilip aşağı yukarı tekdüze (uniform) bir sistem içinde bütün Avrupa'da uygulanmakla kalmamış, aynı zamanda bütün yetenekli sanatçılar tarafından, olduğu gibi kabul edilerek onların ortak değerleri durumuna gelmiştir. Rokokodan sonra bir daha biçim konusunda kanon (canon) [23] lara

[21] Fr. L'Art pour l'art: 19. Yüzyılda Victor Cousin'in endüstri üretimi eşya ile sanatçı yapıtı arasındaki farkı belirtmek için kullandığı deyim. Sanat dışında hiçbir amaç tanımayan yaratıcı çalışmayı anlatır.

[22] Fr. Alexandrianisme: İskender çağında yaşamış eski Yunan şairlerinin şiirlerindeki çok süslü anlatımı.

[23] Kanon sözcüğü Yunancadır. İslam düşünürleri bu terimi «kaide» sözcüğü ile anlamdaş kılmışlardır; günümüzde «kural» ve «ilke» terimleri kullanılmaktadır.

böylesine uyma zorunluğu ya da tüm evren için geçerli olan bir sanat eğilimi görülmez. 19. yüzyıldan sonra sanatçıların amacı o derece kişiselleşmiştir ki, artık kimse hazır formülleri kabul etmeye yanaşmamış, herkes kişisel anlatım yolları bulabilmek için çaba sarfetmeye başlamıştır. Bu sanatçılar, kendilerinden önce yerleşmiş biçimleri, bir çözüm yolundan çok bir ayak bağı olarak görmektedirler. Empresyonizmin evrensel bir sanat olarak tanınmasına karşın, sanatçının, birey olarak, bu akımla zorunlu ilişkileri vardır ve Rokokoda olduğu gibi, o akıma özgü 'empresyonist formül' diye bir şey yoktur. 18. yüzyılın ikinci yarısında devrim sayılan bir değişim oluşmuş ve modern bir orta sınıf toplumu ortaya çıkmıştır. Bu yeni sınıf kişiselliğe ve orijinalliğe olan tutkusu ile, kültürlü bir topluluk tarafından bilinçli ve planlı bir biçimde ortaklaşa kabul edilen 'stil' anlayışına son verdirmiş ve entellektüel özellik anlayışına günümüzdeki önemi kazandırmıştır.

Boucher, Rokoko formülünün gelişmesinde ve Fragonard ile Guardi'ye şaşmaz bir emniyet veren ustalıklı tekniğin doğmasında en önemli rolü oynayan sanatçıdır. Son derece önemli bir sanatsal geleneğin önemsiz temsilcisi olarak, bu geleneği o denli iyi temsil etmiştir ki, Le Brun'den sonra hiçbir sanatçı onun kadar etkili olamamıştır. Boucher, vergi mültezimleri, yeni zenginler ve liberal düşüncelere sahip saray çevreleri tarafından en çok aranan üslup olan erotik türün büyük ustası, Watteau'nun *fêtes galantes*'larından sonra Rokoko resminde en geçerli konu olan aşk mitolojisinin yaratıcısıdır. Erotik motifleri resimden grafik sanatlara ve endüstriyel sanatların tümüne aktarır ve *peinture des seins et des culs* [24] den ulusal bir üslup oluşturur. Fransa'daki tüm sanatseverlerin Boucher'yi devrin en büyük sanatçısı olarak görmemeleri doğaldır. Burjuva sınıfında uzun süreden beri edebiyatta söz sahibi olmuş, kültürlü bir sınıf vardı ki bunlar şimdi sanatta diledikleri gibi seçim yapıp kendi yollarını kendileri çiziyorlardı. Greuze ve Chardin öğretici (didaktik) ve gerçekçi resimlerini bu toplum için yapıyorlardı. Hiç şüphesiz onları destekleyenlerin hepsi orta sınıftan değildi; Fragonard ve Boucher'yi tutan sınıftan da onları beğenen vardı. Fragonard ise, burjuva ressamlarının sağlamaya çabaladığı beğeniye arada bir boyun eğiyor, Boucher bile bu ressamların kullandıkları motiflere yakın olan resimler yapıyordu. Örneğin Boucher'nin Louvre Müzesindeki 'kahvaltı' tablosu, orta sınıfın üst düzeyinde yaşayanların yaşamını sahnelemesine karşın, tam bir sıradan orta

[24] Fransızca göğüs ve kalça resmi anlamına gelir.

sınıf yaşamı gösterisidir ve törensel olmaktan çok bir tür resmidir. *(peinture de genre)* [25].

Rokoko'dan kopma, yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşir. Üst sınıflarla orta sınıf arasındaki kopukluk artık çok belirgindir. Greuze'un resmi, yalnızca yaşama karşı alınan yeni tavrın veya yeni bir ahlak görüşünün değil, aynı zamanda 'zevksizlik' sayılacak yeni bir beğeninin de başlangıcını oluşturur. Onun duygusal aile sahneleri, lanetleyen veya kutsayan baba ile sorumsuz, hovarda ya da şükran duyguları ile dolu iyi evlatlarını gösteren aile resimlerinin sanatsal değeri azdır. Kompozisyonda orijinallik yoktur; resimler özensiz çizilmiş, çekiciliği olmayan renkler kullanılmıştır; üstelik teknik, hoş olmayan bir tekdüzeliğe sahiptir. Abartılmış ciddiyetlerine karşın yaptıkları etki soğuk ve anlamsız, sergiledikleri aşırı duygulara rağmen inandırıcılıktan yoksundurlar. Duyurmaya çabaladıkları ilgi, hemen tam olarak sanattan uzaktır ve ressamca olmayan ve çoğunlukla yalnız öykücü (narrative) konuları resim diline çevirme çabası bile göstermeden kabataslak bir biçimde işleyiverirler. Diderot bu resimleri, romanlardaki olayların tohumlarını içerdiklerinden ötürü över (36), ama daha tarafsız olmak gerekirse, bu resimler, bir öykünün içerebildiğinden fazlasını içeremezler. Bunlar 19. yüzyılın sanatsal değeri olmayan diğer prototip yapıtları gibi, öykücü, ahlakçı, sıradan, en kötü anlamıyle 'edebiyat yapan' resimlerdir. Çağın beğenisini saptayan toplulukların toplumda yer değiştirmelerinin, eskimiş, iyice denenmiş standartların çökmesine bağlı olması doğaldır, fakat Greuze'ün resimleri, sırf orta sınıf resmi oldukları için zevksiz ve kötü resim sayılamazlar. Chardin'in resimleri, burjuvalara özgü yalınlıklarına karşın, 18. yüzyılın sanat değeri en yüksek olan ürünleridir. Chardin, Greuze'dan çok daha dürüst ve gerçek bir orta sınıf sanatçısıdır. Greuze, sıradan, dürüst kişileri sterotipler durumuna getirerek, orta sınıf ailelerini kutsallaştırarak, bakireleri ülküselleştirerek, orta ya da aşağı sınıflardan çok, yüksek sınıfların düşünce ve görüşlerini yansıtır. Buna karşın Greuze'un tarihsel önemi, Chardin'inkinden aşağı değildir. Hatta aristokratların ve yüksek düzeydeki orta sınıfların Rokokosu ile yapılan savaşta, onun silahları Chardin'inkilerden daha etkili olmuştur. Diderot onu sanatçı olarak belki fazla yüceltmiştir, ama onun resminin siyasal propaganda niteliğini iyi değerlendirmiştir. Diderot bu resimlerle 'sanat, sanat içindir' düşüncesinin çöktüğünü anlamıştır. Eğer Diderot, sanatsal görevin *'erdem-*

[25] Köy, kasaba, kent ve saray yaşamı gibi belirli özellikler gösteren yaşayış durumlarını gösteren resimlere verilen isim.

lere saygı göstermek ve kötülükleri sergilemek' olduğunu ileri sürerek, sanatı bir arabulucu, bir erdem okulu olarak kullanmak istemişse; eğer Boucher ve Vanloo'yu yapaylıklarından, boş, kolay, düşünsüz becerilerinden ve hovardalıklarından ötürü suçlamışsa, daima aklında zorbaların cezalandırılmaları öyküsü yattığından, ya da daha somut olarak, orta sınıfı, ilerde daha yükseklere çıkarmak üzere, sanat dünyasına sokmak üzere çaba sarfettiği içindir. Onun Rokoko sanatına açtığı savaş, yaklaşmakta olan Devrim'in tarihinde bir evredir.

2. YENİ BİR OKUYUCU KİTLESİ

18. yüzyılda entellektüel üstünlük, Fransa'dan, ekonomik, toplumsal ve siyasal alanlarda daha ileri durumda olan İngiltere'ye geçti. Büyük romantizm akımının yüzyılın ortasında bu ülkede başlamış olmasına karşın, aydınlanma olayı da gene bu ülkeden fışkırmıştı. Bu dönemde Fransız yazarları, İngiliz kurumlarında ilericiliğin özünü görmüşler ve İngiliz liberalizmi üzerine gerçekle çok az ilgisi olan bir efsane yaratmışlardır. Kültür koruyuculuğunun Fransa'dan İngiltere'ye geçmesi ile Fransız krallığının Avrupa'daki üstünlüğü çökmüş ve böylece 18. yüzyıl, siyasal alanda, sanatta ve bilimde İngiltere'nin önderliğine tanık olmuştur. Fransa'nın ulus olarak gerilemesine neden olan kral otoritesinin zayıflaması olayı, yeni ekonomik gelişimlerin bilincine varıp ona uymaya hazır olan sınıfların devlet yönetiminde de söz sahibi olmaya hazırlandıkları bir ülke olan İngiltere'nin işine gelmişti. Bu sınıfların siyasal emellerini belirlemeye yarayan ve onların mutlakçılığa karşı en etkin silahları durumuna gelmiş olan Parlamento, feodal soylulara, dış düşmanlara ve Roma kilisesine karşı Tudor'ları desteklemişti, çünkü Parlamentoda temsil edilen ticaret ve sanayi ile uğraşan orta sınıflar ile burjuvazinin ticari uğraşlarından çıkar sağlayan liberal soylular, bu çatışmanın kendi planlarını kolaylaştırdığını anlamışlardı. 16. yüzyılın ortasına dek monarşi ile bu sınıflar arasında yakın bir çıkar ortaklığı vardı. İngiliz anamalcılığı (kapitalizm) hâlâ gelişiminin ilkel ve serüvenci devrinde idi ve ticaretle uğraşanlar, ortak korsanlık girişimlerinde, krallığın gizli danışmanlarını destekliyorlardı. Anamalcılık daha usçu yöntemleri izlemeye başlayınca ve krallığın, gücünü yitirmiş olan soylulara karşı orta sınıfın yardımına gereksinmesi kalmayınca, bu ortak yol ayrıldı. Avrupa kıtasında hüküm süren saltçılık örnekleri tarafından desteklenen ve Fransız kralını kendilerine dost olarak gören Stuart'lar, orta sınıfın bağlılığını ve Parlamentonun desteğini pervasızca hiçe saydılar. Eski feodal soyluları, saray soyluları olarak yeniden etkin kıldılar ve bu sınıfa üstünlük sağlayacak olan yeni dönemin temelini attılar. Stuart'lar bu sınıfa, kendilerinden önce gelen idarenin yoldaşları olan orta sınıf ve ilerici sınıflara olduğundan çok daha kuvvetli duygularla bağlı idiler, çünkü onlarla daha sürekli ortak çıkarlara sahiptiler. 1640'a

dek, feodal soylular ayrıcalıklarından geniş ölçüde yararlanmışlar ve devlet *latifundia*'nın [26] devamını sağlamakla kalmamış, büyük toprak sahiplerini tekelcilik veya diğer koruma yöntemleri ile anamalcı atılımlardan elde edilen kârlara ortak etmeye çalışmıştı. Fakat bu girişimler sistemin tümünü çökertecek sonuçları doğurdu. Ekonomik üretimi sağlayan sınıflar, kârlarını krallığın gözde sınıfı ile bölüşmeye yanaşmadılar ve bu korumacılığa özgürlük ve adalet adına karşı çıktılar. Ekonomik ayrıcalıklardan bizzat kendileri yararlanır duruma geldiklerinde de aynı sloganları sürekli olarak kullanmaya devam ettiler.

Tocqueville'in dediği gibi, siyasal sorunların tümü, vergi verme zorunluğu veya vergi bağışı ile bir yönden ilişkilidir. Ortaçağ'ın sonundan beri vergi sorunları İngiltere'deki toplum yaşamına egemendir ve 17. yüzyılda devrim hareketlerinin başlangıç nedeni olmuştur. Tudor'lara hiç sorun çıkarmaksızın vergi bağışlayan ve İç Savaş nedeniyle daha da fazlasını ödemeye hazır olan orta sınıf, kendilerine tepki gösteren ve onlara karşı olan Charles I.'e vergi vermeyi kabul etmedi. Bir kuşak sonra James II., Londra şehir meclisinden kendisini Orange'lı William'a karşı korumalarını dileyince, Londralılar ona yardım etmeyip, karşı tarafı başarıya ulaştıracak önlemleri aldılar. Monarşi ile ticaretle uğraşan sınıfların arasındaki anlaşmanın başlangıcı sayılan bu olay, anamalcılığın zaferini ve İngiltere'de krallığın devamını sağlayacaktır (37). Fransa'da ancak yüzyıl sonra temizlenecek olan feodalizm kalıntıları, İngiltere'de 1640-1660 yılları arasındaki devrim döneminde yok edilmişti. Fakat her iki ülkede de devrim, kapitale bağlı sınıfların, ekonomik çıkarlarını, saltçılığa ve öncelikle Kilise'ye karşı korumaya çalıştıkları bir sınıf kavgasından başka bir şey değildi (38).

İngiltere'de 17. ve 18. yüzyılın siyasal yaşamına egemen olan büyük çatışmalarda, bir yanda krallık ve saraya bağlı soylular, diğer yanda ise anamalcılık yanlısı sınıflar bulunuyordu. Fakat gerçekte ekonomik alanda birbirine karşı olan en azından üç ayrı topluluk vardı: Büyük arazi sahipleri; anamalcı görüşe sahip soylularla anlaşmış olan burjuvalar ve küçük tüccarlar, şehir işçileri ile köylülerden oluşan karmaşık bir topluluk. 18. yüzyılda, bu üçüncü gruptan, ne parlamentoda ve ne de edebiyatta hiç söz edilmezdi.

1688'den sonra toplanan Parlamento, bizim anladığımız kapsamıyla 'halkın temsilcisi' olamamıştı. Şimdi Parlamentonun görevi, eski feodal düzenin yıkıntıları üzerine anamalcılığı kurmak ve eko-

[26] Roma devrinde toprağın özel mülkiyete geçmesiyle ortaya çıkan ve köle emeğiyle pazar üretimi yapılan büyük toprak mülkleri.

nomik alanda üretken olanların, saltçılık ve dini hiyerarşi yanlısı sınıflara karşı egemenliğini sağlamlaştırmaktır. Devrim, mülkiyetin yeni bir sisteme göre dağıtılmasını öngörmemekle birlikte, ilerde tüm ülkelerin ve uygar dünyanın yararlanacağı yeni özgürlük haklarını sağladı. Bu haklar önceleri eksiksiz bir biçimde yürürlüğe girememiş olsalar bile, içinde demokrasinin tohumlarını taşıyan yeni bir gelişimin başlangıcı ve krallık gücünün mutlaklığının sonu demekti. Parlamento her şeyden önce koruyucu önlemler almak istiyor, seçimlerin ticari temele dayalı toprak mülkiyetine ve bununla ilişkili olan ticari anamala bağlı olarak kalmasını sürdürecek koşulları yaratmaya çalışıyordu. Whig'ler ve Tory'ler arasındaki karşıtlık, Parlamentodaki sınıfların ortak cephede birleşmeleri yanında ikinci derecede önemli sayılıyordu. Yönetimin başına bu iki partiden hangisi geçerse, geçsin, siyasal yaşam, orta sınıfı uydusu durumuna getirmiş olan ve seçimlerde daha etkili olabilen soylular tarafından yönetiliyordu. İktidar Tory'lerden Whig'lere geçtiği zaman bu olay yalnızca idarenin, toprak mülkiyetinden ve Anglikan Kilisesinden çok ticareti desteklediğini gösterir olmuştu; Parlamento yönetimi ise her zamanki gibi oligarşinin vazgeçilmez parçasıydı. Whig'ler nasıl aristokratik ayrıcalıkları olmayan bir parlamento istemiyorlarsa, Tory'ler de parlamentosuz bir monarşi istemiyorlardı. Bu partilerden hiçbiri Parlamentoyu bir halk meclisi gibi görmüyorlar, onu yalnızca sahip oldukları ayrıcalıkları krallığa karşı koruyan bir garanti olarak kabul ediyorlardı. Üstelik Parlamento, bu sınıfsal özelliğini, tüm 18. yüzyıl boyunca koruyacaktı.

Ülke, en yaşlıları Lordlar Kamarasında, en küçük oğulları ise Avam Kamarasında bulunan ve böylece siyasal yaşamı tümüyle tekelinde tutan Tory ve Whig aileleri tarafından sıra ile idare ediliyordu. Parlamento üyelerinin üçte ikisi tayin ile işbaşına geliyor, diğerleri ise sayısı ancak 160.000'e ulaşabilen seçmenler tarafından seçiliyor, üstelik oylamada hile de yapılıyordu. Seçim hakkının her şeyden önce toprak kiralamaya bağımlı kalmasına neden olan nüfus sayımı, ilk başından beri Parlamentoda toprak sahibi sınıfların egemenliğini sağlamlaştırmıştı. Fakat seçme hakkının kısıtlılığı, oy ticareti ve memurların hile yapmalarına karşın, İngiltere 18. yüzyılda, Ortaçağın kalıntılarından yavaş da olsa kurtulmaya başlayan bir ülke durumundaydı. İngiliz toplumu Avrupa'nın diğer ülkelerinde henüz rastlanmayan bireysel özgürlüğün tadını çıkarıyordu. Fransa'daki gibi doğuştan kazanılan haklarla değil de arazi sahibi olmakla elde edilen toplumsal ayrıcalıklar, (39) aşağı sınıfların temelde daha esnek olan sınıf ayrımlarını nispeten kolayca kabul etmelerine yarıyordu.

İngiltere'nin 18. yüzyıldaki toplumsal düzeni ile, Roma devrinin Cumhuriyet idaresindeki son dönemi arasında benzerlik vardır. Her ne kadar parlamenter aristokrasinin kategorilerinde, senatör sınıfı, *equite*'ler [27] ve halk tabakasından (plebler) oluşan Roma toplum düzenine benzer bir yapı bulunsa da, İngiltere'de paralı sınıfların ve 'yoksul' halkın toplumda hiçbir önemi yoktur. Bu üçe ayrılma henüz eşitlik kavramının yerleşmediği ileri toplumların hepsinde görülen bir özelliktir. İngiltere ile Roma arasındaki asıl benzerlik, aristokrasinin parlamentoyu yöneten bir sınıf olarak ortaya çıkması ve Roma'nın soylu ve seçkin sınıfı (patriciler) ile anamalcılar arasındaki oynak ve gevşek sınırlardır. Fakat bu sınıflarla halk (plebler) arasındaki ilişkiler her iki ülkede de değişiktir. Roma yazarlarının yoksullardan, 18. yüzyıl İngiliz yazarlarının İngiliz toplumundaki yoksullara değindikleri oranda söz ettikleri bir gerçektir (40), fakat Roma'da emekçi sınıfın (proleter) toplumdan sürekli bir ilgi görmesine karşın, bu sınıfın İngiltere'nin siyasal yaşamında hiç yeri yoktur. İngiliz toplumunu Roma toplumundan ve diğer toplumlardan ayıran başka bir yön de, son gelişen olaylar sonucu servetini kaybetmeye başlayan soyluların, İngiltere'de servetlerini çoğaltarak toplumda zengin bir sınıf olma niteliğini korumalarıdır (41). Bu ülkeyi idare eden sınıf yalnızca burjuvaların para kazanmalarını serbest bırakmakla ve onlarla birlikte kendilerini de zengin etmekle kalmamış, Fransız soylularının her şeyden çok güvendikleri devlet gelirinden yararlanma ayrıcalığını da kendi isteğiyle terk ederek siyasal alandaki kurnazlığını kanıtlamıştır (42). Fransa'da vergiyi yalnızca yoksullar öderken, İngiltere'de sadece zenginler ödemektedir (43). Bu durum yoksulların durumunda aslında büyük bir değişiklik yapmamakla birlikte, bütçede dengeyi sağlamaya yaramış ve soylulara tanınan en haksız ayrıcalığı ortadan kaldırmıştı. İngiltere'yi yönetimi altında tutan ticaretle uğraşan soyluların, diğer soylulardan daha insancıl bir düşünceye sahip oldukları söylenemez, ne var ki bu sınıf, iş alanındaki deneylerinden ötürü daha gerçekçi bir tutum izleyip çıkarlarının devlet çıkarları ile bir olduğunu çabuk anlamış bir topluluktu. Çağın zengin ile yoksul arasındaki farklılığı ortadan kaldırmaya çalışmaktan başka her alanda etkili olan evrensel bir düzeye ulaşma eğilimi, İngiltere'de çok daha köklü bir biçimde gelişiyor ve ilk kez olarak mülk sahipliği üzerine kurulmuş toplumsal ilişkilerin doğmasına neden oluyordu. Toplumsal hiyerarşinin değişik katları

[27] Eski Roma vatandaşlarının ayrıcalıklı bir sınıfı. Süvari birlikleri bu sınıftan oluşturulmuştur.

arasındaki farkların olmayışı, sadece katlar arasındaki bir dizi ara basamakla değil, aynı zamanda her bir kategorinin kendisinin tanımlanması mümkün olmayan yapısıyla sağlanmıştı. İngiltere'de soyluluk babadan oğula geçerdi; fakat soyluluk ünvanı daima en büyük oğula verildiğinden, ondan genç olan oğullarla, soylulardan sonra gelen seçkin sınıf (gentry) arasında pek fazla farklılık olmazdı. Fakat daha aşağı derecedeki küçük soyluları, kendilerinden bir aşağı sınıftan ayıran sınıflar da oynaktır. Aslında soylulardan sonra gelen kibar sınıf (gentlemen), köylerde mülk sahibi olan *squirearchy* ile aynı dereceye sahipti. Fakat bu kesim zamanla bulunduğu çevrenin ileri gelenleri arasına girdiği gibi, imalatçı sınıflardan, küçük tüccarlardan ve 'yoksul'lardan, mülk sahipliği ve kültür farkı dolayısıyle ayrılmış olan üst toplumun bütün haklarına sahip oldu. Böylece 'gentlemen' kavramı, bütün yasallığını kaybetti ve belirli bir yaşam standardına göre belirlenemeyen bir sınıf durumuna geldi. Yönetici sınıfa katılmak, ortak kültür düzeyine sahip olmaya ve aynı ideolojik görüşü paylaşmaya bağlı idi. Bütün bunlar, İngiltere'de soyluların sanatı olarak kabul edilen Rokoko'dan burjuva romantizmine geçişin, Fransa ve Almanya'da olduğu gibi kültürel değerlere şiddet göstermekle gerçekleşmediğini açıklamaya yeterlidir.

İngiltere'deki kültür düzeyi hareketini açıklayan en çarpıcı gelişme, yeni ve düzenli bir okuyucu kitlesinin ortaya çıkışıdır. Eskiye göre daha geniş bir okuyucu ve kitap satın alıcı kitlesinin ortaya çıkması demek, birçok yazarın kişisel zorunluluklardan kurtulup daha rahat bir yaşama kavuşmaları demekti. Bu kitlenin var olması, soyluların kültür alanında tüm yetkileri ellerinde bulundurmalarına son veren ve edebiyata canlı ve giderek artan bir ilgi duymaya başlayan zengin orta sınıfın sivrilip önem kazanması ile doğrudan ilişkilidir. Bu yeni kültür koruyucuları arasından, eski büyük patronlar kadar zengin ve hırslı kişiler çıkmamasına karşın, bu toplum, bir yazarın geçimini sağlayabilmesine yetecek ölçüde kitap satışını garanti edecek kadar kalabalık bir kitle oluşturuyordu. Böyle bir kitlenin var olma nedeninin ekonomik, toplumsal ve siyasal alanlarda etken olan bir orta sınıfa bağlı olduğu savına karşı çıkanlar ve orta sınıfın daha 17. yüzyılda önem kazanmış olduğunu ve bu nedenle 18. yüzyıldaki kültürel işlevinin doğrudan doğruya onun toplumsal durumunun düzelmesine bağlı olamayacağını ileri sürenlerin savları, kolayca çürütülebilir (44). 17. yüzyılda sanat, orta sınıf püriten bir yaşam görüşüne sahip olduğundan, yalnızca saray çevresindeki soyluların tekelinde idi. Sarayın dışındaki çevrelerse Elizabeth çağındaki işlevlerini kendi istekleriyle terk etmişlerdi. Şimdi ise kültürel yaşamda yeniden eski yerlerini

alabilmeleri için, ekonomik ve toplumsal alanda yeni ulaştıkları düzeyden hareket ederek aradaki mesafeyi kapatmaları gerekiyordu. Orta sınıf yeniden entellektüel önderliğin temeli durumuna gelmeden önce, bu sınıfın refah düzeyi yükselmeli ve sağlam temeller üzerine oturtulmalıydı. Ayrıca orta sınıfın burjuvalarla aynı türden bir kültür çizgisi tutturabilmesi ve okuyucu kitleyi çoğaltıp sağlamlaştırması için soyluların burjuva yaşam görüşünün bazı yönlerini kabul etmeleri gerekiyordu. Bu durumun gerçekleşmesi, ancak soyluların, burjuvaların iş hayatına katılmaları ile olmuştur.

Bundan önceki krala yakın soylular, gerçek anlamda bir okuyucu kitlesi oluşturamamışlar, kimi yazarları korumakla birlikte, onları vazgeçilmez yapıtlar üreten sanatçılar olarak görmekten çok, gereğinde vazgeçilebilir işler yapan hizmetçiler olarak kabul etmişlerdir. Yapıtlarını ise, gerçek değerlerinden ötürü değil, yalnızca ün yapıp kendilerine itibar sağlamak için desteklemişlerdir. 17. yüzyılın sonunda kitap okumak yaygın bir eğlence türü değildi; modası geçmiş aşk öyküleri ve mucizeleri konu alan süslü bir dille yazılmış dünyasal (secular) edebiyat yapıtları, üst sınıfların fazla yapacak işi olmayan kesimi tarafından okunuyordu. Bir yüzyıl sonraki edebiyat yaşamında çok önemli bir rol oynayacak olan kadınların edebiyat bilgileri ise henüz epeyce eksikti. Örneğin Milton'un büyük kızının okuma yazma bilmediği gerçektir ve soylu bir aileden gelen Dryden'ın karısı, ana dilinin imla ve kurallarını öğrenmek için büyük çaba sarfetmiştir (45). 17. yüzyıl boyunca ve 18. yüzyılın başında daha geniş bir okuyucu kitlesi bulabilen tek kitap türü töresel ve dinsel risalelerdi. Dünyasal olan, dünya sorunları ile uğraşan hayal ürünü eserler kitap üretiminin pek az bir bölümünü oluşturuyordu (46). Toplumun, dua ve ibadet kitaplarından, 1720'ye dek yalnızca ahlak konularını içerip sonradan daha sıradan konuları işleyen dünyasal, süslü edebiyat türlerine kaymasının nedeni, Schoeffler'in savının tersine (47), Walpole'un Kiliseyi siyasallaştırması ve Anglikan rahiplerinin özgür düşünceler taşıyan etkilerine bağlıdır. Yüksek Kilisenin liberal politikası ve dünyasal görüşü, feodalizmin yıkılışı ve orta sınıfın ortaya çıkışının ideolojik alandaki ifadesinden başka bir şey olmayan 'aydınlanma'nın ilk belirtileridir. Fakat Protestan rahiplerinin dünyasal edebiyatın yayılmasında ve yeni okuyucu kitlenin eğitiminde önemli bir rol oynamış olmalarının kanıtlanması, (48) modern edebiyat sosyolojisinin en önemli sonuçlarından biridir. Kilisenin reklamı olmadan, Defoe ve Richardson'un romanları böylesine büyük bir üne kavuşamazlardı.

18. yüzyılın ortasına doğru, okuyucu sayısı önemli bir artış göstermiş, kitap ticareti yapanların durumlarındaki düzelmeye bakılır-

sa, alıcı bulabilen hayli kitap yayınlanmaya başlamıştı. Yüzyılın sonunda ise kitap okumak yüksek sınıflar için bir zorunluluk haline gelmiş, kitaplara sahip olmak, aynen Jane Austen tarafından tanımlanan çevrelerde Fielding'in yaşadığı dünyadaki gibi şaşırtıcı olmaktan çıkmıştı (49). Okuyucu toplumu besleyen kültür araçlarından en önemlisi, çağın en büyük bulgusu olan ve yüzyılın başından bu yana yaygınlaşmaya başlayan dergilerdir. Orta sınıf, hâlâ soyluların standartları üzerine oturtulmuş olan yazınsal ve toplumsal kültürü, bu dergilerden öğrenmiştir. Soylu çevreler ise salt kudrete sahip oldukları günden bu yana oldukça değişmişler, orta sınıfın, saray çevresinin düşünce ve eğilimlerine karşı kazandığı zaferden derslerini almışlardı. Buna karşın, soylularla orta sınıf arasındaki düşünce ve duygu farklarından doğan gerilim uzun süre devam edecektir. Soyluların sakin, güven dolu, her şeyde bir neden arayan düşünce tarzları, bir gecede yok olmamıştır; tersine, bu düşünce, dergilerdeki yapmacıklı üslup ve kolay heyecana kapılmayan kişilere özgü ahlak felsefesinde etkisini göstermiştir. Edebiyatta klasik beğeni, basında olduğundan daha uzun süreyle egemen olmuştur. Burada Pope ve 'Wits'i destekleyenlerin temsil ettiği zekâ, nükte, parlak fikirler ve büyük ustalık gerektiren teknik, düşüncenin açık seçikliği ve dilin yalınlığı, çağın ortasına dek en yetkin yazınsal nitelikler olarak kabul edilmiştir. Bu yarı-saray çevresi, yarı-burjuva kültürünün, bir geçiş özelliği olduğunu en iyi belirleyen örnekler, klasik öğrenimleri, ince eleyip sık dokuyan beğenileri, şen ve güvenli nükteleri ile kendilerini sıradan insanlardan ayrı göstermeye çalışan yazar ve amatörlerden oluşan cılız bir entellektüel tabakanın yapıtlarıdır. Bu aydınların yavaş yavaş ortadan kaybolmalarının, bu arada bilgi ve yeteneklerinin bazı özelliklerinin edebiyat kültürünün kabul edilmiş önkoşulları durumuna gelmesinin, diğerlerinin gülünç duruma düşmelerinin ve hepsinden de önemlisi, cilveli nüktelerin yerini sağduyunun, resmi inceliğin yerini ise duygusal toksözlülüğün almasının nedenleri, daha sonra göreceğimiz gelişimlere ve orta sınıf esprisinin tümüyle özgürleşip rahatlamasına bağlıdır. Sonunda iki ayrı doğrultuda gelişen sürtüşme azalır ve orta sınıf edebiyatının karşısında saray çevresi özelliğini taşıyan hiçbir edebiyat türü kalmaz. Fakat bu durum sürtüşme ve gerilimin tümüyle yok olduğu ve edebiyatta tek ve katıksız bir beğeninin egemen olduğu anlamına gelmemelidir. Tersine, kültürlü tabaka ve genel okuyucu kitle arasında yeni bir uzlaştırılmaz karşıtlık doğmuş ve bir sonraki çağın hafif roman türünde rastlanılacak olan zayıf yönlerin belirmeye başladığı beğeni zaafı ortaya çıkmıştır.

1709'da çıkmaya başlayan Steele'in *Tatler*'i, iki yıl sonra onun

yerini alacak olan Addison'un *Spectator*'u ve onları izleyen *moral weekliesi* (haftalık maneviyat dergisi) okumuş, bilgili kişiler ile az çok öğrenim görmüş genel okurlar ve soylulara özgü *bel esprit* [28] ile daha maddeci, daha katı, daha pratik burjuva arasındaki boşluğu birleştiren bir edebiyatın ilk önkoşullarını yaratan dergilerdir. Bu yüzden bu edebiyat türü ne saray çevresinin, ne de halkın malı olabilmiş; katı usçuluğu, ahlak açısından acımasız olması ve saygınlık ülküsü ile soyluların şövalyelere özgü yaşam görüşüyle burjuvanın püriten yaşam görüşü arasında kalmıştır. Kısa metinli sözde-bilimsel (pseudo-scientific) yazıları ve törebilimsel araştırmaları ile bu dergiler, toplumu doğru dürüst kitapları okuma alışkanlığına yöneltmiş ve toplum ilk kez olarak ciddi edebiyattan haz duymaya başlamıştır. Bu dergiler aracılığı ile, kitap okumak, eskiye göre daha geniş bir kitlenin benimsediği bir alışkanlık ve zorunluluk durumuna gelmiştir. Şunu da belirtmek gerekir ki, bu dergiler de, yazarın toplumsal konumunun değişmesi ile ilgili olan bir gelişimin ürünüdürler. Devrimden sonra yazarlar saray çevresinden koruyucu bulamamışlardır. Saray çevresi eski devirlerdeki durumunu yitirdiği gibi ve bundan böyle hiçbir zaman daha önceki kültürel işlevini de üstlenemeyecektir (50). Saray çevrelerinin edebiyat koruyuculuğu görevini, artık tümüyle kamuoyuna bağlı olan siyasal partiler ve hükümet üzerine almıştır. III. William ve Anne devrinde, hükümet Tory'ler ve Whig'ler arasında bölünmüş ve her iki parti de siyasal etkilerini güçlendirmek için, birbirlerine, yazınsal propaganda silahına gereksinme duydukları sürekli bir savaş açmışlardı. Yazarların ise, eski koruyuculuk sisteminin ortadan kalkmak üzere olması ve serbest kitap pazarının henüz yeterli alıcısı bulunmaması nedeniyle, siyasal propagandadan başka düzenli gelirleri yoktu ve onlar da ister istemez bu görevi kabul etmek zorunda kaldılar. Steele ve Addison'un doğrudan veya dolaylı olarak Whig'lerin çıkarlarını temsil eden gazeteciler olmaları gibi, Defoe ve Swift de siyasi taşlamacılar olarak etkin olmuşlar ve siyasal amaçlarını romanlarına bile konu etmeye başlamışlardı. 'Sanat için sanat' düşüncesi, eğer böyle bir düşünceyi kavrayabilmiş bile olsalardı, onlar tarafından töredışı ve sorumsuz bir akım olarak yorumlanırdı. *Robinson Crusoe*, topluma bir şeyler öğretmek amacı ile yazılmış bir romandır. *Gulliver* ise günün toplumunu hicveder. Her iki roman da tam anlamıyle birer propaganda aracıdırlar. Doğrudan doğruya toplumsal amaçları olan atak ve saldırgan bir edebiyat türü ile muhtemelen ilk kez karşılaşmıyoruz; ancak Swift ve çağdaşlarının basına özgür-

[28] Fransızca 'ince zekâ' anlamına gelmektedir.

lük tanınmadan ve günlük siyasal sorunların halk tarafından tartışılması yaygın duruma gelmeden bu 'kâğıttan top gülleleri'ni yazmaları da söz konusu olamazdı. Artık yazarlar ilk kez toplumsal bir oluşum olarak ortaya çıkıyorlar ve kalemlerini belirli amaçlar için kullanıp bu işi aşırılığa kadar vardırıyorlardı.

Aynı amaçlarla bir araya gelmiş olan tek iktidar yerine, iki değişik parti ile karşı karşıya olmaları, kendi eğilimlerine göre patron seçebilme olanağı sağladığından, onları özgür kıldı (51). Politikacıların onları işbirlikçileri olarak görmeleri, her iki taraf için de yararlı olsa da, aslında gerçek değildir. Çağın en büyük iki gazete ve dergi yazarı olan Defoe ve Swift'e gelince, Defoe, genellikle kendi görüşlerini savunur; Swift'in öfkeli sözlerindeki nefretse samimidir. Defoe, Whig partisini tutar ve iyimser bir sanatçıdır; diğeri ise Walpole yönetimindeki her Tory gibi acı bir kötümserlik içindedir. Defoe, Tanrıya ve dünyaya inanan püriten görüşlü bir orta sınıf felsefesini anlatırken, Swift yaşama karşı, kendini üstün gören, alaycı, insandan kaçan ve dünyayı küçük gören bir tavır takınır. Her ikisi de İngiltere'yi bölen iki siyasal kampın en seçkin temsilcileridir. Defoe, Londra'lı bir kasabın oğludur ve Anglikan Kilisesine karşıdır. Babasından geçen ve her ne kadar bastırılmaya çalışılmış olsa da inatla sürmüş olan Püriten inanç, tüm yazılarında kendini gösterir. Kendisi, Yüksek Kiliseden esinlenen Tory yönetiminden çok çekmiştir. Whig partisinin zaferi, onunla aynı dinde olanların ve aynı tabakadan gelenlerin umutlarını haklı çıkarır ve bu orta sınıf tabakasının iyimser dünya görüşü, dünyasal (seculer) edebiyatta, ilk kez olarak Defoe tarafından ifade edilecektir. Kendi olanaklarına terk edilen Robinson'un doğanın inadını yenerek hiç yoktan bolluk, güvenlilik, düzen, yasa ve örf yaratması, klasik bir orta sınıf örneğini temsil eder. Onun serüvenleri, tüm güçlüklerin üstesinden gelen sağduyuyu, dayanma gücünü, yaratıcılığı ve endüstriyi, kısaca, pratik orta sınıf erdemlerini öven bir marş gibidir. Bu roman, bir yandan gücünün bilincinde olan ve hırslı emellere sahip bulunan bir tabakanın itiraflarını anlatırken, diğer taraftan dünyaya egemen olma yolunda savaşan genç, atılgan bir ülkenin bildirisidir. Swift'in bütün bunların tersini düşünmesi, yalnızca olaylara başlangıçtan beri ters bir açıdan bakmasından değil, aynı zamanda Defoe'nun sahip olduğu güven duygusunu yitirmiş olmasındandır. Swift, aydınlanma döneminin ilk düş kırıklığına uğrayan sanatçısıdır ve geçirmiş olduğu tüm deneyleri, çağın süper -Candide'inde kalıplaştırır. Swift, nefret sonucu dehaya dönüşen bir beyine sahiptir; içinde, başkalarından daha fazla nefret besleyebildiğinden, onların göremediklerini görür. Pope'a da yazdığı gibi, dün-

yayı sevindirmek yerine ona acı çektirmek yolunu seçmiştir. Böylece, tüm insancılığına ve duygululuğuna karşın, çağını en zalim bir biçimde eleştiren, en acımasız yazarı oldu. İnsan sevgisi ile dolu olan Robinson'a, İngiliz edebiyatının bu ikinci büyük 'gençlik romanı' kadar ters düşen bir başka yapıt düşünülemez. Bu türün üçüncü klasik örneği olan *Don Quixote,* belki bu romandan daha acımasız olabilecek tek yapıttır. Fakat gene de *Robinson Crusoe* ile *Gulliver* arasında ortak yanlar vardır. Her şeyden önce, her ikisi de Rönesans'ta çok yaygın olan ve en iyi örneklerini Cyrano da Bergerac, Campanella ve Thomas More'un verdikleri fantastik gezi romanlarından ve Ütopist mucize öykülerinden kaynaklanmazlar. Aynı şekilde her ikisi de, insanlık kültürünün kaynakları ve geçerliliği gibi aynı felsefe sorunları ile uğraşırlar. Bu sorunlar, Defoe ve Swift' de olduğu gibi, ancak uygarlığın toplumsal temellerinin sarsılmaya başladığı bir çağda önem kazanabilir ve kültür işlerindeki önderliğin bir sınıftan diğerine geçişi sırasında, uygarlıkların toplumsal koşullara bağımlı olduğunu savunan düşünce, bu denli anlamlı olarak formüle edilebilirdi.

Edebiyatta siyasal propagandanın gelişmesi ile yazarların ekonomik ve toplumsal durumları köklü değişimlere uğrar. Yaptıkları iş karşılığında resmi dairelere getirilip bol bağış ile ödüllendirildiklerinden, halkın gözünde manevi değerleri de yükselir. Addison, Warwick Kontesi ile evlenir, Swift ise 'Kitcat Kulübü'nde Bolingbroke ve Harley gibi özelliği olan kişilerle, Sunderland'li bir Kont, Newcastle Dükü ile ilişkiler kurar, Vanbrugh ve Congreve ile dostluk eder. Şunu da belirtmek gerekir ki, bu sanatçılara gösterilen beğeni ve verilen ödüller, onların edebi veya ahlaki niteliklerine göre değil, yalnızca siyasi alandaki hizmetlerinin karşılığıdır (52). Politikacıların ödüllendirme olanaklarına sahip olmaları ve özellikle yüksek memurlukları ellerinde bulundurmaları, onların bir zamanlar kralın ve saray çevresinin edebiyatta tuttukları yeri almalarını sağladı. Yalnız, ödedikleri bedel ve bağışladıkları onur, daha önce yaşayan yazarlara verilenlerden daha yüksek olmuştur. Locke, Yargıtay'da ve Ticari işlerin idare heyetinde (Board of Trade) komisyon üyesi idi, Steele'in de Pul Dairesinde buna benzer bir işi vardı. Addison, Dışişleri Bakanı olup 1600 İngiliz lirası ile emekliye ayrılmıştı. Granville, Avam Kamarasında üye iken Savunma Bakanı ve kral ailesinin hazine müdürü oldu. Prior bir elçilik rütbesi elde etti, Defoe'ya ise çeşitli siyasal görevler (53) verildi. Hiçbir çağda ve hiçbir ülkede, yazarlar, 18. yüzyıl İngiltere'sinde olduğu kadar yüksek rütbe ve onurlarla ödüllendirilmemiştir.

Yazarlar için olağanüstü iyi koşullar sağlayan bu durum Kra-

liçe Anne'in devrinde doruğuna ulaştı ve 1721'de Walpole'un hükümete atanması ile son buldu. Whig partisinin iktidarı ele geçirmesi, yazarların hükümete yarar sağlayamayacağı koşulları yaratmış ve böylece siyasal koruyuculuk da ansızın sona ermişti. Hükümeti oluşturan partinin durumu, propagandaya gereksinme duymayacak denli sağlamdı; Tory partisinin gücü ise, yazarların hizmetlerinin karşılığını ödeyemeyecek derecede önemsizleşmişti. Edebiyat ile ilişkisi olmayan Walpole da, artık yazarlar için para ya da resmi görev bulamıyordu. Daha kazançlı işlerin, desteklerine gereksinme duyulan milletvekillerine veya yaptıkları hizmet karşılığında bölgedeki seçmenlere verilmesi gerekiyordu. Zaman zaman halinden memnun olmayan yazarlar bulunsa bile, çoğu tatmin edilmiş durumda idi. Hatta en eli açık koruyucu olan Halifax'ın bile, pek çok sayıda düşmanı vardı (54). Sonunda toplumun da yazarlara olan ilgisi azalmaya başladı. Pope, Addison, Steele, Swift ve Prior, başkentten ve toplum yaşamından ayrılarak kırsal bölgelerin sessizliğinde bir şeyler yazmaya devam ettiler. Daha genç olan yazarların parasal durumları günden güne kötüleşti. Thompson, bir çift pabuç alabilmek için 'Mevsimler' adlı yapıtının bir kantosunu satmağa mecbur olmuş, Johnson ise daha mesleğinin başında yoksullukla savaşmıştır. Artık edebiyatla uğraşan kişi, saygıdeğer biri değildir ve varlığının güvensizlik içine düşmesi ile, özsaygınlığı ve toplumdan gördüğü ilgi de yitip gider. Böylece yazar kötü ve düzensiz alışkanlıklar edinir, güvenilmez bir kişi olur ve bu durum saray kültürü içinde adam yerine konması olanaksız bulunan ve daha şimdiden bohemciliğin öncüleri olan Savage gibi tiplerin yetişmesine yol açar.

Neyse ki özel koruyuculuk, siyasi yardımlar kadar çabuk ve ansızın ortadan kalkmadı. Sanatçıların soylular tarafından korunması geleneği hiçbir zaman tümüyle yok olmamış, üstelik sanatçılar yeniden özel müşterilere dönmek zorunda kaldığından, koruyuculuk da yeniden canlanmıştı. Bu yeni koruyuculuk sistemi, eskisi kadar yaygın olmamakla birlikte, genellikle, her yetenekli sanatçının, çaba gösterdiği takdirde, eninde sonunda bir koruyucuya sahip olmasını sağlar (55). Edebiyat dünyasında siyasal propaganda çağı ile bağımsız muhabirlik arasındaki bu geçiş döneminde, özel desteğe gereksinme duymayacak çok az sanatçı vardı. Sürekli olarak koruyuculuk sistemlerinden yakınılmasına karşın, bir yazarın koruyucusundan ayrılabilecek cesarete kavuştuğu görülmemiştir. Bir koruyucuya bağlı olmak, daha kişisel ilişkilere yol açacağından, genellikle küçük düşürücü ve onur kırıcı olabilmesine karşın, gene de bir basımevi müdürüne bağlı olmaktan daha rahattı. Yaşamı bo-

yunca koruyucu arama sistemine karşı savaşmış olan Johnson bile, bir lordun koruyuculuğu altında, özgürlüğü yitirmeden yaşanabileceğini itiraf etmiştir. Fielding'in koruyucusu ile olan ilişkisi, bu işin mümkün olduğunu kanıtlar. Özel koruyucuları olmayan yazarlar, gündelikçi bir işçi gibi kiralanarak çeviri işleri yapmak, kitaplardan parçalar seçerek derlemeler hazırlamak, basılmış eserleri yeni basım için geliştirmek, tashih yapmak, dergilere yazılar yazmak gibi işlerle uğraşıyorlardı. İngiliz edebiyatının daha sonra önemli bir yazarı olacak Johnson bile, işe gündelik muhabir olarak başlamıştı. Pope'un, bu işlerin hiçbirini yapmadığından dış bağlardan uzak kalmış gibi görünmesine karşın, gerçekte kitaplarına abone olan ve ona kendi yazarları imiş gibi davranan soyluların emrindedir. Özel koruyuculuğun yeniden doğması ile profesyonel yazarlara duyulan saygınlık da yok olmuştur. Horace Walpole ve Lord Chesterfield gibi yüksek edebiyat kültürüne sahip kişilerin davranışları, bu durumu daha iyi açıklar. Chesterfield'in şu sözleri, o devirde egemen olan görüşün en iyi ifadesidir: 'Bizler, beynimizden daha fazla güveneceğimiz şeylere sahip olduğumuz için Tanrıya şükretmeliyiz'. Ne yazık ki kimi yazarlar, bu görüşü paylaşmakta ve yazı yazmanın kendileri için yanlızca asil bir tutku olduğundan söz etmektedirler. Voltaire'den kendisini bir yazardan çok bir 'gentleman' olarak görmesini isteyen Congreve, bu sınıfa girer.

Yüzyılın ortasından sonra koruyuculuk kesin olarak son buldu ve 1780 sıralarında artık hiçbir yazar özel patrona güvenmedi. Kendi yazdıkları ile geçinen bağımsız şair ve yazar sayısı günden güne arttığı gibi, yazarla kişisel ilişkiler kurmadan onun kitaplarını alıp okuyan kitle de aynı oranda çoğalıyordu. Johnson ve Goldsmith, artık yalnızca bu toplum için yazıyorlardı. Koruyucunun yerini yayıncılar almıştı; toplu (kolektif) koruyuculuk sayılan abone olma ise, koruyucu ile yayıncı arasında geçişi sağlayan köprü durumundaydı (56). Koruyuculuk işi, yazar ile toplum arasında tümüyle soylulara özgü olan bir ilişki biçimidir; abone olma sistemi, bu bağı gevşetmekle birlikte, gene de ilişkinin kişisel karakterinin belirli yönlerini korur. Yazarın hiç tanımadığı bir toplum için kitap yazması, malların anonim olarak dağılması temeli üzerine kurulmuş olan orta sınıf toplumunun yapısına uygun düşen ilk ilişki biçimidir. Yazar ile toplum arasında aracı durumunda olan yayınevi sahibinin ilk işi, orta sınıf beğenisini soyluların şimdiye dek yeğledikleri yazı türlerinden bağımsız kılmaktı; onun bu işteki rolü, bu kurtuluşun belirtisi idi. Bu yayınevleri, yalnızca kitap, gazete ve dergilerin düzenli olarak ortaya çıkmasını sağlamakla kalmamışlar, aynı zamanda kamuoyunun fikrini ve genel değer yargılarını tem-

sil eden edebiyat uzmanları ve eleştirmenleri yetiştirerek çağdaş edebiyat dünyasının tarihsel sürecinin başlangıcını oluşturmuşlardı. 18. yüzyılın başında yaşayan yazarlar, özellikle Rönesans hümanistleri, bu işleri yüklenecek durumda değildiler, çünkü dergiler onların buyrukları altında olmadığından kamuoyunu etkileyecek araçlara sahip değillerdi.

18. yüzyılın ortasına dek, yazarlar, kendi yapıtlarının karşılığı olarak kazandıkları gelirler yerine, yazdıklarının özünden doğan değerler ile hiçbir ilgisi olmayan maaşlar, ihsanlar ve koruma amacıyla verilip, fazla bir çalışma getirmeyen işlerden aldıkları ücretlerle geçinmişlerdi. Şimdi ise edebiyat ürünü, ilk kez olarak, değeri serbest pazardaki satış durumuna bağlı olan ticari bir mal durumuna gelmiştir. Bu değişim ister iyi karşılansın, ister kötü bir gelişim olarak kabul edilsin, kişisel hizmet, kişisel olmayan ticari mal durumuna dönüşmeden, kapitalizm çağında yazarlığın bağımsız ve düzenli bir meslek haline gelmesi düşünülemezdi. Yazarlığın parasal yönden sağlam bir temel üstüne oturması ve bugünkü saygınlığına sahip olabilmesi, ancak bu yolla mümkün olmuştur; çünkü bir basımın o dönemdeki bin adetlik satış sayısı yazarlar için pek cazip sayılamayacağı gibi, bir yapıtı için ödüllendirilmek de daima bir hediye gibi görülmüştür. Saray ve soylu çevrelerin egemen olduğu dönemde bir yazarın ünü, koruyucusunun toplumdaki yerine bağlı idi. Fakat şimdi liberal ve anamalcı bir devirde yazar, kişisel bağlardan kurtulduğu oranda ilgi ve saygı görmüştür. Gündelik muhabirlikte yaşamını kazanan yazarlara hâlâ rastlanmakla birlikte edebi kitaplar okumaya ve özellikle tarihsel, biyografik ve istatistik ansiklopedileri gibi öğretici yazılara o denli gereksinme duyuluyordu ki, yazarın gelirinin sağlama bağlanmamasına imkân yoktu (57). Smolet'in 'edebiyat imalâthanesi' olarak tanımlanabilecek kurumunda ve ona benzeyen kuruluşlarda, *Don Quixote*'un çevirisi, *İngiltere Tarihi, Gezilerden Özetler* ve Voltaire'den çeviriler gibi değişik konular hep birlikte işlendiğinden, eli kalem tutan herkes iş bulabilirdi (58). Bu arada yazarların sömürülmelerine ilişkin yakınmalar oluyordu ve yayıncılar da yayınevlerini gerçekten bir yardım kuruluşu düşüncesiyle çalıştırmıyordu. Bu yakınmalara rağmen Johnson yayınevi sahiplerinin lehinde konuşarak onların eliaçık ve düzenli olmaya özen gösteren kişiler olduklarını söylemiştir. Ayrıca tanınmış ve pazarı olan yazarlar yapıtlarının karşılığında bugünkü fiyatlarla karşılaştırıldığında bile yüksek kabul edilebilecek ücretler almışlardır. Örneğin Hume, 1754-61'de yazdığı *'Büyük Britanya Tarihi'* adlı yapıt için 3400, Smollet ise 1757-65'de yazdığı tarihsel bir yapıt için 2000 İngiliz

lirası almışlardır. *Robinson Crusoe*'nin basılması için hiçbir yayınevinden olumlu bir cevap alamayıp sonunda 10 İngiliz lirasına basılmasına razı olan Defoe'dan bu yana koşullar çok değişmiştir. Maddi yönden bağımsızlık kazanmakla, yazarların gördükleri saygınlık, benzeri görülmedik boyutlara ulaşmıştır. Rönesans devrinde tanınmış yazarlar ve bilim adamları kuşkusuz göklere çıkarılmıştır, ama o ara sıradan bir yazar, bir memur ya da özel bir sekreter ile aynı düzeyde görülmektedir. Şimdi ise böyle bir yazar, ilk kez daha yüksek bir düzeyin temsilcisi olmanın tadını çıkarmaktadır. Dorat'nın komedilerinden birinde bir düşünür, 'Nous protégeons les grands protecteurs d'autrefois' (Biz, eski dönemin büyük sanat koruyucularını savunuyoruz) der (59). Edward Young'un 1759'da yazdığı *Conjectures on Original Composition* adlı yapıtında yaratıcı kişilik, özgünlük ve öznelliğe sahip olan sanatsal deha ülküsü ilk kez ortaya çıkar.

Sanatsal yaratıcılık için gerekli öğelerden biri olan deha, genellikle sanatçılar arası yarışmalarda bir silah olarak kullanılmış, öznel ifadecilik (subjektif ekspresyonizm) ise yalnızca kişinin kendi reklamını yapmasına yaramıştır. Romantizm akımı nasıl orta sınıfa özgü duygusal vurgulamaları ile, genellikle evrensel geçerliğe sahip ve kuralcı (normatif) görünenden yana olan soyluların klasik dünya görüşlerine karşı kullanılan bir silahtan ve entellektüel yarışmanın ürününden başka bir şey değilse, erken romantizm de, şairlerin öznelciliği, yazar sayısının artması, yazarların doğrudan doğruya kitap pazarındaki satışlara bağımlı olmaları ve birbirleriyle rekabet etmeleri sonucu gelişmiş bir olgudur. O zamana değin orta sınıf, üst sınıfların sanat dilini benimsemeye uğraşmıştı, ama artık kendisine özgü bir yazın türüne sahip olabilecek kadar varlıklı ve etken duruma gelmiştir. Bu sınıf kişiliğini daha yüksek sınıflara benimsetmek için uğraşıyor ve sırf soyluların entellektüalizmine karşı çıkmak için duygusallığa yönelik, kendine özgü bir dil kullanıyordu. Duygusal coşkunun entellektüalizmin donukluğuna başkaldırmasında, hırslı ve atılımcı sınıfların, tutuculuğa ve gelenekçiliğe karşı savaşta izledikleri ideoloji kadar, 'deha'nın yasalara ve kalıplaşmış biçimlere karşı çıkmasının da rolü vardır. Modern orta sınıfın ortaya çıkması, Ortaçağda *Ministeriales*'in doğması gibi, romantik akım ile doğrudan ilişkilidir; her iki çağda da iktidarın el değiştirmesi, biçim kurallarının çökmesine ve duyarlığın artmasına yol açmıştır.

Klasisizmin entellektüel kültürüne sırt çevirerek romantizmin heyecan dolu kültürüne dönüş, genellikle kültürlü çevrelerce, o dönemde saflığını yitiren ve yozlaşan bir sanata duyulan tiksinti ve

bıkkınlığı dile getiren bir beğeni ayrımı olarak yorumlanmıştır. Bu görüşe karşı çıkılarak, yalnızca yenilik istemenin üslupların değişmesinde pek fazla rol oynamadığı, beğeni geleneğinin ne denli eski ve gelişmiş durumda olursa, o denli kendi istemiyle değişmeye yanaşmayacağı savunulmuştur. Kısacası, yeni bir üslup yeni bir topluma bir şey söylemiyorsa, o toplumda yerleşmesi zordur (60). Gene de orta sınıf Batı Avrupa'da önderliği eline geçirmemiş olsa idi, 18. yüzyılın soylu çevreleri, eski estetik anlayışlarından kolay kolay vazgeçmezlerdi. Kendilerinden aşağıda olan sınıfların heyecan ve duygularını paylaşmaya yanaşmadıkları gibi, önderliği böyle bir sınıfa teslim etmeye de hazır değillerdi. Fakat bilindiği gibi, bir çağa egemen olan eğilim, ortadan kaldırmakla tehdit ettiği sınıfları kendine hizmet etmeye zorlar. 18. yüzyıl ise bu olgunun en klasik örneğine tanık olmuştur. Soylular Devrim'in hazırlık evrelerinde olağanüstü bir rol oynamışlar, fakat zaferin neler getireceği belli olur olmaz geri çekilmişlerdi. Üst sınıflar da klasisizme karşı olan kültürün gelişmesinde buna benzer bir rol oynamışlardı; aydınlanma akımının getirdiği düşüncelerin sindirilmesi veya yayılması sırasında orta sınıfla birlik olmuşlar, hatta onu geride bile bırakmışlardır. Ancak Rousseau'nun dine olan aldırmazlığı ve halktan yana oluşu, akıllarını başlarına toplayıp karşı saflarda yer almalarına neden olmuştur. Voltaire'in Rousseau'yu sevmemesi, bu kitlenin gösterdiği tepkinin ifadesidir. Fakat ileri gelen kişilerin çoğunda, başlangıçtan beri, usçulukla heyecan öğeleri birbirine karışmış durumdadır. Entellektüel duyarlıkları, onları bir ölçüde kendi sınıf çıkarlarına da kaygısız kılmıştır. 17. yüzyılda ayrı türden gelişim gösteren sanat, romantizm öncesinde daha da karmaşık bir duruma gelir ve bir yüzyıl öncesine göre daha belirsiz bir tablo sergiler. Tamamıyla orta sınıf tarafından yönetilen 19. yüzyılda ise, toplumda oldukça belirgin bir servet farklılığı olmasına rağmen, pek büyük bir kültür farklılığına rastlanmaz. Bu yüzyılda, yalnızca kültürün verilerinden faydalanan sınıflarla, kültürden tümüyle uzak kalmış sınıflar arasında derin bir uçurum vardır. Oysa 18. Yüzyılda burjuvalar da, soylular da aralarında iki kampa ayrılmışlardı. Her iki sınıfın içinde de, ortak noktaları bulunmasına karşın, kişisel özelliklerini koruyan ilerici ve tutucu olmak üzere iki ayrı topluluk yer alıyordu.

Edebiyatta ilk kez, aristokrasiden bağımsız olarak kendi adına konuşan orta sınıf, nasıl İngiltere'de egemen olan koşulların sonucu ise, romantizm de gene bu ülkenin doğurduğu bir olgudur. Richarson, Fielding, Sterne'in duygusal töre romanları gibi Thompson'un doğa şiirleri, Young'un 'Gece Düşünceleri' ve Mac-

pherson'un Ossianic ağıtları, Sanayi Devrimine ve çağa egemen olan *'bırakınız yapsınlar'* ilkesine uygun düşen bireyselliğin edebiyattaki yansımalarıdır. Bu yapıtlar, Whig partisinin 30 yıl süren olaysız egemenliğine ve Fransa'nın Avrupa'daki önderliğine son veren ticari savaşların sonunda ortaya çıkmış olgulardır. Bu savaşların sonunda Britanya İmparatorluğu, dünyanın en güçlü ülkesi durumuna gelir ve Ortaçağ'da Venedik'in, 16. yüzyılda Fransa'nın, 17. yüzyılda ise Hollanda'nın dünya ticaretinde tuttuğu yeri alır. Aynı zamanda, bir önceki devrin tersine iç işlerini sağlama bağlar (61) ve Sanayi Devriminin getirdiği yeni olanaklarla ekonomik alanda üstünlük için savaşmaya hazır duruma gelir. İngiltere'nin kazandığı savaşlar, coğrafya alanındaki bulgular, yeni pazarlar ve okyanus yolları, yatırımlar için daha yüklü sermayeler bulunması, bu devrimi doğuran önkoşullardır. Yeni bulguların nedenini yalnızca pozitif bilimlerin ilerlemesine ve tekniğin sağladığı kolaylıkların ansızın ortaya çıkmasına yormak yanlış bir davranış olur. Yeni bulgular, yararlı işlerde kullanılacakları için, eski üretim yöntemlerinin artan talebi karşılayamaması yüzünden ancak teknik alanda gereken değişimleri gerçekleştirecek maddi olanakların sağlanabildiği oranda yapılırlar. Bundan önceki bilim tarihinde, endüstrinin oynadığı rol, diğer öğelere göre çok azdı. Araştırmalarda teknolojik bakış açısının egemen olması, ancak 18. yüzyılın sonuna doğru gerçekleşebilmiştir. Bütün bunlara karşın, Sanayi Devrimi, yepyeni bir çağın başlangıcı sayılmaz. Bu devrim Ortaçağın sonunda başlayan bir gelişimin devamını oluşturur. Sermaye ile insan emeği arasında gittikçe artan uçurum veya üretilen malların ticaret anlayışına göre örgütlenmesi de yeni bir şey değildir. Makineler ise yüzyıldan beri bilinmekte ve kapitalist temeller üzerine oturtulmuş bir ekonominin var olduğu günden bu yana, üretimin 'rasyonel' [29] bir biçimde örgütlenmesi, sürekli olarak gelişmektedir. Şimdi ise bu örgütlenmenin ve makineleşmenin gelişimi, geçmişteki durumu tümüyle unutturan yeni bir evreye girmiştir. Sermaye ile emek arasındaki uçurum, aşılamaz boyutlara ulaşmış, bir yanda sermayenin gücü, diğer yanda ise çalışan insanların sefaleti ve onlara uygulanan baskı, yaşamın tüm havasını değiştiren yepyeni bir evreye girilmesine neden olmuştur. Kısacası, söz konusu gelişimin başlangıcı ne denli eskiye dayanırsa dayansın, 18. yüzyılın sonunda girmiş olduğu yeni evre ile yepyeni boyutlar kazanmıştır.

Ortaçağ, bütün kalıntıları, lonca zihniyeti, 'particularistic' (par-

[29] Üretkenliği arttırmak amacıyla alınan yeni önlemlere göre örgütlenme.

ticularism) [30] yaşam biçimleri, usa aykırı, geleneksel üretim yöntemleri ile birlikte, tarih sahnesinden tümüyle silinmiş, onun yerini, emeğin, en çabuk ve en fazla kârı sağlayacak olan koşullara ve bireyler arasındaki rekabetin acımasız zihniyetine göre örgütlendiği bir düzen almıştır. Bu ilkelere göre yürütülen ve usçu yöntemlerle üretimi arttırılan fabrikalarla artık 'modern çağ' —makine devri— başlamış olur. Mekanik yöntemlere göre koşullanmış yeni bir çalışma sistemi ortaya çıkar ve kesin bir iş bölümü ile kitle tüketiminin gereksinmelerini karşılayacak mal üretme yöntemleri gelişmeye başlar. Emeğin tek kişinin tekelinden çıkarak bölünmesi ve böylece işçinin kişisel yetenekleri ile bağıntısı kalmaması, işçi ile işveren arasındaki ilişkilerin daha maddi ve pratik boyutlara erişmesine neden olur. İşçi sınıfının sanayi kentlerinde toplanması ve sürekli olarak yükselip alçalan emek değerine bağlı olmaları, daha zor yaşam koşullarını ve sıkıntılı günleri doğurur. Belirli bir fabrikaya bağlanma sonucu, kapitalist, daha sıkı bir iş ahlakı uygulamak zorunda kalır; buna karşın işçi için, fabrika ile arasında hiçbir kişisel ilişki bulmadığından, işin insancıl ve ahlaki değeri yok olur. Sonunda da yeni bir toplum yapısı oluşur: Yeni sermaye sahibi olan tabaka (modern işverenler), yok olma tehdidi ile karşı karşıya olan yeni bir orta sınıf (küçük ticaretle uğraşanların ve imalatçıların varisleri) ve yeni bir işçi sınıfı (modern sanayi emekçisi — proleterya) Toplumda mesleklere ve yapılan işlere göre farklılaşma olayı ortadan kalkmaya başlar ve özellikle aşağı tabakalarda tekdüzeye indirgeme süreci, ürkütücü bir durum alır. Zenaatçılar, gündelikçi işçiler, mülksüz ve kökünden koparılmış işçiler, vasıflı veya vasıfsız işçiler, erkekler, kadınlar, çocuklar, hepsi mekanik bir biçimde, herkesi aynı düzeye indirgeyerek çalışan büyük bir fabrikada sıkıntılı işleri görmeye mecbur kalmışlardır. Yaşam sürekliliğini ve dengesini kaybetmiştir. Yaşam biçimleri ve kurumları sürekli olarak değişmekte veya alt üst olmaktadır. Toplumdaki devingenliği, kentlere göç etme olayı koşullandırmıştır. Tarımın ticari hale gelmesi ve bazı işletmelerin kapanması işsizliğe yol açarken, yeni sanayi alanları, emekçi için yeni olanaklar sağlamıştır. Bütün bu yeni gelişimler, köylerin boşalıp sanayi kentlerinin kalabalıklaşmasına yol açmıştır. Bu kentler, sıkıcı tekdüzelikleri ve aşırı nüfus yoğunluğu ile köklerinden kopmuş kitleler için tamamen yabancı ve sersemletici ortamlar oluşturmuşlardır. Rahatsız, pis, sağlığa elverişsiz olan ve ayrıca çirkinleşen bu kentler, büyük çalışma kampları ya da hapishanelere benzemektedirler (62). İşçilerin yaşam koşulları

[30] İsa'nın sadece seçkinler için öldüğünü savunan Hıristiyan harikatı.

öylesine düşük ve sevimsiz bir düzeye iner ki, Ortaçağ'lardaki kölelerin durumu bile bunların yanında sevimli kalır.

Rekabet edebilecek güçte olan bir sanayi girişiminin yürümesi için gerekli olan sermayenin miktarı, emek ile üretim araçları arasında temelden bir kopmaya ve sermaye ile emek arasında, bildiğimiz çekişmelere yol açar. Üretim araçları sadece sermaye sahibinin elinde olduğu için, işçinin yapabileceği tek şey, emeğini satmak ve iş gücünün değerini saptayan o günkü pazar fiyatlarına boyun eğmektir. Başka bir deyişle, fiyatların sürekli düşüp yükselmesi ve arada bir işsiz kalma tehlikesiyle karşı karşıya kalarak yaşamaya katlanmaktır. Fabrikalarla savaşıp yenik düşenler yalnızca işçiler değildir. Küçük zenaatçılar ve ustalar da bağımsızlıklarını ve güven duygularını yitirmişlerdir. Yeni üretim yöntemi, mülk sahibi sınıfları da tedirgin etmiş ve güvenlerini sarsmıştır. Daha önceki devirde başlıca refah ölçüsü arazi sahibi olmak iken şimdi yatırım yavaş yavaş ticarete ve banka sermayesine yönelmeye başlamıştır. Önceleri ne mali sermaye ne de ticaret sermayesi, sanayiye katılmaya yanaşmadılar (63). Sınai girişimlere para yatırmak, ancak 1760'dan sonra yaygın duruma gelebilmiştir. Fakat, makinalarıyla, harcadığı hammaddeler ve işçi ordusuyla bir fabrikanın yürütülmesi, gittikçe artan ölçüde araç ve gereç gerektirir ve böylece eski üretim biçimlerine göre daha yoğun olan bir kapital birikimine yol açar. Paranın birikmesi ve üretim işlerine yatırılması ile, gerçek anlamıyla anamalcılık devri başlamış olur (64). Bunu, anamalcı gelişimin yüksek spekülasyon devri izler. Daha önceleri uygulanan tarım ekonomisinde, sermayeyi riske sokma ve spekülasyon gibi şeyler bilinmezdi, tehlikeyi göze alarak endüstriyel veya mali işlere girişmek de pek ender görülürdü. Fakat gittikçe artan sanayi dalları, anamalcıya fazla gelmeye başlamış ve fabrika sahipleri kendileri için tehlikeli olabilecek yatırım ve girişimlerde bulunmaya başlamışlardı. Kazanılan refaha karşın, varlığın bu şekilde tehlikeye düşmesi, geçen yüzyılın yaşama karşı iyimserliğini tümüyle unutturan bir tavır alınmasına neden olmuştur.

Bu yeni tip anamalcı (sanayide önder olan kişi), ekonomik yaşamdaki yeni işlevi ile birlikte yeni becerileri de beraberinde getirir. Her şeyden önce yeni bir disiplin anlayışının yerleşmesini sağlar ve emeğe değer biçer. Ticari çıkarlarını biraz olsun geri plana alarak fabrikasının iç düzenini kurma işine yönelir. 15. yüzyıldan bu yana, Avrupa'nın ileri gelen ülkelerinin ekonomisinde çok önemli rol oynayan 'çabuk ve randımanlı çalışma' ilkesi, metodik planlama ve hesaplama işi, şimdi büyük bir önem kazanır. İşveren memurlarına ve işçilerine uyguladığı acımasız disiplini, kendi-

sine de uygulamakta ve emrinde çalıştırdıkları kadar 'işinin tutsağı' olmaktadır (65). Emeğin ahlaki değeri olan bir güç düzeyine yükseltilmesi, yüceltilmesi, aslında kâr ve başarı için çabalamanın ideolojik biçimlere uydurulmasından ve emeğinin semeresinden en az faydalanan sınıfın, bu ateşli ve coşkulu işbirliğine katılmasını sağlamaktan başka bir şey değildir. Özgürlük düşüncesi de aynı ideolojinin bir parçasıdır. Kurduğu işin birtakım tehlikelere bağlı olması, sanayiciyi tam bir bağımsızlık ve hareketlerinde özgürlük istemeye zorlamaktadır. Devletin saptayacağı ölçülerle ve dışarıdan gelecek müdahalelerle, rakiplerinin işine gelecek hiçbir zarara girmemelidir. Sanayi Devriminin özünde bu ilkenin, Ortaçağın ve merkantilizmin kurallarına üstün gelmesi bulunur (66). Modern ekonomi, 'bırakınız yapsınlar' ilkesinin yerleşmesiyle başlar ve bireysel özgürlük eğilimi de ilk kez bu ekonomik liberalizmin ideolojisi olarak belirir. Kuşkusuz bu bağlantılar, emek ve özgürlük, düşüncesinin bağımsız törebilimsel güçlere dönüşmesine ve genellikle ülküselleştirilerek yorumlanmalarına engel oluşturmaz. Fakat ülkücülüğün, ekonomik liberalizmin gelişmesinde ne denli az rol oynadığını anlamak için, ticarette özgürlük istemenin, aslında vasıflı ve yetenekli ustanın aleyhine gelişecek bir iş olduğunu ve kendisi ile kontrat yapana karşı tek üstünlüğünün de elinden alınmaya varacağını düşünmek yeterlidir. Adam Smith, serbest rekabeti haklı çıkarmak için bu ülküsel dürtüleri ileri sürmeye karşıdır. A. Smith, insanoğlunun bencilliği ve kişisel çıkarlarını doyurma tutkusu yüzünden ekonomik yapının en düzgün biçimde işleyeceğine, ancak bu yolla toplumsal bir çıkar sağlanacağına inanmıştır. Aydınlanma devrinin iyimserliği, ekonomik yaşamın kendi kendini ayarlama gücüne ve birbirine zıt çıkarlarını kendiliğinden bir uyuma vardıracağına olan inançtan kaynaklanmaktadır. Bu inanç kaybolduğu anda, ekonomik özgürlüğün toplumsal bir çıkar sağlayacağı düşüncesi ve serbest rekabeti evrensel bir nimet olarak kabul etmenin anlamsızlığı ortaya çıkmış olur.

Ekonomik liberalizm yerleştikçe, yazarın yarattığı tiplere olan uzaklığı, dünyaya entellektüel açıdan yaklaşması, okuyucu ile ilişki kurmaktan sakınması, kısacası, klasikçilere ve soylulara özgü bir davranış olan 'kendine sınır tanıması', artık son bulacaktır. Serbest rekabet ilkesi ve özel girişimlerde bulunabilme hakkı, yazarda öznel duygularını ifade etme isteği uyandırmış, kendi kişiliğinin etkisini duyurabilmek ve okuyucuyu aklı ile vicdanı arasındaki çatışmanın tanığı yapmak istemiştir. Bu bireycilik yalnızca ekonomideki liberalizmin edebiyat alanına yansıması değil, aynı zamanda, makineleşmeye, tek düzeye inmeye ve kendi kendine işleyecek

bir ekonominin doğuracağı 'kişiliğini kaybetmiş yaşam biçimi'ne karşı bir başkaldırıdır. Bireycilik, 'bırakınız yapsınlar' sistemini ahlaksal yaşama aktarsa da, bunun yanı sıra, insanları kişisel eğilimlerinden koparark, kime ait olduğunu bilmedikleri işlevlerin destekleyicisi, standart ürünlerin alıcısı ve onları giderek daha tekdüze (uniform) duruma gelen bir dünyanın birer aracı durumuna getiren toplum düzenine başkaldırır. Toplumsal nedenselliğin iki temel dayanağı olan 'taklit' ve 'karşı gelme', şimdi romantik havayı yaratmak üzere birleşirler. Bu romantizmin bireyciliği, bir yandan ilerici sınıfların saltçılığa ve devletçiliğe karşı olmaları anlamına gelirken, diğer yandan, burjuvanın tümüyle özgürlüğe kavuşmasını sağlayan Sanayi Devrimi ile birlikte gelişen olaylara ve onun doğurduklarına karşı bir protesto demektir. Romantizmin polemiğe açık olan özelliği, her şeyden önce, sadece bireyci biçimlerden oluşan bir akım olmasında değil, aynı zamanda bireyciliği belirli bir programın temeli yapmasındadır. Örneğin kişilik ülküsü ve dünya görüşünü, yalnızca çelişki ve karşı gelme olgusu ile anlatır. Tarih boyunca daima güçlü ve tuttuğunu koparan insanlar yaşamış ve özellikle Rönesans devrinde insan bir birey olduğunun bilincine varmıştı. Fakat bireyciliğin uygarlık süreci ile gelen 'kişiliği yitirmeye' karşı bir protesto olarak yeni bir anlam kazanması, ancak 18. yüzyılın yarısından sonra olmuştur. Kuşkusuz, daha sonraki edebiyatta, birey ile dünya, kişilik ile toplum, vatandaş ile devlet arasındaki çatışmalar daima konu edilmiştir, fakat uzlaşması olanaksız karşıtlıklar hiçbir zaman toplumun iradesi ile çatışma durumunda olan kişinin bireysel karakterinden doğmamıştır. Örneğin tiyatro sanatında çatışma, bireyin topluma yabancılaşması veya toplumun koyduğu engellere karşı çıkmasından değil, oyundaki değişik karakterlerin arasındaki somut, kişisel karşısavlardan doğmuştur. Bundan önceki tiyatroda, tragedyanın bireyci düşünceden çıktığını ileri sürmek tam anlamıyla tek taraflı bir davranış olur. Böyle bir yorum iyice incelendiği zaman, bunun, romantik estetiğin, hoşa gitse bile geçersiz nitelikteki bir kuramı olduğu görülür. Romantizmden önce bireyciliğin, hiçbir zaman sorunsal bir yanı olmamıştı. Bu nedenle dramatik bir çatışmaya da konu olamazdı.

Heyecansallık (emotionalisme) da, aynen bireycilikte olduğu gibi, orta sınıfın kendini entellektüel yönden aristokratik sınıftan bağımsız saymasının ifadesidir. Duyguların ileri sürülmesi ve vurgulanmasının nedeni, onların ansızın daha güçlü ve derinden duyulmaya başlanmış olmaları yüzünden değil, sırf soyluların dünya görüşlerine karşıt bir tavır alınarak, kendi kendine telkin yoluyla abartılmış olmaları yüzündendir. Şimdiye değin hor görülmüş

olan burjuva, kendi tinsel yaşamının aynasında kendisini hayranlıkla seyretmekte ve duygularını, ruh durumunu ve uyarımlarını ciddiye aldığı oranda kendisini önemli görmektedir. Bu heyecanların daha derin kökler salmış olduğu orta ve aşağı burjuva tabakalarında, duygunun böylesine önem kazanması ve ona tapılması, başarı sonucu elde edilmiş bir ücret değil, pratik yaşamdaki başarının azlığını karşılamak içindir. Nitekim duygu kültürü, sanatta nesnel olarak ifade bulduğundan kökeninden bağımsızlaşarak kendi yoluna gidecektir. Aslında burjuvanın sınıf bilincini ifade etmeye yarayan ve soyluların uzak ve soğuk davranışlarına karşı bir eylem olarak ortaya çıkmış olan duyguculuk (sentimentalism), giderek yerini duyarlılığa (sensibilité) ve kendiliğindenliğe (spontanité) tapmaya bırakır. Zamanla bu tapınma, orta sınıfın aristokratlara karşı gelme zihniyeti ile olan ilişkisini yitirir. Önceleri insanlar, sırf soylular ihtiyatlı oldukları ve kendi kendilerini denetleyebildiklerinden ötürü duygusal ve coşkulu davranırlarken, kısa zamanda ekspresyonizm (ifadecilik) ve içyüzü açığa vurma, soyluların bile benimsediği bir sanat ölçütü durumuna gelir. Ruhsal sarsıntı (şok) lar yaratacak olayların peşinde koşulur ve zamanla gerçek bir heyecan yaratma ustalığı kazanılır; ruh acıma duygusu içinde erir ve sonuçta sanatta aranan tek amaç, tutkuların uyarılması ve duygu ve düşünce beraberliği ile uyarıcı kışkırtmalar yaratmak olur. Duygu (sentiment), sanatçı ile toplum arasında en önemli aracı durumuna gelir ve gerçeği yorumlamanın da en etkin aracı olur. Duyguları ifade etmekten kaçınmak demek, sanatsal etki yaratmaktan vazgeçmek, duygudan yoksun olmak ise tatsız ve anlamsız olmak demek olur.

Orta sınıfın sıkı ve katı ahlak anlayışı, aynen bireyciliği ve heyecancılığı gibi, soyluların yaşam görüşüne karşı yöneltilmiş bir silahtır. Bu ise eski orta sınıfın yalın, onurlu ve dindar özelliğinin bir devamı olmayıp; manasızlığı başkalarınca iyi karşılanan bir toplumsal tabakanın taşkınlıklarına ve saçmalıklarına karşı bir protesto niteliği taşır. Orta sınıf, özellikle Almanya'da aşırı derecede alçakgönüllü gözükmüş, oradaki prenslerin ahlaksızlıklarına ancak böylesine dolaylı bir yolla saldırabilmiştir. Soyluların ahlak bozukluklarından doğrudan doğruya söz etmek gereksizdi, çünkü orta sınıfın temiz ahlakı övüldüğü zaman herkes bunun ne anlama geldiğini biliyordu (67). Şimdi, onsekizinci yüzyılda düzenli olarak beliren bir durum, yeniden karşımıza çıkmaktadır: Soylular, orta sınıfın görüş ve değer standartlarını kabul etmişlerdi, duygusallığın bütün sınıflar tarafından benimsendiği gibi, erdemli olmak da bir

moda olup çıkmıştı. Açık saçık, ahlaka aykırı konular üzerinde uzman olan birkaç kişinin dışında, Fransız romancıları bile artık hoppa ve hafif olarak tanımlanmaktan kaçınıyorlardı. Şimdi aranılan şey, erdemliliğin övülmesi, günahların ve kötü alışkanlıkların yerilmesiydi. Belki de Rousseau, Richardson'un kazandığı başarının bu tür konulara fazlasıyle yer vermiş olmasına bağlı olduğunu bilmese, yazılarında ahlak üzerine dinsel öğütlere bu derece yer vermezdi (68).

Bireyciliğe, heyecansallığa ve ahlaklılığa olan eğilimin, orta sınıf zihniyetinin temel yapısının bir parçası olma özelliğini hâlâ sürdürmesi nedeniyle, erken romantizm edebiyatının da değişerek apayrı niteliklere sahip olması gerekmiştir. Bu nitelikler, daha önceki orta sınıf iyimserliğine tümüyle ters düşen melankoliye, hüzünlü ruhsal durumlara ve hatta kararlı bir kötümserliğe doğru kayma eğilimleridir. Bu durum, zihniyetin kendiliğinden değişmesi sonucu değil, toplumdaki sınıfların ve tabakaların yer değiştirmeleri ile oluşmuştur. Herşeyden önce, romantizm hareketini destekleyenler, yüzyılın ilk yarısındaki okuyucu toplumunu oluşturan aynı burjuva kesimi değildir. Sesini duyurmaya başlayan yeni burjuva kesimi, soylular sınıfı ile entellektüel ilişkileri olmayan ve ekonomik yönden ayrıcalıklara sahip olan burjuvalar kadar iyimser olmaları gerekmeyen başka bir tabaka idi. Ne var ki, burjuvanın soylular sınıfı ile kaynaşmış olan kesiminden meydana gelen eski okuyucu toplumunun bile fikri görünüşünde bir değişiklik olmuştur. İlk başarıya ulaştığı sıralardaki kendine olan sonsuz güveni ve kazandığı zaferler sonunda edindiği canlılık ve coşku, şimdi eriyip azalmaktadır. Bu kesim artık bütün yaptığı işleri olağan karşılıyor, ondan esirgenen her şeyin bilincine varıyor ve belki de aşağıdan yukarıya doğru tırmanmaya başlayan yeni sınıflar tarafından tehdit edildiği duygusuna kapılıyordu. Sömürülenlerin sefaleti zaten insanları yeteri kadar rahatsız etmekte idi. Artık insanların ruhunu derin bir melankoli kaplamıştı. Yaşamın karanlık yönleri ve elverişsizlikleri her yerde kendini göstermekteydi. Ölüm, gece, yalnızlık ve o günün gerçeklerinden uzak, bilinmeyen bir diyara duyulan özlem, şiir ve edebiyatın başlıca konuları olmuşlardı. Duyguculuğun getirmiş olduğu şehvet ve zevk düşkünlüğüne nasıl teslim olundu ise, ıstırap ve acının baş döndürücü etkisine de aynı şekilde teslim olunmuştur.

Yüzyılın ilk yarısında orta sınıf edebiyatı, hâlâ tümüyle pratik ve gerçekçi bir niteliğe sahipti. Sağlıklı bir sağduyu ve aracısız gerçeklik tutkusuyla doluydu. Fakat yüzyılın yarısından sonra birdenbire sadece kaçış psikolojisini konu etmeye başladı. Katı uşçu-

luktan ve bilinçlilikten, heyecansallığın düzensizliğine, kültür ve uygarlıktan 'doğa hali'nin sorumsuzluğuna, her şeyin açık seçik olarak belli olduğu bugünden, belirsiz geçmişe doğru kaçış olaylarını konu alan bir edebiyat türü ortaya çıkmıştı. Spengler, 18. yüzyıldaki bu yıkım ve mahvolma isteğinin ne garip ve örneği görülmedik bir olay olduğuna değinmiştir (69). Fakat kültürlü insanın doğa haline olan özlemi o kadar garip olmadığı gibi usun, duyguların kargaşasında eriyip yok olması da o kadar yeni değildi. Bütün bu eğilimler Rousseau'dan önce İngiliz edebiyatında kendilerini göstermişlerdi. Romantizmin getirdiği bir olgu olan tarihsel geçmişe duyulan özlemin tersine, geleneklerden kaçarak doğaya sığınmanın uzun bir geçmişi vardır. Bilindiği gibi, bu olgu, tarih boyunca tekrar tekrar kimi kent ve saray kültürlerinde kır şiiri biçiminde dile gelmiş ya da doğalcılık (naturalism)dan bağımsız, hatta çoğunlukla ona karşıt bir eğilim olarak görülmüştür. 18. yüzyılda bile doğa sevgisi, estetik olmaktan çok ahlaksal bir özellik taşır ve sonradan gelişecek olan, 'gerçeğe doğalcı açıdan yaklaşım' ile hiçbir ilgisi yoktur. Erken romantizm şairleri için, edebiyatta ilk kez bir ülkü olarak kabul edilen, Goldsmith'in olduğu gibi, sıradan, dürüst, orta sınıf koşulları içinde yaşayan bir adam ile 'doğanın saflığı' arasında yakın bir ilişki vardır. Kır yaşamını bu tipte bir adamın etkinlikleri için en uygun ve en uyumlu ortam olarak görürler. Sanatsal ifade yollarının giderek gelişmesine karşın, bu sanatçılar, doğayı daha iyi görebilme çabasına ve onu ince ayrıntılara girerek tanımlama uğraşına girmezler. Doğa ile olan ilişkileri, kendilerinden önce gelen sanatçılardan daha değişik ahlaki önyargılara dayanır. Onlar için doğa, hâlâ tanrısal düşüncenin (divine idea) ifadesidir ve onu *Deus sive natura* [31] ilkesine göre yorumlamaya devam ederler. Ancak 19. yüzyılda daha dolaysız, daha önyargısız bir doğa anlayışına erişilmiştir. Fakat, erken romantizm kuşağı, doğayı, bundan önceki çağların aksine, insanların töresel anlayışlarına uygun olarak hüküm süren güçlerin açığa çıktığı bir yer olarak kabul eder. Yılın değişen mevsimleri, ayışığının aydınlattığı sakin gece ile öfkeli fırtına, gizemli dağ görünümleri ve derinliğine varılamayan deniz, bütün bunlar büyük bir dram, insan yazgısının, doğanın daha geniş dekoruna aktarıldığı büyük bir tiyatro oyunu olarak görülür. Doğa artık edebiyatta daha fazla yer tutar ve bu açıdan romantizm, yalnızca insanın içinde yaşadığı çevre ile ilgilenen klasisizmin tersine yeni bir gelişime yol açmış olur. Gerçi henüz eski edebiyatın, insanı evrenin merkezi olarak gören,

[31] Spinoza'nın Tanrı ile doğanın özdeşleştiği varsayımı, doğatanrıcılık.

bütün evrensel varlıkların da insan için olduğunu ileri süren öğretisinden —insaniçincilik— kopmayı simgelemese de, aydınlanmanın insancılığı (humanism)ndan günümüzün doğalcılığına geçildiğini gösterir. Erken romantizmin doğa kavramının heterogen (birbirinden farklı türlerden meydana gelen) yapısı, çağın önemli bir simgesi olan ve kendi içinde hem doğal, hem de yapay özellikleri bir araya getiren İngiliz bahçesiyle de açıklanır. Bu doğa kavramı, tüm düz çizgilere, geometrik, katı, durağan olan her şeye karşı gelmenin ve organik, düzensiz, resim gibi (pitoreks) olana inanmanın bir kanıtıdır. Buna karşın, yapay tepeleri, gölcükleri, adaları, köprüleri, mağara ve harabeleri ile aynı zamanda bir Fransız parkı kadar doğaya aykırı bir görünüm taşır. Aradaki tek fark, değişik beğeni kuralları tarafından saptanmış olmalarıdır. Bu kuşağın kesin olarak klasisizme sırt çevirmeye hazır olmadığını bazı örnekler göstermektedir. Örneğin, romantik ve 'resim gibi' bahçe tasarımları yapan bu sanatçılar, saray yaptıkları zaman, Palladio'nun Maniyerist eğilimini kullanmışlardır. Gene bu devirde, yapıları Gotik mimarisine benzetme eğilimi başlar ve önceden yalnızca villalar ya da sayfiye evi olarak yapılan şatolar gibi pek önemli olmayan yapılar bu üslupta inşa edilirler (70). Üst sınıflar toplum için yapılan sanat ile özel amaçlarla yapılan sanatı kesin olarak birbirinden ayırmışlar ve klasisizme aykırı ve romantik olan üslubun ancak özel amaçlara hizmet eden türe uyacağını düşünmüşlerdir. Strawberry Hill'de Gotik üslubunda şato yaptırıp *Castle of Otranto* adlı romanında Ortaçağ ile ilgili konuları işleyen Horace Walpole'un romantik espri ile hiçbir ilgisi yoktur. Devrin temsilci sanatı söz konusu olduğunda ise hâlâ geleneksel ve klasik ilkelere bağlı olduğu görülür. Fakat Ortaçağ konuları ile deneyler yapmak, yenilik peşinde koşmanın ifadesi olsa da, bu deneylerin romantik eğilimli olmaları, çağın özelliğini gösteren belirtiler olarak önem taşırlar (71).

Romantik akım gibi bazı entellektüel akımların başlangıç tarihini saptamak olanaksızdır; bu akımlar genellikle ansızın ortaya çıkıverip yeterli ilgiyi bulamadıklarından hemen gözden düşen, kısacası toplumu ilgilendiren herhangi bir yanı olmayan ve bireysel denemeler olarak kalan eğilimlerden kaynaklanırlar. 17. yüzyılda görülen romantik hareketler, 18. yüzyılın ilk yarısında tüm alanlarda karşımıza çıkarlar. Buna karşın, Richardson ortaya çıkmadan önce, gerçek anlamda bir romantik hareketten söz etmek mümkün değildir. Bu üslubun en temel özelliklerini bir araya getiren Richardson'dur. Bu yeni beğeni akımına öylesine uygun bir formül getirmiştir ki, neredeyse öznelciliği ve duyguculuğu (sentimentalism) ile romantik edebiyatın tümü ona bağımlı sayılmıştır. Ne olursa olsun, hiçbir sıradan

sanatçı bu denli derin ve sürekli bir etki yaratamamıştır. Başka bir deyişle, bir sanatçının tarihsel değeri, hiçbir zaman, onun sanatsal dehasından bu derece uzak yargılarla saptanmamıştır. Richardson' un bu denli etkili olabilmesinin asıl nedeni, evinin çevresi dışındaki olaylara fazla ilgi duymayıp, aile sorunları ile uğraşan, romanlarda rastlanan serüvenler ve olağanüstü şeylerle kafa yormayan yeni bir orta sınıf tipini, yapıtlarının ana kahramanı yapmasıdır. Onun öyküleri, yiğitlerin veya çapkın serserilerin değil, sıradan orta sınıf tipinin öyküleridir. Yiğitlere özgü yüce davranışlar yerine, duygusal olayların sade ve içten sorunlarını konu eder. Yapıtlarında fantastik ve renkli olaylara yer vereceğine, kahramanlarının ruhsal yaşamlarını anlatır. Romanlarında töre öğesi, ince bir plan üzerine kurulu olup yalnızca heyecanları ve vicdani sorunları incelemeye ve çözümlemeye yarayan bir araç olarak görülür. Kahramanları ise tümüyle romantik olup pikaresk veya romanesk niteliklerden yoksundurlar (72). Richardson, aynı zamanda ilk kez tam olarak tanımlanması olanaksız tipler yaratmıştır; o yalnızca duygu ve şiddetli şehvet duygularını ve bu duygulardaki iniş çıkışları anlatır. Kolayca tasvir edilen tipler sanatçıyı fazla ilgilendirmez.

Roman dünyasının konu olarak sadece orta sınıfın gösterişsiz ve çoğunlukla sevimli olan özel yaşamını ele alması, motiflerin yalnızca aile yaşamının yüce ve sade sorunlarından oluşması ve iddiasız, kendi halinde yazgılar ve tiplere duyulan ilgi ile, kısacası, romanın ev içi yaşamına indirgenmesiyle, roman türü daha töresel bir amaca yönelmiş oluyordu. Bu süreç, yalnızca okuyucu kitlesinin birleşiminde meydana gelen değişim ve orta sınıfın edebiyat dünyasına girmesi ile değil, aynı zamanda İngiliz toplumunun yüzyılın yarısında yeniden püritenleşerek bu yeni edebiyat akımının meraklısı olan topluma katılması ile oluşmuştur (73). Aile yaşamına ilişkin romanların ve töre romanlarının başlıca amaçları öğretici olmaktır ve Richardson'un romanları dokunaklı aşk öyküleri biçiminde yazılmış töresel eserlerdir. Artık yazar yaşamın büyük sorunlarını tartışan, okuyucuyu kendi kendini incelemeye zorlayıp babayâni öğütlerle onu kuşkulardan kurtaran spiritüel bir danışman rolünü yüklenmiştir. Onun 'günah çıkaran Protestan peder' olarak tanımlanması da boşuna değildir ve romanlarının kiliselerde vaizler tarafından önerilmesinin de belirli bir nedeni vardır. Bu kitapların ne denli etkili olduklarını anlamak için bunların hem kolay okunan hafif kitap türü, hem de dua kitabı olarak iki işi birden gördüklerini düşünmek ve orta sınıftan gelme bir ailenin bir yandan okuma ihtiyacını karşılarken, diğer yandan eski bir alışkanlığı ortadan kaldırarak İncil ve Bunyan'ın yerini aldıklarını düşünmek yeterlidir (74). Edebiyatta

uzun süredir yerleşmiş olan öznel yaklaşımın egemen olduğu çağımızda, o devrin toplumunu bu denli etkileyen ve büyüleyen şeyin ne olduğunu açıklayabilmek kolay değildir. Ancak şunu da unutmamak gerekir, o devirdeki hiçbir edebiyat türünde, ruhsal (psikolojik) tanımlamalar, bu denli yoğun ve doğrudan bir biçimde verilmemiştir. Bu romanların ifadeciliği bir tür itiraf yerine geçmiş ve kahramanların kendilerini bütün açıklığı ile ortaya koymaları ve içtenlikleri, bize zorlama ve yapmacık görünse bile, o güne değin rastlanmamış olaylardır. Kaldı ki, o dönemde bu yenilik, yaşam kavgasında yolunu şaşırıp yeni bir destek arayan Hıristiyan ruhunun derinliklerinden gelen yeni bir sedadır. Orta sınıf bu yeni psikolojinin değerini derhal kavramış ve sahip olduğu en önemli niteliklerin bu romanlardaki yoğun heyecanlar ve içsellikle dile geldiğini anlamıştır. Orta sınıf, kendine özgü bir kültürün ancak böyle bir temel üzerinde gelişebileceğini bildiğinden, Richardson'un romanlarını geleneksel bir beğeni ölçüsüne göre değil, burjuva ideolojisinin ilkelerine göre değerlendirmiştir. Ayrıca bu romanlara dayanarak sübjektif gerçekçilik, duyarlılık, içtenlik gibi yeni estetik değer ölçüleri geliştirmiş ve modern lirisizmin estetik kuramının temellerini atmıştır. Yüksek sınıflarsa bu itiraf edebiyatının önemini pekâlâ kavramakla birlikte, onun sıradan halk tabakasına özgü teşhirciliğini tiksinti ile karşılamışlardır. Horace Walpole, Richardson'un romanlarını, yaşamı kitap satıcısının veyo Metodist bir vaızcının ağzı ile anlatan kasvetli ve keder dolu masallar olarak yorumlar. Voltaire, Richardson hakkında hiçbir yorum yapmaz; d'Alembert bile bu konuda çekingen davranmayı yeğlemektedir. Romantikler tarafından ileri sürülen öznel sanat görüşünün yüksek tabakalar tarafından kabul edilmesi, ancak bu görüşün hangi toplumdan çıktığı ve toplumsal işlevinin biraz olsun unutulmasıyla mümkün olmuştur.

Richardson'un başarı konusundaki ahlaki görüşü de yüksek sınıflara yabancıdır. Onun, toplumda nasıl bir yol izlenmesi gerektiği konusunda orta sınıfa yaptığı öneri ve uyarmaların, üst tabakalardaki burjuvalar veya soylular için hiçbir anlamı yoktur. Hogarth'ın betimlediği, ustasının kızı ile evlenen çalışkan çırağın veya Richardson'un anlattığı ev sahibi tarafından evlendirilen erdemli hizmetçi kızın ahlakı; modern edebiyatın en tutulan konuları olmuştu. *Pamela*, istekleri düşte yerine getirmeye yarayan bu tür modern öykülerin en tipik örneğidir. Richardson ile başlayan bu motifler, zamanla günümüzün filmlerine konu olmuşlardır. Örneğin dayanılmaz bir güzelliğe sahip olan bir özel sekreter, tüm baştan çıkarılma oyunlarına karşı koyarak haddini bilmeyen patronunu kendisi ile uygun bir biçimde evlenmeye razı eder. İffetli ve ölçülü davran-

manın yalnızca sonuca ulaşmak için bir vesile olarak kullanıldığı istek fantezilerine kapılmak ve yaşamın gerçek sorunlarını çözümlemek yerine yalnızca aldatıcı şeylerle uğraşmayı öğreten Richardson'un bu ahlaksal romanları, aslında şimdiye dek görülmemiş en töredışı sanatın tohumlarını taşır (75). Bu nedenle de, modern edebiyat tarihinde kendinden önceki yapıtlarla kendinden sonra gelen yapıtlar arasındaki farkı belirleyen en önemli sınır çizgilerinden birini oluştururlar. Bundan önce, bir yazarın yapıtları ya töreseldir, ya da töredışı. Şimdi ise töresel görünmek isteyen kitaplar, çoğunlukla yalnızca görünürde töreseldir. Üst sınıflarla savaşırken, burjuva da saflığını yitirir ve erdemlerini sık sık vurgulamak zorunda kaldığından iki yüzlü olma durumu ile karşı karşıya gelir.

Modern romanın otobiyografik türü, ister birinci tekil şahıs tarafından anlatılmış bir öykü, ister mektup veya anıların toplamı olsun, yapıtın ifadeciliğini (ekspresyonizm) yoğunlaştırdığı kadar, ilginin dış dünyadan iç dünyaya yönelmesinin de bir belirtisidir. Şimdiden sonra, özne ile nesne arasındaki açıklığın kapanması, yazarların başlıca amaçlarından biri olmuştu. Psikolojik yönden bu denli açık ve dolaysız olma çabalarının sonunda, yazarın yarattığı kahramanla okuyucu arasındaki tüm ilişkiler değişmişti. Bu değişim, yalnızca yazarın kahramanları ve toplumu arasındaki ilişkide değil, okuyucunun kahramanlara olan tavrında da kendini göstermişti. Yazar, okuyucusuna sanki içli dışlı bir dostu imiş gibi davranmakta, onunla senli benli konuşmaktadır. Hep kendinden söz edermişcesine zoraki, sinirli ve sıkılgan bir üslup kullanmaktadır. Kendisini roman kahramanı ile bir tutmakta ve hayal âlemi ile gerçeği birbirinden ayıran çizgiyi yıkmaktadır. Kendisi ve karakterleri için yarattığı evren, kimi zaman okuyucunun dünyasından uzak, kimi zaman onunla kaynaşmış durumdadır. Balzac'ın yaptığı gibi yazarın kahramanlarından iyi tanıdığı kişilermiş gibi söz etmesi, bu romanlardan kaynaklanmaktadır. Richardson yarattığı kadınlara âşık olup onların yazgısı için acı gözyaşları dökerken, okuyucuları da Pamela, Clarissa ve Lovelace gibi kahramanlardan, sanki gerçek kişilermiş gibi söz ediyorlardı (76). Böylece toplum ile roman kahramanları arasında, o tarihe kadar bilinmeyen bir içli dışlı olma durumu başlar. Okuyucu, onlara belirli bir işe saplanıp onun sınırları içinde sıkışmış kalmış bir yaşamdan çok daha rahat olanını yakıştırır ve onları o işle hiçbir ilgisi olmayan olayların içinde görmekle kalmaz, aynı zamanda kendi yaşamı, kendi sorunları, istekleri, umutları ve düş kırıklıkları ile ilişkili kişiler olarak görür. Onlara duyduğu ilgi yalnızca kişisel bir ilgidir ve onları ancak kendi kişiliğine yakınlık oranına göre anlayabilecektir. Daha önceki devirlerde, şövalyelik ve se-

rüven romanlarındaki kahramanların örnek olarak benimsendiğini biliyoruz. Bu tipler, gerçek insanın idealize edilmiş durumunun et ve kemikten yapılmış insana yakıştırılan ülküsel kalıplardır. Sıradan okuyucuysa kendini hiçbir zaman bu ölçütlere uygun görmeyecek, kendini bu standartlarla ölçemeyecek ve bu kahramanların ayrıcalıklarını benimseyemeyecektir. Kahramanlar, başka bir evrene özgü mitolojik figürler oldukları gibi, iyilik ve kötülük karşısındaki tutumları da insanüstü niteliktedir. Simgenin, kinayenin ve öykünün okuyucuya bu denli uzak olması, onları okuyucunun dünyasından ayırır ve okuyucu ile aralarında dolaysız bir ilişki kurulmasını önler. Şimdi ise tam tersine, okuyucu roman kahramanının sadece kendi tatmin olunmamış hayatını yaşadığını hissetmekte ve kaçırdığı fırsatları farketmektedir. Çünkü her insan, şu veya bu şekilde, gerçek yaşamında romanlardaki gibi bir deney geçirmiş ve kendini bir roman kahramanı gibi görmüştür. Bu hayal âlemi nedeniyle, okuyucu kendisini bu kahramanlar ile aynı düzeyde görmeye başlar ve kendinde birtakım özelliklere sahip olma hakkını görür. Richardson okuyucuyu, kendini kahramanların yerine koymaya, varlığını daha romantik bir biçimde sürdürmeye çağırır ve günün tatsız görevlerinin yerine getirilmesi sırasında kişinin biraz olsun kendinden kaçmasını sağlar. Böylece yazar ve okuyucu, romanın baş kahramanları olurlar; birbirleri ile sürekli olarak flört ederek aralarında, tüm kuralları çiğnenmiş olan, yasadışı bir ilişki oyunu sürdürürler. Yazar okuyucusuna sahneden hitab eder ve okuyucusu da, genellikle onu yarattığı kahramanlardan daha ilginç bulur. Onun kişisel yorumlarından, düşüncelerinden, sahne yönetmenliğinden hoşlanır ve örneğin Sterne gibi bir yazarın kıyıda köşede kalmış olayların anlatımı ile uğraşmaktan öyküye bir türlü yaklaşamamasını da yadırgamaz.

Gerek yazar için, gerek toplum için, yapıt, her şeyden önce ruhsal bir durumun ifadesidir. Yapıtın değeri, tanımlanan olayların önemine ve niteliğine bağlıdır. Okuyucu sadece iyi bir anlatımla canlandırılan ilginç bir kişinin yazgısında yer alan ilgi çekici, heyecan verici bir olay ile etkilenebilmektedir. Okurda etki yapabilmek için, yapıt, kendi içinde tutarlı, kendi kendine yeterli, her biri kendi doruğuna tırmanan bir dizi dramlardan oluşmuş olmalıdır. Başka bir deyişle, etkili bir yapıt, bir noktadan diğerine, bir doruktan diğerine atlayarak sürekli olarak artan bir tırmanış olarak gelişir. Modern sanat ve edebiyat ürünlerinin bir özelliği de, onların yüklü, zorlama ve şiddetli ifadeler taşımalarındadır. Her şey, şaşırtma, aptala çevirme ve ansızın, doğrudan etki yaratmaya bağlıdır. Sırf yenilik yaratma amacıyle yenilik aranır. Sinir-

leri daha iyi etkilediğinden, acı dokunaklı ve olağanüstü olaylar anlatılır. Bu gereksinme, yanlış abartmalarla dolu, gizemli atmosferli ilk tarih romanlarının ve ilk heyecan verici yapıtların doğmasına neden olmuştur. Bütün bunlar o sıralarda egemen olan beğeni standartlarının alçaldığını ve nitelik yönünden bir düşüşün başladığını göstermektedir. 19. yüzyılın sanatsal kültürü, 18. yüzyıldan üstün olmasına karşın, Rokoko devrinde rastlanmayan bir 'zayıflığa' sahiptir. Saray çevresi sanatının, pek uysal ve oynak sayılamayan, dengeli, sağlam ölçütlerinden yoksundur. Hemen ekleyelim ki, romantik akımdan önce de zayıf ve önemsiz sayılacak sanat ürünlerine rastlanır, fakat özentici (dillettante) [32] sanatın dışında kalan her şey, belirli bir düzeye sahiptir. Bu devirlerde, hafif roman türünün ucuz psikolojisi ve bayağı duygusallığına benzer hiçbir edebiyat ürünü yazılmadığı gibi, plastik sanatlar konusunda, neo-Gotik dönemin yavanlığı ile yapılmış hiçbir yapıt yoktur. Bu olgular her zaman aşağı sınıflardan türemeseler bile, kültürel alanda önderliğin üst sınıflardan orta sınıfa geçmesinden sonra görülürler. Burada söz konusu olan dönüm noktasını yargılarken, bu dönüşün sadece beğeni ölçütlerine bağlı olduğunu ileri sürmek, dar ve katı bir görüş olur. 'İyi beğeni', tarihe veya topluma göre değişkenlik gösteren bir kavramdır ve estetik değerlendirme ölçüsü olarak da sınırlı bir olgudur. 18. yüzyılda romanlara, tiyatro oyunlarına ve müzik yapıtlarına dökülen gözyaşları, sadece beğeninin değişimini ve estetik değerin incelik ve çekingenlikten, şiddet ve israrcılığa geçişini göstermekle kalmaz; aynı zamanda ilk başarısı Gotik çağda belirlenen ve 19. yüzyılda doruğa ulaşan Avrupa duyarlığının gelişiminde yeni bir evrenin başlangıcını belirler. Bu dönüş noktası, Ortaçağın sonundan beri ilerlemesini sürdüren bir gelişimin devamını ve tamama ermesini temsil eden *'aydınlanma'* hareketi ile gerçekleşen *'geçmişten kopma'* olgusundan çok daha kökten bir kopmayı simgeler. Sadece beğeniye dayanan ölçüt, şiire yepyeni bir anlayış ve yenilik getiren bu yeni ve heyecanlı kültürün başlaması karşısında eriyip kaybolur. Diderot, «La poésie veut quelque chose d'énorme et sauvage» [33] (77). der. Bu yabanılık ve atılganlık derhal gerçekleşememiş olsa bile, şiirden insan yüreğini uyarması, ezmesi ve çılgınca âşık etmesi beklendiğinden, ozanın karşısına sanatsal bir ülkü olarak çıkmıştır. Erken romantizm sanatçılarının 'kötü beğeni'si, 19. yüzyıl sanatının, bir dereceye kadar, en değerli niteliklerini borç-

[32] Amatörce, yüzeyde kalan sanat meraklı. Herhangi bir işi özendiğinden, ya da zevk aldığından yapan kişi.

[33] «Şiir, aşırı ,cüretli ve yabanıl bir şeyler gerektirir.»

lu olduğu bir gelişimin başlangıcıdır. Bu 'kötü beğeni' gelişmeden Balzac'ın coşkunluğu, Stendhal'in karmaşıklığı, Baudelaire'in duyarlılığı olamayacağı gibi, Wagner'in duyumsallığı Dostoyevski'nin tinselciliği veya Proust'un aşırı duygusallığı da gelişemeyecektir.

Richardson'da görülen romantik eğilimlerin Avrupa'ya özgü bir özellik olarak ortaya çıkması ve onlara evrensel bir nitelik kazandırılması ilk kez Rousseau tarafından gerçekleştirilmiştir. İngiltere'de çok yavaş yayılan usa aykırılık (irrationalism), Fransız edebiyatında, Mme de Stael'in anlatımı ile 'Nordic' esprinin, eş bir deyişle Alman düşüncesinin temsilcisi olarak tanımladığı bir İsviçreli tarafından geliştirilmiştir. Batı Avrupa ülkeleri, aydınlanmanın akılcılığı ve materyalizmi ile o denli yoğrulmuştular ki, önceleri bu tinsel ve heyecansal eğilimi şiddetli bir tepki ile karşıladılar. Richardson gibi orta sınıftan gelme bir adam olan Fielding'i bile kendilerine düşman olarak gördüler. Rousseau, günün sorunlarına, aydınlanma dönemi Avrupasının entellektüel önderlerinden çok daha önyargısız bir biçimde yaklaşmıştır. Kendisi, gelenekleri olmayan önemsiz bir burjuva ailesinden geldiği gibi, kendini sınıfının geleneklerine bağlı saymayan ve hiçbir sınıfa da bağlı olmayan bir kişidir. Üstelik sınıfının gelenekleri; İsviçre'de çok daha gevşek olup Fransa ve İngiltere'de olduğu gibi saray yaşamından ve soylu çevrelerin etkisinden uzak durumdaydılar. Heyecansallık, Richardson ve diğer erken romantizm sanatçıları tarafından doğrudan doğruya aydınlanma hareketinin usçuluğuna karşı yöneltilmiş bir silah olarak kullanılmamıştır. Ayrıca erken romantiklerin aydınlanma akımına karşı oldukları da pek belli değildir. Rousseau'da ise heyecansallık, açık bir başkaldırı şeklinde görülür. Onun *Doğaya Dönüş*ünde tek amaç vardır: Toplumda eşitsizliğe yol açan bir gelişime karşı direnmeyi güçlendirmek! Rousseau, entellektüalizmin toplumda ayrımlara neden olduğuna inandığından usçuluğa sırt çevirmiştir. Onun ilkelciliği (primitivisme), Arkadya ülküsünün değişik bir biçimi ve tüm yorgun kültürler tarafından düşlenen günahların affedilmesi dileğidir (78). Daha önceki kuşakların 'kültürden rahatsız olma' duygusu da ilk kez Rousseau ile önem kazanmıştır ve o, bu kültürel yorgunluktan bir felsefe tarihi geliştiren ilk sanatçıdır. Aydınlanmanın insancılığına şiddetle saldırarak kültürün insanı soysuzlaştırdığını ve tüm uygarlık tarihinin insanı varması gereken yere götürmeyip yanlış yola saptırdığını ileri sürmesi, Rousseau'nun gerçek özgünlüğüdür. Böylece aydınlanmanın temel doktrini ve ilerlemeye duyulan inanç, daha dikkatle yeniden incelendiğinde, boş bir inanç olduğu anlaşılmış olmaktadır. Değer yargılarının bu denli değişmesi, ancak o devirdeki toplum felsefesinin kökten değişimi ve Rousseau'

nun temsil ettiği tabakanın, saray kültürünün yapmacıklığı ve yalancılığına karşı aydınlanma hareketinin silahları ile savaşamayacağını anlamış olması ve düşmanlarının entellektüel cephaneliğinden çıkmayan, değişik silahlar araması ile gerçekleşebilmiştir. Rousseau, Rokoko ve aydınlanma kültürlerini eleştirmiş ve onların mekanik ve ruhsuz formalizmlerine ve törenselliklerine karşı, kendiliğindenliği (spontanéité) ve örgenselliği savunmuştur. Bütün bunları yaparken Ortaçağda Hıristiyan birliğinin bozulmasından bu yana Avrupa'nın geçirdiği kültür bunalımının bilincinde olduğunu açıkladığı gibi, aynı zamanda, espri ve form, gelenek ve kendiliğindenlik, doğa ve tarih arasındaki karşıtlıkları içeren modern kültür kavramı hakkında da genel bir bilgi vermiştir. Bu gerilimi ortaya çıkarması, Rousseau'nun çığır açan başarısıdır. Fakat bu öğretilerin sakıncalı yönleri de olmuştur. Yaşamı, tarihe karşı tek yönlü olarak koruması, bilinmeyene doğru kör dalış yaparak doğa haline (état de nature) sığınması, birtakım belirsiz hayal dolu yaşam felsefelerinin doğmasına yol açmıştır. Bu felsefeler usçuluğun güçsüzlüğü ve işe yaramazlığı karşısında usavurmanın intihar etmesi gerektiğini düşünmüşlerdir.

Rousseau'nun düşünceleri bir yere oturmaz; sanatçı sadece çağdaşlarının çoğunun bildiklerini açıklar. İnsanlık iki sorun ile karşı karşıya kalmıştır: Ya Voltaire'ciliğin mantıkçılığını ve saygınlığını seçecek, ya da tarihsel geleneklerini unutup yepyeni bir başlangıca doğru gidecektir. Voltaire ve Rousseau'nun arasındaki ilişkiden daha derin bir simgesel anlam taşıyan diğer bir ilişkiye Avrupa düşünce tarihi boyunca rastlanmamıştır. Bu iki çağdaş, her ne kadar aynı kuşaktan olmasalar da, birbirlerine sayısız özdeksel ve kişisel bağlarla bağlıdırlar. Her ikisinin de ortak dostları ve destekleyicileri vardır, ikisi de *Encyclopédie* gibi ideolojik uğraş sayılan bir edebiyat girişimine katkıda bulunmuşlardır. Devrimin en etkili öncüleri sayılmışlar, modern, bireyselcilikten yana olan anarşik Avrupa'yı, eski ve biçimcilikten yana olan kültürün bağlarından henüz tam olarak kurtulamayan bir dünyadan ayıran sınırın iki ayrı yakasında yer almışlardır. Rousseau'nun doğalcılığı, Voltaire'in uygarlığın özü olarak kabul ettiği her şeye, özellikle öznelliğin kısıtlanmasına karşı çıkar. Voltaire, öznelliğin ancak nezaket ve özsaygınlık kurallarını aşmadığı sürece geçerli olması gerektiğini savunmuştu. Rousseau'dan önce, kimi lirik şiir biçimlerinin dışında, bir yazar ancak kendinden dolaylı olarak söz edebilirken, şimdi rahat ve özgür bir biçimde yalnızca kendinden söz açabilmektedir. Bütün yapıtlarının büyük bir itiraftan alınma parçalar olduğunu ileri süren Goethe'nin bellibaşlı amacı olan deney ve itiraf edebiyatı düşüncesi bu sırada

doğmuştur. Edebiyatta kendini inceleme, kendine hayran olma ve yazarın kendini ne denli açık olarak anlatırsa yapıtın o derece inandırıcı ve hakiki olacağı düşüncesi, Rousseau'dan kalan entellektüel miraslardan biridir. Bu aşamayı izleyecek olan yüz, yüz elli yıllık dönemde, Avrupa edebiyatında önemli sayılan tüm yapıtlar, bu öznellikle yazılmıştır. Saint-Preux'nün varisleri yalnızca Werther, René, Obermann, Adolphe, Jacopo Ortis değil, Balzac'ın Lucien de Rubempré'si, Stendhal'in Julien Sorel'i, Flaubert'in Frédéric Moreau'su ve Emma Bovary'sinden tutun, Tolstoy'un Pierre'i, Proust' un Marcel'i ve Thomas Mann'ın Hans Castorp'una kadar bütün kahramanlar ondan türemişlerdir. Bu kahramanların tümü düş ve gerçeklik arasındaki uyuşmazlıktan yakınırlar ve hepsi de hayalleri ile pratik, sıradan orta sınıf yaşamı arasındaki çatışmanın kurbanıdırlar. Bu motif, ilk kez olarak *Werther*'de tümüyle ifadesini bulur. Bu yapıtın o günkü toplum üzerinde yaptığı benzeri görülmedik etkiyi anlamak için bu yeni deneyin etkisini anımsamak gerekir. Fakat *Nouvelle Héloïse*'de bunun karşıtı savunulur. Burada da kahraman, bireysel rakipler yerine belli bir zorunluluk ile karşı karşıya gelir. Bu zorunluluğu, daha sonraki çağların düşkırıklığını işleyen romanlarındaki kahramanların yaptığı gibi, tümüyle ruhsuz ve amacı belirsiz, akla uzak bir olgu olarak görmediği gibi, trajik kahramanın kendini mahveden yazgıya yaptığı gibi, yüksek düzeylere de yüceltmez. Rousseau'nun tarihe olan kötümser yaklaşımı ve o günün bozukluklarına ilişkin doktrinleri olmadan, Schiller'in, Kleist'ın ve Hebbel'in tragedya kavramları yerleşecek ortam bulamayacağı gibi, 19. yüzyılın düşkırıklığı romanı da yazılamazdı.

Rousseau'nun etkisinin derinliği ve yaygınlığı, örneği görülmedik boyutlara ulaşmıştır. Bu düşünür, sonraları yaşayacak olan Marx ve Freud gibi, adlarını hiç duymamış olanlar da dahil olmak üzere, milyonlarca kişinin düşüncesini tek bir kuşak içinde değiştirebilen ender beyinlerden biridir. 18. yüzyılın sonunda Rousseau' nun düşüncelerinden etkilenmemiş olan insan kalmamıştır. Bu denli büyük bir etki yaratabilmek için, en derin anlamı ile kuşağının temsilcisi ve sözcüsü olmak gerekmektedir. Rousseau ile, küçük burjuva ve bütün bir yoksul kitle, ezilenler, kanun kaçakları gibi toplumun geniş bir kesimi edebiyatta ilk kez ifade edildiler. Aydınlanma devrinin düşünürleri de, sıradan halktan yana olmakla birlikte, daha çok, onların koruyucuları veya arabulucuları durumundaydılar. Rousseau ise sıradan insanlardan biridir ve onlar arasından ilk konuşandır; halk için konuşurken kendisi için konuşmuş; kendisi de bir asi olduğundan, başkalarını başkaldırıya teşvik etmiştir. Rousseau ilk gerçek devrimcidir. Ondan önce gelenler re-

formcu, dünyayı düzeltmeye çalışan, insanseverlerdir. Bunlar zorbalıktan nefret ettiler, Kiliseye ve pozitif dine karşı geldiler, İngiltere'ye ve özgürlüğe olan bağlılıklarını ve tutkularını dile getirdiler, fakat demokrasi yanlısı olmalarına karşın, tam bir yüksek sınıf yaşamı sürüp bu sınıftan olduklarına inandılar. Rousseau ise sadece en aşağı ve en fakir tabakanın yanında yer alıp, salt eşitlik için savaşmamış, aynı zamanda tüm yaşamı boyunca sıradan bir burjuva ailesinin yaşamını sürdürmüş ve yaşamının koşulları, onu 'sınıfsız'laştırmıştır. Gençliğinde 'çelebi' düşünürlerin hiçbirisinin tanımadığı gerçek yoksulluğu yaşamış; sonraları bile orta sınıfın en aşağı tabakasından gelme kişilerin hatta köylülerin yaşamını sürdürmüştür. Ondan önce, ne denli aşağı tabakalardan çıkmış olurlarsa olsunlar, yazarlar, daima toplumun üst tabakalarına ait sayılmışlar, sıradan kişilere ne denli yakın olurlarsa olsunlar, geldikleri yeri açıklamaktan kaçınmışlardı. Rousseau ise fırsat buldukça üst tabakalarla hiçbir ortak yanı olmadığını ileri sürmektedir. Bu tutumun, aşağı tabakadan gelme kişilerin onurundan mı, yoksa, üst tabakalara duyulan bir tepki ve nefretten mi doğduğu konusunda karar vermek güçtür. Fakat gerçek şudur ki, Rousseau ile rakipleri arasındaki ayrım, sadece düşünce ayrılığından değil, sınıfların arasındaki uyuşturulamaz karşıtlıklardan doğmuştur. Voltaire, Rousseau'nun uygar insanları yeni baştan dört ayak üstünde yürütmek istediğini söylemiştir. Bu düşüncenin, üst sınıfın bütün tutucu ve kültürlü çevrelerince benimsendiği kuşku götürmez. Onlar için Rousseau, budala ve şarlatan olduğu kadar tehlikeli bir serüvenci, bir katildir. Fakat, zengin bir burjuva olan Voltaire, sadece Rousseau'nun aşağı tabakalara özgü olan taşkın heyecanını, bayağı coşkusunu ve tarihi anlayamama budalalığını eleştirmekle kalmaz, aynı zamanda ağırbaşlı, eleştirel ve gerçekçi bir kentsoylu olarak, aydınlanmanın tüm yapısını yıkacak bir uçurum olan usa aykırılığa karşı tepki gösterir. Bu tehlikenin ne denli büyük olduğunu ve Voltaire'in korkularının ne derece doğru olduğunu, Almanya'daki aydınlanma hareketinin yazgısı göstermiştir. Fransa'da Voltaire belki kendi etkilerinin meyvelerine gereken değeri biçmemiştir; bu ülkede usçuluk ve özdekçilik hareketlerini çökertmek artık olanaksızdır.

Katıksız demokratik duygulara sahip olduğu halde, Rousseau'yu sosyolojik yönden sınıflamak kolay bir iş değildir. Toplumsal ilişkilerin bu denli karmaşık olduğu bir ortamda, bir yazarın sırf öznel tutumuna bakarak toplumsal süreçteki rolünü saptamak mümkün olmaz. Voltaire'in usçuluğu kimi yönlerden, Rousseau'nun usa aykırılığından çok daha yararlıdır ve yapılan ilerlemelerde yardımcı

olmuştur. Rousseau, ansiklopedicilere göre daha köktenci bir görüşe sahiptir ve siyasal yönden sadece Voltaire'den değil, Diderot'dan da daha geniş kitleleri temsil eder. Ne var ki, din ve töre konularında onlar kadar ilerici değildir (79). Duyguculuğunun, tümüyle orta sınıfa ve aşağı tabakalara özgü bir nitelikte olmasına karşılık, usa aykırı düşünmesinin yalnızca tepkisel bir davranış olması gibi, Rousseau'nun töre felsefesi de içten çelişkilidir. Bir yandan sıradan halk tabakasının özellikleri ile yüklü iken, diğer yönden yeni aristokratizmin özelliklerini taşımaktadır. 'Güzel ruh' kavramı, *kalokagathia*nın [34] tümüyle yok olmasına ve tüm insan değerlerinin tinselleştirilmesine yol açtığı gibi töreciliğe estetik bir ölçüt kazandırır ve törel değerlerin doğanın bir verisi olduğu görüşüne inanır. Bunun anlamı herkese, doğa tarafından bağışlanan bir ruh soyluluğunun varlığıdır. Ancak bu doğuştan elde edilenin yerini aynı nitelikteki töresel deha almıştır. Rousseau'nun 'tinsel güzellik'i, bir yandan saralı ve budala kalıbının içinde bir aziz olan Dostoyevski'nin Myshkin'ine uzanırken, diğer yandan, topluma karşı hiçbir sorumluluk taşımayan ve topluma yararı dokunmayan bireysel ahlak yetkinliği ülküsüne kadar uzanır. Kendi fikri gücünden başka hiçbir şey düşünmeyen azametli Goethe, bir yandan Rousseau'yu izlerken, öte yandan *Werther*'in yazarı olarak özgür düşüncelidir.

Edebiyatta İngiliz erken romantizmi ve Rousseau'nun yapıtları ile başlayan üslup değişimi, nesnel ve düzgüsel (normative) olanın yerine daha öznel ve daha özgür biçimlerin kullanılması, en fazla müzik dalında kendini gösterir. Müzik ilk kez bu dönemde en önemli sanat dalı durumuna gelmiş ve tarihsel temsilciliği olan bir sanat türü olma niteliğini kazanmıştır. Hiçbir sanat dalında müzikte olduğu kadar şiddetli ve ani bir değişim olmamıştır. Bu değişimin bu denli çabuk olması, devrin toplumunu, müzik alanında 'büyük bir çöküntü'nün başladığına inandırmıştır (80). Johann Sebastian Bach ve ondan sonra gelenler arasındaki sert çatışma, genç kuşağın Bach'ın modası geçmiş olan füg türü ile saygısızca alay etmesi; geç barok devrinin geleneksel ve azametli üslubundan, erken romantiklerin sade ve içten üslubuna geçildiğini ve diğer sanatların Rönesans devrinde kurtuldukları Ortaçağa özgü sıralama yöntemlerini bırakarak türdeş heyecanlarla yüklü, yoğun ve dramatik yönden gelişmiş bir biçime ulaşıldığını gösterir. Sadece Bach değil, onun çağının tüm müziği, diğer sanatların standartları ile ölçülmüş ve tutucu müzik olarak nitelendirilmiştir. Bach'tan hemen sonra gelen-

[34] Güzel ve İyi. Antikçağ Yunan düşüncesinin 'güzel' ile 'iyi'yi birleştirme düşüncesini dile getirir.

ler, onun üslubunun 'skolastik' olduğunu ileri sürebilirler. Bu üslup her ne kadar derinden duyulsa da, anlatımın heyecansal derinliği dinleyiciyi ne denli büyülese de, Bach'ın kompozisyonlarındaki sert, eğilmez bir biçim anlayışı; eğitilmiş, teknik nitelikli kontrpuan; nihayet kişisel olmayan geleneksel ifade tarzı, sadeliği, içtenliği ve doğrudanlığı sanatın amacı olarak kabul eden yeni öznel eğilime, eskimiş, modası geçmiş müzik olarak görünür. Yeni kuşak için en önemli nokta, yapıttaki tüm devinime eşit oranlarda yayılmış sürekli bir duygu yerine, heyecan akımlarının yavaş yavaş yoğunlaşarak bir çözüm ya da çatışmadan oluşan doruk noktasına doğru ilerleyen tek bir süreç halinde ifade bulmasıdır (81). Bu durum, edebiyattaki romantik akım temsilcileri için de aynı derecede önemlidir. Bu devrin toplumunun duyguları kendilerinden önceki kuşağınkilerden daha derin ve yoğun değildir. Sadece duygularını daha ciddiye almışlar, onları olduğundan daha önemli görmek istemişler ve bu nedenle de 'dramatize' etmişlerdir. Bu 'dramatize etme' eğilimi, *Lied ve Sonat*'ın yeni, kendi kendine yeten biçimleri ile; *füg*'ün eski, ardışık biçimleri; *passacaglia, chaconne* ve *taklitler, çeşitlemeler* üzerine kurulmuş diğer türler arasındaki en büyük ayrıcalıktı (82). Eski müzikteki izlenimler ölçülü ve kontrollu idi; bunun nedeni de duyusal içeriğin tekdüze işlenmesiydi. Yeni müzik ise sürekli iniş çıkışlar, gerilim ve çözülümler, anlatım ve gelişimlerle insanı uyarır, heyecanlandırır, neredeyse rahatsız eder. Besteci, sesleneceği yeni toplumun ilgisini çekmek için, eski topluma uygulanandan daha etkileyici yollara başvurması gerektiğinden, daha keskin etkiler yaratacak sonuçlara doğru yönelmiş olan 'dramatik' ifade biçimini kullanmıştır. Dinleyicileri ile ilişkisini kaybetmekten korkan sanatçı, bestelerini sürekli olarak yinelenen dürtü ve uyarılar dizisi olarak geliştirmiş ve ifade gücü yüksek olan bir yoğunluktan, diğerine atlamıştır.

18. yüzyıla değin, tüm müzik yapıtları belirli bir olay için bestelenmişti. Bir prens, Kilise veya Şehir Meclisi tarafından ısmarlanmış; soylu çevreleri eğlendirmek, dinsel törenlere derinlik kazandırmak veya halk şenliklerinin görkemini arttırmak amacını gütmüştü. Besteciler, saray çevresinin, Kilise'nin veya kentin müzisyenleri idiler. Sanatsal etkinlikleri, yalnızca bağlı bulundukları yerin saptadığı görevleri yerine getirmekten ibaretti. Arada bir ısmarlama olmayan, kendi sorumluluklarının gerektirdiği besteler de yapmışlardır. Orta sınıfın, Kilise, şenlik ve dans eğlentilerinin dışında, müzik yapıtlarını duyabilmesi olanaksızdı. Sarayın ve soylu çevrelerin buyruğundaki orkestraları dinleyebilmek için de çok büyük ayrıcalıklara sahip olmak gerekti. Yüzyılın yarısında bu toplum, bu düzenin yanlışlığını anladığından, kent konserleri için cemiyetler

kuruldu (83). Aslında özel bir topluluk olan *'Collegia musica'*, halk için verilen konserlere doğru giden yolun açılmasını sağladı ve bu konserlerle birlikte, orta sınıfa özgü sayılabilecek bir müzik yaşamı gelişmeye koyuldu. Konser cemiyetleri geniş salonlar kiralamaya, müzisyenler de sayısı giderek artan dinleyicileri için para karşılığında konserler vermeye başladılar (84). Bu gelişim sonucu aynı gazete, dergi ve yayınevlerinin oluşturduğu edebiyat pazarına benzer bir müzik ürünleri pazarı olmuştu. Yazınsal ürünlerin, resimde olduğu gibi, pratik kullanımları olup olmadığına bakılmaksızın üretilmesine karşın, müzik, 18. yüzyıla kadar işlevsel bir sanat türü olarak kalmıştır. Belirli bir iş için kullanılmayacak müzik yapıtının bestelenmesi, bu döneme kadar düşünülmemiştir. Amacı yalnızca duyguları ifade etmek olan konser müziği, ancak 18. yüzyıldan sonra başlamıştır. Toplum için verilen konserleri izleyen halk, saray ve soylu çevrelerin salonlarındaki dinleyicilerden oldukça farklıdır. Her şeyden önce, dinsel amaçlara yönelmemiş olan ve sırf müzik yapmak için bestelenmiş yapıtları eleştirme işinde henüz soylular kadar usta değildir. Konserden konsere para veren bir toplum olduğundan, besteci onun sürekli olarak ilgisini çekip her seferinde memnun etmelidir. Sonra, eskiden Kilise, dans veya toplum şenliklerinde ve hatta sarayın halk için düzenlediği konserlerde olduğu gibi, müzik bir amaca yönelik olmadığından, bu toplum sadece müzikten haz duyabilmek için bir araya gelmektedir. Yeni konser dinleyicilerinin bu belirgin özellikleri, besteciyi, başarılı olabilmek için, dikkati toplama, yaratılacak etkileri zorlama ve üst üste yığma işlerinin ön plana alındığı bir savaşıma doğru itmiş, 19. yüzyıl müziğinin özelliği olan, bestenin ifadesini sürekli olarak yoğunlaştırmak için çabalayan yüklü üslubun doğmasına neden olmuştur.

Orta sınıf artık müziğin baş müşterisi durumuna gelmiş ve böylece müzik, bu sınıfın en çok tuttuğu sanat türü olmuştu. Bunun nedeni, müzik yolu ile heyecansal yaşamın, diğer sanat türlerinden çok daha rahatlıkla ifade edilebileceği kanısıdır. Müzik artık bir amaca hizmet etmek yerine yalnızca duyguları ifade etmek için bestelendiğinden, sanatçı, belirli olaylar veya bir görevi yerine getirmek için bestelenmiş müzikten ve resmi görev olarak yapılmış bestelerden nefret etmeye başladı. Philip Emmanuel Bach daha şimdiden yalnız kendi zevki için bestelediği yapıtlarının en iyi ürünleri olduğunu düşünmektedir. Bu durum, sanatçıda bir vicdan hesaplaşması ve bunalımın başlamasına yol açtı. Yeni gelişmeye başlayan öznelciliğin neden olduğu en göze çarpan çatışma örneği, Mozart'ın, patronu olan Salzburg Başpiskopos'undan uzaklaşmasıdır. Resmi görevli müzisyenle yaratıcı sanatçı; icracı ile besteci ve orkes-

trada çalan herhangi bir kimseyle orkestra şefi arasında belirgin farklılıklar, hatta zıtlıklar ortaya çıkmıştır. Bu gelişim olağanüstü bir hızla ilerlemiş, modern bestecinin en belirgin özelliği olan tek bir müzik aleti üzerinde bile tam egemenlik kuramaması, daha o zaman Haydn'da görülmeye başlamıştır (85).

Orta sınıftan oluşan konser toplumunun ortaya çıkması ile sanatsal etkilerin doğası gereği sanatçının toplumsal durumu değiştiği gibi, müzik besteleri yeni bir yön kazanmış, besteci, tüm yapıtları içinde, bireysel olanın özel bir anlamı olduğuna inanmıştır. Bir soylu veya bir koruyucu için bestelenen müzik ile sanatçının yüzünü görmediği konser halkı için yazdığı yapıt arasında önemli farklar vardır. Ismarlanmış yapıt, bir tek kez dinlenmek için hazırlanmışken, konser müziği birkaç kez tekrarlanmak için yazılmıştır. Bu nedenle halk için hazırlanan yapıtlar için daha çok özen göstermek gerektiği gibi, titizlik ve oldukça büyük çaba gerektiren bir sunuş biçimi bulunmalıdır. Artık ısmarlanmış yapıtlar gibi çabucak unutulmaya terk edilmeyen besteler yapma olanağı doğduğundan, sanatçı 'ölümsüz' yapıtlar yaratmaya başlar. Örneğin Haydn, bestelerine, kendinden önce gelenlerden çok daha fazla dikkat göstermeye ve daha çok zaman ayırmaya başlamış, fakat gene de yüzden fazla senfoni yazmıştır. Mozart bunun ancak yarısını, Beethoven ise sadece dokuz tane yazmıştır. Ismarlama olarak hazırlanmış nesnel (objective) yapıtlardan, kişisel anlatım olarak bestelenmiş yapıtlara geçiş, Mozart ve Beethoven'in arasındaki zaman süresinde gerçekleşmiştir. Zamanı daha kesin olarak saptamak gerekirse, bu geçiş, Beethoven'in olgunluk çağına ve Eroica'nın bestelenmesinin hemen öncesine rastlar. Bu sıralarda halk konserlerinin düzenlenme işi artık tam olarak gelişmiş, bu konserlerin tekrarlanmasına duyulan gereksinimle gerçekleşen müzik ticareti, bestecinin başlıca gelir kaynağı olmuştu. Beethoven'da, bundan böyle, ister uzun olsun ister kısa, bir yapıt, yeni bir düşüncenin ifadesi olduğu kadar, sanatçının gelişiminde yeni bir evreyi de oluşturmaktadır. Böyle bir gelişim, Mozart için de söz konusudur, ama onun sanatsal gelişiminin yeni bir evresinde, her zaman yeni bir senfoninin önkoşulu bulunmaz. O, ancak gerektiği zaman ya da yeni bir fikir edindiğinde senfoni yazar, fakat yeni yazdığı yapıtın üslubu da, daha önceki senfonisi hakkındaki düşüncelerinden tümüyle değişik ve tümüyle yenilik gösteren bir üslup değildir. Sanat ve hüner, Mozart'da henüz tam olarak birbirlerinden ayrılmamış olsalar bile, Beethoven' da tamamen ayrılmışlardır. Resmin hüner gerektiren işçilikten yüzyıllar önce ayrılmış olmasına karşın, eşi olmayan, tekrar edilmesi olanaksız ve tümüyle bireysel olan sanat yapıtı, müzikte, resimde

olduğundan çok daha yalın bir biçimde gerçekleştirilebilmektedir. Beethoven'in yaşadığı sırada, edebiyatta da sanatsal amaç, pratik amaçtan tümüyle kurtulmuş durumdaydı. Goethe, pratik bir zenaatçinin gururu ile, şiirlerinin tümünün bir vesileye, bir fırsata bağlı olarak meydana getirildiklerini söyler. Henüz prenslerin hizmetinde olan Haydn'ın öğrencisi Beethoven ise böyle bir durumdan herhalde övünç duyamazdı.

3. EVCİL DRAMIN KAYNAKLARI

Orta sınıfın töre ve aile yaşamını yansıtan roman türü, 18. yüzyılın ortasına dek en çok okunan kahramanlık romanları, pastoral ya da pikaresk romanlar gibi hafif roman türleri ile karşılaştırıldığı zaman; büyük bir yenilik olarak kabul edilmelidir. Fakat bu yeni tür, kendinden önceki edebiyat türüne, klasik tragedyaya karşısav olarak ortaya çıkan ve devrimci orta sınıfın sözcüsü durumuna gelen orta sınıf tiyatro sanatı kadar yöntemli ve bilinçli bir biçimde başkaldıramamıştır. Gelişimine yalnız orta sınıfın ön ayak olduğu bu yeni tiyatro sanatının ortaya çıkışı, orta sınıfın, tragedyalardaki yiğitleri üreten soylular sınıfı kadar ciddiye alınmak istemesinin ifadesidir. Orta sınıf tiyatro sanatı, başlangıcından beri, aristokratik ve kahramanlara özgü erdemleri küçültüp normal ölçülere uydurmaya çalışmış ve orta sınıf ahlak anlayışının bir reklamı ve hakların eşit olarak dağıtılmasını savunan bir bildiri durumuna gelmiştir. Burjuvanın sınıf bilincine varması sonucu ortaya çıkmış olması, bu tiyatro sanatının tüm tarihini saptar. Kuşkusuz bu sanat, oluşum nedeni sınıf çatışmasına bağlı olan ilk ve tek tiyatro sanatı değildir. Fakat tiyatro tarihinde bu çatışmayı konu edip kendini bu çatışmaya adamış olan ilk tiyatro sanatıdır. Tiyatro her zaman maddi yönden destek gördüğü sınıfların propaganda aracı durumunda olmuştur, fakat sınıf farklılıkları hiçbir zaman bu denli açık seçik olarak konu edilmemiştir. Örneğin şu tür söylevler şimdiye dek hiç duyulmamıştı: 'Siz Atinalı soylular, ahlak anlayışınızın gerektirdiği emir ve öneriler, bizim demokratik devletimizin ilkelerine aykırıdır. Kahramanlarınız sadece kardeş katili ve ana katili değil aynı zamanda haindirler'. Ya da: 'Siz İngiliz baronları, aldırmasız davranışlarınız bizim çalışkan kentlerimizin rahatını kaçırıyor, sizin aranızdaki taht kavgası çıkarıcılar ve isyancılar gerçek katillerden başka bir şey değildirler'. Ya da: 'Siz Parisli dükkân sahipleri, borç verenler ve avukatlar, şunu iyi biliniz ki, eğer biz, Fransız soyluları çökersek, sizinle uzlaşması mümkün olan bir evren de bizimle birlikte çökecektir.' Görüldüğü gibi her şey büyük bir rahatlıkla söylenmektedir. 'Biz, saygıdeğer orta sınıf, sizin gibi asalakların egemen olduğu bir dünyada yaşayamayız. Biz yok olsak bile, bizim çocuklarımız kazanacak ve yaşayacaklardır.'

Polemiğe yönelik yapısı ve belirli bir programa göre düzenlenmiş olma özelliğinden ötürü, yeni tiyatro sanatı, başlangıcından beri, eski tiyatro türlerine yabancı olan sorunlarla karşılaşmıştır. Bu yapıtlar, her ne kadar taraf tutuyorlarsa da, tez ileri süren oyunlar durumunda değildirler. Yapısındaki diyalektik nitelikten ötürü polemiğe açık olması, tiyatro sanatının garip özelliklerinden biridir. Fakat oyunun yazarı, eserinin yapısı nesnel olmasından ötürü, toplum karşısında taraf tutmaktan kaçınmış olur. Propagandanın sanata girişi, bu sanat türünde, diğer sanat dallarında olmadığı kadar çok tartışma konusu olmuştur. Bu sorun ilk kez, aydınlanma hareketinin sahneyi, kendi düşünce biçimlerini savunduğu bir kürsü haline getirmesi ve Kant'a özgü bir düşünceyle, sanatın çevresine kayıtsız olduğu görüşüne karşı koyması ile ortaya çıktı. Ancak insanın eğitilebilir ve düzeltilebilir bir doğaya sahip olduğuna bu denli inanılan bir çağda, toplum kendini taraf tutan bir sanata adayabilirdi. Başka zamanlarda, bu kaba ahlak öğretisinin etkinliğinden kuşku duyulabilir. Burjuva oyunu ile erken-burjuva oyunu arasındaki asıl fark, daha önce pek belirli durumda olmayan siyasal ve toplumsal amaçların, şimdi doğrudan doğruya ifade edilmesinde değildir. Artık dramatik çatışma sadece kişiler arasında değil, olayın kahramanı ile bazı kuruluşlar arasında da gelişmekte, kahraman artık tanımadığı birleşmiş güçlerle savaşmaktadır ve görüşünü, egemen olan toplumsal düzeni yeren soyut bir düşünce olarak şekillendirmeye mecburdur. Uzun söylevler ve suçlamalar, artık 'sen' sözcüğü yerine, çoğul şahsı gösteren 'siz' sözcüğü ile başlamaktadır. Lillo: 'Tüm kötülüklerinizi perdelemeye yarayan, övündüğünüz bu yasalarınız, bir budalanın bilgeliği veya bir korkağın yiğitlik gösterisinden başka bir şey değildir. Bu yasalar ile, başkalarının kişiliğinde, kendi yaptıklarınızı ya da kişilerin yaşadıkları koşullar altında sizin de yapacak olduğunuz şeyleri mahkûm etmiş oluyorsunuz. Bir yoksulu hırsız olduğu için suçlayan yargıç, kendi yoksul olsaydı aynı şeyi yapmaz mıydı' (86). Buna benzer söylevler, o güne kadar hiçbir ciddi tiyatro yapıtında görülmemişti. Mercier, daha da ileri gider: Kahramanlarından biri: 'Etrafta çok sayıda zengin olduğu için ben fakirim' der. Bu görüş, Gerhart Hauptmann'ın düşüncelerine çok yakındır. Bu yeni seslere karşın, 18. yüzyıl tiyatrosu, halkın tiyatrosu olamadı. 19. yüzyıl tiyatrosu da gerçek anlamda halk tiyatrosu olamamıştı. Her iki tiyatro da basit halk tabakası ile olan bağıntısını çoktan yitirmiş bir gelişimin sonucunda ortaya çıkmışlar ve klasisizmden kaynaklanan tiyatronun geleneklerinden türemişlerdir.

Fransa'da *Maître Pathelin* gibi üstün yapıtlar vermiş olan popüler tiyatro, saray tiyatrosu tarafından edebiyatın tamamen dışına

itilmiş, İncil ve tarihten alınan konulardan oluşan oyunların ve farsların yerini, büyük tragedyalarla daha entellektüel duruma getirilmiş ve stilize edilmiş komediler almıştı. Klasik dram çağında, Paris dışında kalan taşra bölgelerindeki popüler tiyatro sahnelerinde, Ortaçağ geleneğinden neler kalmış olduğunu bilemiyoruz, fakat Paris kentinde ve saray tiyatrosunda, bu geleneğin, Molière' de görüldüğünden fazlasını bulmak olanaksızdır. Bu devirde tiyatro, mutlak monarşiye hizmet eden saray çevresinin ülkülerini en dolaysız ve en etkileyici bir biçimde dile getiren bir edebiyat türüne dönüşmüştür. Toplumun bu sınıfını etkileyici bir çerçeve içinde sunabildiği ve monarşinin yüceliğini ve debdebesini olduğu gibi yansıtabildiği için tiyatro temsili sanat görevini yüklenmiştir. Motifleri, otorite, hizmet, bağlılık anlayışı üzerine kurulu feodal çağ yiğitlerine özgü yaşamın simgesi olmuş, olayın kahramanları ise, kendilerine günlük yaşamın tekdüzeliğini unutturan bu hizmet ve bağlılık idealinde en yüksek ahlaksal ülküleri bulan bir sınıf oluşturmuşlardır. Kendilerini bu ülkülere bağlanma işine adamak istemeyenler, tiyatrodan anlama üstünlüğüne ve yeteneğine erişememiş bir kitle olarak kabul edilmiştir. Mutlakçılığa yakın olma ve saray kültürünü daha zenginleştirip Fransa'daki örneklere uydurabilme çabası, İngiltere'de de 16. yüzyılın başında yüksek sınıfların edebiyatı ile tümüyle kaynaşmış durumda olan popüler tiyatronun temellerini sarsmıştır. I. Charles'dan sonra tiyatro yazarları, saray tiyatrosu ile toplumun yüksek tabakaları için giderek artan sayıda yapıtlar vermeye başladıklarından, Elizabeth devrinin popüler tiyatro geleneği kısa sürede yok olmuştur. Püritenler tiyatroları kapatmaya başladıkları sıralarda, İngiliz tiyatrosu gerileme devrine girmiş bulunuyordu (87).

Kadercilik; daima tragedyanın ana öğelerinden biri olarak kabul edilmiş ve 18. yüzyıla dek tüm tiyatro eleştirmenleri, yazgının birdenbire değişmesinin seyirci üzerinde derin bir etki yaratacağını, kahraman ne kadar yüksekten düşerse, etkinin de o denli büyük olacağını düşünmüşlerdir. Mutlakçılığın egemen olduğu bir çağda, bu duygusal özelliğin de oldukça güçlü olması gerekir; nitekim şiirsel barok kuramında, tragedyadan, kahramanları prensler, generaller gibi önemli kişilerden oluşan bir sanat türü diye söz edilir. Böyle bir anlatım, her ne kadar bugün bize aykırı ve ukalaca görünse bile, tragedyanın başlıca özelliklerinden birini yansıtır ve trajik deneyin asıl kaynağını gösterir. Bu nedenle, 18. yüzyılda, sıradan orta sınıf vatandaşları, ciddi ve özelliği olan tiyatro etkinliklerine ön ayak olarak bu oyunlarda trajik olayların kurbanı veya yüksek ahlak ülkülerinin temsilcisi olarak görününce, bu olay tiyatro tarihinde gerçek

bir dönüm noktası sayılmıştır. Daha önceki yıllarda herhangi bir sınıfa mensup insanların başına bu tür bir olay gelmiyordu; orta sınıfa mensup kişilerin sahnede komik figürler olarak gösterilmesi de, gerçeklerle kesinlikle bağdaşmıyordu. Mercier, Molière'i, orta sınıfı gülünç ve utandırıcı duruma düşürmekle suçladığı zaman ona haksızlık etmiştir (88). Molière, orta sınıfı genellikle dürüst, açık, zeki ve nükteli bir insan tiplemesi olarak ele alır. Üstelik, tanımlamalarını yaparken de, çoğunlukla üst tabakalara alaylı dokundurmalar yapar (89). Bundan önceki tiyatroda orta sınıf, hiçbir zaman hisleri alt üst edici bir yazgıya sahip olamadığı gibi, soylu ve çevreye örnek olacak bir işi yapmaya layık da görülmedi. Bu dönemde ise, burjuva tiyatrosunun temsilcileri, bu kısıtlamalardan ve burjuvaların tragedya kahramanları olmaları ile tiyatronun bayağılaştığı düşüncesinden tümüyle kurtulmuş olduklarından bir kahramanı sıradan insanların düzeyinden daha yükseklere çıkarmakla yapıtın daha etkili olacağına artık inanmaz hale gelmişlerdi. Tüm sorunları insancıl açıdan yargıladıklarından ve insanın ancak kendi düzeyindeki kişilerin yaşamı ile ilgileneceği kanısında olduklarından, kahramanın rütbesinin yüksek olduğu oranda, onun yazgısına duyulan ilginin de azalacağını düşünmüşlerdir (90). Bu demokratik görüş, Lillo'nun *Londra'lı Tüccar* adlı yapıtının önsözünde ima edilir. Tüm orta sınıf tiyatro yazarları bu ilkeden hareket ederler. Klasik tragedya kahramanının toplumda sahip olduğu yüksek konumun önemini yitirmesiyle, kahramanın karakteri zenginleşip derinleşecek ve bu gelişim sonucu, dram psikolojik olaylarla yüklü bir tür durumuna gelecek ve daha önceki oyun yazarlarının karşılaşmadıkları birtakım sorunları da beraberinde getirecektir.

Yeni orta sınıf edebiyatı öncülerinin izledikleri insanlık idealleri, geleneksel tiyatro ve trajik kahraman anlayışına aykırı olduğundan, bu kişiler, klasik tragedya devrinin gerilerde kaldığını ileri sürüyorlar ve Corneille ile Racine gibi tragedya ustalarını sözcük ebesi olarak görüyorlardı (91). Diderot oyunlardan, içtenliği olmayan zorlama tiradların kaldırılmasını istedi; Lessing de *tragédie classique*'in yapmacıklı üslubuna karşı açtığı savaşta tragedyanın aldatıcı sınıfsal karakterine saldırdı. İlk kez bu çağda toplumsal savaşta sanatsal gerçeğin bir silah olarak kullanılması gerektiğine inanılmış ve sanat yapıtlarında olaylara bağlı kalmanın toplumdaki önyargıları ve haksızlıkları kaldırmaya yarayacağına, adalet için çalışanların gerçeğin hiçbir görünümünden korkmaması gerektiğine, kısacası sanatsal gerçek ile toplumsal adalet arasında belirli bir ilişki olduğuna inanılmaya başlanmıştır. Bu sırada, 19. yüzyılda olduğu gibi, radikalizm ile natüralizm arasında bir birlik kurulması gerek-

miş ve ilerici öğeler, Balzac'ta olduğu gibi, natüralistlerin siyasal konularda kendilerinden değişik düşüncelere sahip olduklarını bildikleri halde, onlarla dayanışma gereğini duymuşlardır.

Diderot, doğalcı (naturaliste) tiyatro kuramının en önemli ilkelerini ortaya atan düşünürdür. Tinsel süreçlerin oluşmasındaki psikolojik nedenlerin aynen belirtilmesini öngördüğü gibi, aynı zamanda olayın geçtiği ortamın da anlatılmasını ve manzarada doğaya olabildiğince bağlı kalmayı önermiştir. Aynı şekilde, eylemin, sonuçta görkemli bir doruk noktasına yönelmek yerine Greuze'ün *tableaux vivantes* [35]larında olduğu gibi, gözü etkileyecek tablo serileri halinde gelişmesinin daha uygun olacağını düşünmüştür. Diderot, sahnenin duyumsal yönden çekici olmasının, dramatik konuşmaların yaptığı entellektüel etkiden daha önemli olduğuna inanmıştır. Hatta dil ve akustik alanında yalnızca duyumsal etkileri yeğlemiş, eylemin, pandomim ve el kol hareketlerine konuşmaların ise yalnızca sevinç, şaşkınlık veya üzüntüyü anlatan seslere veya ani olarak sarfedilmiş sözlere indirgenmesini öngörmüştür. Fakat her şeyden önce, kuru ve yapmacık bulduğu Alexandrin [36] üslubunun yerine sanat yapma özentisi olmayan, heyecanlardan arınmış bir dil, kısacası günlük dili kullanmak istemiştir. Her fırsatta klasik tragedyanın gümbürtüsünü bastırmaya, heyecan yaratan sahne etkilerini azaltmaya çalışmış ve bu uğraşlarında burjuvanın daima içten ve ev içi yaşamını yeğleyen tutumunu örnek almıştır. İçinde yaşadıkları çağı yeterince ilginç bulan ve bu çağın temsil edilmesini gerçek bir amaç kabul eden orta sınıfın sanat görüşü, sahneye, kendi kendine yeterli küçük bir evren olma niteliğini kazandırmak istemiştir. Bu yaklaşım, ilk kez Diderot tarafından ileri sürülen ve imgesel 'dördüncü duvar' [37] düşüncesinin doğuş nedenini açıklar. Bundan önceki çağlarda, seyircilerin sahnede bulunmaları, oyuncular seyircinin etkisi altında kalacağından, rahatsız edici bir durum kabul edilmiştir. Diderot bu duruma karşı önlem almaya çalışırken, ortada seyirci yokmuş gibi oyun oynanmasını isteyecek kadar ileri gitmiştir. Bu durum tiyatroda tam yanılsamanın (illusion) uygulanmasına yol açar ve yanılsamacılık [38] egemenliğinin başlangıcı sayılır.

[35] Fransızca canlı tablo.

[36] Bak. s. 43, çev. notu [22].

[37] Doğalcı tiyatronun getirdiği kavramlardan biri olup, oyuncunun seyircinin etkisi altında kalmadan kendini bütünlükle oyununa verebilmesi için oyuncu ile seyirci arasına çekilen hayali mekan ayrımı.

[38] Sahnede gerçeklik'in bir yanılsamasının yaratılabileceği ve yanılsamanın kanıtlanmasıyla gerçeklik'in değiştirilmesinin mümkün olabileceği inancı.

Klasik tragedya, insanı, özdeksel (maddesel) dünyadan hiç etkilenmeyen ve onunla yalnızca dışsal bir ilişki sürdüren bağımsız ve özerk bir fikri bütünlük (entité intellectuelle) [39] olarak tanımlar. Burjuva tiyatrosu ise, tersine, insanı çevresinin bir parçası ve bir işlevi olarak görür; klasik tragedyada olduğu gibi somut gerçeği denetim altında tutmak yerine, kendisi bu gerçek tarafından denetlenip onun içinde erir. Ortam sadece dipdüzey ve dış çerçeve olmaktan çıkıp insanın kaderini de biçimlendiren bir etken durumundadır. İç dünya ile dış dünya ve ruh ile madde arasındaki sınırlar giderek erir ve kaybolurlar. Böylece eylemlerin tümü, verilen kararlar ve duygular, öznenin kendi içinden doğma olmayan ve insanı aptalca, ruhsuz bir gerçeğin ürünü olarak gösteren, dıştan gelme, maddi birtakım öğeleri içerirler. Ancak toplumdaki ayrıcalıkların gerekliliğine ve onların kutsal sayılan düzenlerine olan inançlarını yitirmiş olan, bu ayrıcalıkların dağıtımında erdemliliğin ve kimi değerlerin hükümsüz kaldığını gören, paranın giderek artan gücünü tadıp insanı sadece dıştan kaynaklanan koşulların yoğurduğuna inanan ve bütün bunlara karşın, toplumda, kendilerine üstünlük sağlayacak bir dinamizmden yana olan insanlar, tiyatroyu gerçek zamana ve mekâna uydurabilirler, oyundaki kahramanları kendi maddi çevrelerin içinden seçebilirlerdi. Bu maddeciliğin ve doğalcılığın, toplumsal etkenlerce ne denli şartlanmış olduğu, en çarpıcı biçimde, Diderot'nun oyunlarındaki karakterlerde görülür. Diderot'nun kuramında, kahramanların toplumdaki konumları, onların kişisel ve ruhsal alışkanlıklarından daha büyük bir gerçekliğe sahiptir. Kişinin hakim, memur veya tüccar olması, onun bireysel niteliklerinin tümünden daha önemlidir. Diderot burada, kendi sınıfını sahnede gören seyircinin oyunun etkisinden kolay kolay kaçamayacağını, eğer mantıklı düşünürse bu sınıfı benimsemesi gerektiğini, oysa kişisel karakteri anlatıldığında istediği anda onu kendine mal etmekten kurtulabileceğini düşünmüştür (92). Kahramanların toplumsal birer olgu olarak yorumlandığı doğalcı dramın psikolojisi, seyircinin kendisini toplumda onunla aynı düzeyde bulunan kişilerin yerine koyma eğiliminden doğar. Bir oyunda kahramanların bu tür yorumlanmasında ne kadar nesnel gerçek bulunursa bulunsun, bu görüş değişmez bir ilke haline getirildiği zaman gerçeklerin saptırılmasına yol açar. İnsanları yalnızca toplumsal birer varlık olarak kabul etmek, kişinin benzersiz ve kimse ile karşılaştırılamayacak bir birey olduğunu ileri sürmek kadar yan-

[39] Osmanlıca Vücudu zihnî. Düşünce ürünü olan varlık. Bak. Orhan Hançerlioğlu; Felsefe Ansiklopedisi, II. cilt, s. 59.

lış ve başıboş bir davranış olur. Bu görüşlerin her ikisi de gerçeğin stilize edilmesine ve romantikleştirilmesine yol açarlar. Oysa diğer yandan değişik çağlarda, insan kavramının toplumsal koşullara göre değiştiği kuşkusuzdur ve onun kendi kendini yönetebilecek kişiliğe sahip olması veya sadece bir sınıfın temsilcisi olarak görülmesi, kültürü destekleyen kitlenin siyasal amaçlarına veya topluma karşı aldığı tavra bağlıdır. Bir toplum, insanın tasvir edilmesinde o insanın hangi düzeyden veya sınıftan geldiğini belirten vurgulara gereksinme duyuyorsa, söz konusu toplumun kendisi ister soylu isterse orta sınıf olsun, sınıflara çok önem veren bir topluluk durumuna gelmiş demektir. Bu durumda ister soylu ister burjuva önemli olan tek şey, o toplumda kahramanın sınıf özelliğinin belirlenmesidir.

İnsanı sadece çevresinin işlevi olarak gösteren toplumbilimsel ve maddeci insan anlayışı, tiyatroya klasik tragedyadan tümüyle değişik bir biçim kazandırır. Bu yenilik, kahramanı tahtından indirdiği gibi, insanı tüm kişisel özerkliğinden ve bir dereceye kadar da eylemlerinin sorumluluğundan kopardığı için eski dramın olanaklarına gölge düşürür. İnsan ruhu bilinmeyen güçlerin sürekli olarak çarpıştığı bir savaş alanı durumunda olursa, o insandan nasıl hesap sorulabilir? Böylece eylemlerin çağın ahlak anlayışına göre değerlendirilmesi, tüm anlamını ya yitirir ya da zorunlu bir durum alır, tiyatro ahlakı da böylece psikoloji ve safsatanın içinde eriyip gider. Eğer bir tiyatro yapıtında yalnızca doğanın yasaları egemense, geriye sadece güdülerin incelenip çözümlenmesi ve sonunda erişilecek olan amaca yönelik psikolojik gelişimlerden oluşan yolu çizmek kalır. Trajik suç sorunu askıda kalmıştır. Burjuva tiyatrosunun kurucuları ve öncüleri, tiyatroya, günlük gerçekler tarafından koşullandığı için trajik suç sayılmayan yeni bir suç kavramı getirmek üzere tragedyaya karşı çıkmışlardır. Onlardan sonra gelenler tragedyayı tümüyle yok olmaktan kurtarmak için suçun varlığını inkâr ederler. Romantikler, eski tragedyaları yorumlarken bile, suç sorununu ortadan kaldırırlar ve kahramanı yanlış hareket ettiğinden ötürü kınayacaklarına, onu, yazgısına boyun eğme büyüklüğünü gösteren üstün bir varlık olarak görürler. Romantik tragedyanın kahramanı, yenildiği anda bile zafer kazanmış durumdadır. Olumsuz yazgısını, yaşamında karşısına çıkmış olan büyük bir sorunun kaçınılmaz çözümü olarak kabul eder ve onu ancak bu şekilde yenmiş olur. Kleist'ın *Homburg Prens*'i ölüm korkusunu böyle yener ve böylece kendi yaşamı için karar verme kudretini ele geçirir geçirmez, yazgısının anlamsızlığına ve elverişsizliğine son verir. Bulunduğu durumdan kurtulmanın tek çaresini ölümde bulduğundan, kendisini ölüme mahkûm eder.. Yazgısının kaçınılmazlığını kabul

etmesi, kendini kurban etmeye hazır olması ve bundan duyduğu haz, onun yenildiği andaki zaferi ve özgürlüğün zorunluluğa karşı kazandığı başarıdır. Sonuçta ölmeye mecbur olmaması da, tragedyaya özgü olan yüceleştirme ve tinselleştirme (spiritualization) eylemi ile uygun düşer. Suçu kabul etmek, başka bir deyişle, kendi kendini aldatma sancılarından kurtularak mantığın berrak ışığına kavuşma çabası, kahramanın cezasını çekmesi demektir ve böylece denge sağlanmış olur. Romantik akım, trajik suçu, kahramanın kendi isteği, kişisel güdüsü ve bireysel varlığı ile, tüm varlıkların temelde aynı oldukları görüşüne bir başkaldırı olarak işlediğini ileri sürer. Hebbel bu düşünceyi yorumlarken, kahramanın iyi bir eylemin sonunda mı, yoksa kötü bir davranıştan sonra mı çıkmaza girdiğini önemsememiştir. Kahramanın tanrılaştırılması ile sonuçlanan romantik tragedya kavramı, Lillo'nun ve Diderot'nun melodramlarından oldukça farklıdır, fakat ilk burjuva tiyatrosunun yazarları suç sorununun bu biçimde işlenmesini kabul etmeselerdi, bu melodramları doğuran gelişim de söz konusu olamazdı.

Hebbel, orta sınıf ideolojisinin, dramın biçimi yönünden bir tehlike oluşturduğunu bilmekle birlikte, neo-klasiklerin tersine, orta sınıf yaşamında birtakım yeni olanaklar bulmuştu. Dramda psikolojik değişimin biçim yönünden ne denli elverişsiz olduğu ortada idi. Eski Yunan'da, Shakespeare'de ve bir yere kadar da klasik Fransız tiyatrosunda, trajik eylem, gizemli, anlatılması olanaksız ve mantık dışı bir olguydu. Onun ezici etkisi, her şeyden önce seyircinin erişebileceği düzeyden çok uzak olmasına bağlıdır. Yeni psikolojik güdü, tiyatroya insancıl bir ölçü getirdi ve evcil dramı temsil edenlerin amaçladıkları gibi, seyircinin sahnedekilerle aynı duyguları paylaşması kolaylaştı. Bu evcil drama karşı gelenler, dehşet verici sahneler, seyircinin hesaplayamayacağı ve sonunda kaçınılmaz yazgı ile noktalanan olaylardan oluşan tragedyanın giderek kaybolmasından yakınırlarken, onu ortadan kaldıran nedenin psikolojik bir şartlanma yönelimine bağlı olduğu kadar, tragedyanın usdışı içeriğinin etkisini kaybetmiş olmasına da bağlı olduğunu unutuyorlardı. Psikolojik ve akılcı yönlenmede dramın biçim açısından uğradığı en büyük zarar onun yalınlığını ,ezici doğrudan yanalığını ve gaddarlığa varan gerçekçiliğini yitirmesidir ki, bu öğeler olmadan eski anlamda 'iyi bir tiyatro' yapma olanağı yoktu. Oyunlar giderek daha içten, daha entellektüel oldular ve 'kitleyi etkileme' amacından uzaklaştılar. Eylemler ve sahnedeki ilişkiler kadar, kahramanlar da bundan önceki kesin tanımlarını yitirdiler; daha çok yönlü, fakat daha belirsiz, yaşama daha yakın, ama anlaşılmaları daha zor ve seyirci tarafından kavranıp bir formüle indirgenmesi olanaksız kişiler durumuna gel-

diler. Giderek popüler tiyatrodan uzaklaşmakla birlikte, yeni dramlar çekiciliklerini bu anlaşılma ve çözümleme güçlüğüne borçluydular.

İyi tanımlanmayan kahramanlar, karşılaştıkları sorunların veya kendilerine karşıt olan tiplerin bir türlü açıklığa çıkarılmadığı karanlık çatışmalar içindedirler. Bu belirsizlik her şeyden önce, suçu hafifletici nedenleri arayıp bulmaya çalışan, uzlaştırıcı ve geniş kapsamlı burjuva ahlak anlayışı tarafından koşullanmıştır. Eski dramda ahlak değerleri tek bir standarda göre saptanmış ve alçaklarla hainler tarafından bile kabul edilmişti (93). Şimdi ise toplumsal devrimin getirdiği töresel görecilik (ethical relativism) kavramından sonra, tiyatro yazarı, genellikle iki ilke arasında bocalayarak, Goethe'nin Tasso ve Antonio arasındaki zıtlığı sonuçsuz bırakması gibi, gerçek sorunları çözümsüz bırakır. Güdüler dürtüler ve ileri sürülen nedenlerin tartışmaya açık duruma gelmesi, dramatik çatışmadaki kaçınılmazlık öğesini zayıflatmakla birlikte, dramatik eytişimin canlılığı bu zayıflığı karşıladığından, evcil dramın töresel göreciliği ile dramatik biçim üzerinde olumsuz ve zararlı etkileri olduğu savı geçerliğini yitirir. Yeni burjuva ahlakı, tiyatro için, eski tragedyadaki feodal soyluların ahlak anlayışları kadar verimli bir esin kaynağı olmuştu. Eski tragedyada yalnızca feodal beye ve şerefliliğe karşı olan görevleri yerine getirmek sözkonusuydu ve tragedya, güçlü ve zorba kişilerin kendilerine ya da birbirlerine karşı duydukları öfke ve nefreti, etkileyici bir biçimde sunan bir türdü. Evcil dram ise kişinin topluma karşı olan görevlerini ortaya çıkarır (94) ve yiğitsel tragedyanın kanlı çatışmalarından belki daha az tiyatroya uygun (teyatral), fakat dramatik yönden ona daha yakın bir savaş olan, özgür ve yürekli insanların özgürlük ve doğruluk için verdikleri kavgayı anlatır. Bu savaşın sonucu, kuşkusuz feodal çağa özgü sadakatin ve şövalyeliğin hiçbir kaçış noktası tanımayan ya da 'her iki türlü de olabilir' gibi bir çözüme yanaşmayan ahlak anlayışının egemen olduğu bir çağda, şimdi olduğundan daha kaçınılmaz olacaktır. Yeni ahlak görüşünü Lessing'in *Nathan der Weise*'da sarfettiği şu sözcükler çok iyi anlatır: 'Kein Mensch muss muessen' [40]. Bu sözlerden, insanın hiçbir görev taşımadığı anlamı çıkarılmamalıdır. Lessing'in söylemek istediği, insanın kendi yolunu seçmekte özgür olduğu ve eylemlerinden sadece kendisine karşı sorumlu olabileceğidir. Eski dramda içsel bağlar, yeni dramda ise dışsal bağlar vurgulanır; fakat bu ikinciler ezicidir ve dramatik olarak ilgili eylemlerde mutlaka serbest rol oynarlar. Goethe,

[40] 'Kimse zorunlu olmaya zorunlu değildir' anlamına gelir.

Shakespeare and no End adlı yazısında: 'Eski tragedya, kaçınılması olanaksız bir ahlaksal görev üzerine kurulmuştur... Bütün görevler baskı sonucu oluşmuşlardır... Oysa irade özgürdür... Bu, çağın tanrısıdır... Ahlaksal görev tragedyayı görkemli ve güçlü kılar, irade ise onu zayıf ve hafif bir tür durumuna getirir.' der. Goethe burada tutucu bir açıdan hareket eder ve dramı, irade ve vicdan çatışmasının ilkelerine göre yargılayacağına eski, yarı-dinsel kurban törelerine göre değerlendirir. Yeni dramı kahramana çok fazla özgürlük bağışladığı için kınar. Sonraki eleştirmenler, doğalcı tiyatrodaki kararlılığın, her türlü özgürlüğü ve bundan doğacak olan dramatik zıtlaşmayı olanaksız kıldığını düşünerek, bunun tam karşıtı bir hataya düşerler. Bu eleştirmenler, öyle ya da böyle bir dramatik zıtlaşma olduğu durumda, iradenin nereden doğduğunun, hangi güdülerle yönlendirildiğinin, içinde neyin «entelektüel» neyin «materyel» olduğunun dram yazarlığı yönünden söz konusu olmadığını anlamazlar (95).

Bu eleştirmenler, 'kahramanın iradesi'ne karşı çıkarlarken, bambaşka bir ilkeyi öne sürerler; burada iki ayrı zorunluluk söz konusudur. Goethe, eski dramda konu edilen görev ile ihtiras, sadakat ile aşk, ölçülülük ile haddini bilmemek gibi zıtlıkların arasındaki çatışmaları düşünmekte ve yeni dramda nesnel düzen ilkelerinin, öznellik ilkelerinden daha güçsüz duruma geldiği için kaygı duymaktadır. Sonraları, zorunluluk, öncelikle fiziksel ve toplumsal çevreden elde edilen deneylerin sonucunda erişilen ampirik gerçeğin yasalarından biri olarak kabul edildi. Bu gerçekten kaçmanın olanaksızlığı, 18. yüzyılda bulgulanmıştı. Bu yüzden aslında burada üç değişik sorun söz konusudur: İstek, görev ve mecburiyet. Yeni dramda kişisel eğilim, biri ahlaksal-düzgüsel, diğeri ise fiziksel-olgusal olmak üzere gerçeğin iki değişik nesnel düzeni ile karşı karşıya gelir. Felsefe yönünden ülkücülük (idealizm), deneyler sonucu elde edilen kurallara uymanın, ahlaksal normların evrensel geçerliliklerine ters düşen, rastlantısal bir olgu olduğunu ileri sürmüştür. Bu görüşe uyan modern klasikçi kuram da, tiyatroda yaşamın maddesel koşullarının egemen olmasını, tiyatronun bozulup çökmesi olarak yorumlar. Fakat kahramanın maddesel çevreye olan bağımlılığının tüm dramatik çatışma ve trajik etkileri bozup, gerçek bir dram yapılabilme imkânına bazı sorunlar getirdiği savı, haksız bir önyargıdır. Gerçi orta sınıfın uzlaştırıcı ahlak anlayışı ve trajik olmayan yaşam görüşünden ötürü, modern dünyanın tragedyaya, daha önceki çağlara göre daha az malzeme sunduğu doğrudur. Yeni burjuva toplumu, ezici tragedyalardan çok, 'mutlu son'la biten oyunlar görmekten hoşlanmakta ve Heb-

bel'in *Maria Magdalena* adlı yapıtının önsözünde belirttiği gibi, tragedya ile üzüntü arasındaki farkı anlayamamaktadır. Bu toplum, üzüntü veren olayın trajik olmadığını, trajik olanın ise üzüntülü olması gerekmediğini kabul edemez.

18. yüzyıl tiyatro tarihi için verimli bir çağdır. Bu çağda tiyatronun çok sevilen bir sanat türü olmasına karşın, insan yaşamının sorunlarına uzlaşmaz dönüşümler (alternatifler) olarak bakılan trajik bir çağ değildir 18. yüzyıl. Tragedyaları doğuran çağlar, toplumu alt üst edici toplumsal değişimlerin oluştuğu ve yönetici sınıfın birdenbire kudretini ve etkisini kaybettiği çağlardır. Trajik çatışmalar genellikle bu sınıfsal gücün temelini oluşturan ahlak değerlerinin çevresinde oluşur; kahramanın yıkımı ise bu sınıfı tehdit eden yıkıcı sonu simgeler. Gerek Yunan tragedyası, gerekse 16. ve 17. yüzyılların İngiliz, İspanyol ve Fransız tiyatroları böylesine bunalımlı dönemlerde ortaya çıkmışlar ve soyluların trajik yazgılarının simgesi olmuşlardır. Dram, bu düşüşü, çökmekte olan sınıfın çoğunlukta olduğu bir toplumun görüşüne uygun bir biçimde idealize eder ve tipleri kahramanlaştırır. Shakespeare'de bile —ki bu dramı seyreden topluluğa çökmekte olan bir sınıf egemen olmadığı gibi, şair de çökmesi zorunlu olan sınıfın tarafını tutmuyordu—, tragedya, yiğitlik kavramını, zorunluluk düşüncesini ve tüm esinini, bir önceki yönetici sınıfın yazgısından almıştır. Kesin zaferine inanmış olan sosyal sınıfların saptadıkları konuları ve biçimleri işleyen dönemler ise trajik dram için hiç de elverişli olmamıştır. Onların iyimserlikleri, mantığın yeteneklerine ve nihai zaferi kazanma hakkına duydukları inanç, dramatik karmaşıklığın trajik bir sonuçla son bulmasını önler ya da trajik zorunluluktan trajik bir rastlantı doğurmaya ve trajik bir suçtan trajik bir yanlış yapmaya yönelir. Shakespeare ve Corneille'in tragedyaları ile Lessing ve Schiller'inkiler arasındaki fark, kahramanın mahvolmasının birinde daha yüce, diğerinde ise sadece tarihsel zorunluluk sonucu gerçekleşmesidir. Hamlet veya Antony hangi toplum düzeninde yaşarlarsa yaşasınlar, kaçınılmaz yazgıları olan mahvolmaktan kurtulamayacaklardır. Buna karşın Lessing ve Schiller'in yarattıkları Sara Sampson ve Emilia Galotti, Ferdinand ve Luise, Carlos ve Posa, kendilerini yaratan çağdan başka herhangi bir çağda veya toplumda mutlu ve doygun olarak yaşayabilirlerdi. Fakat insanın mutsuzluğunu tarihin koşulladığına inanan ve bu mutsuzluğu kaçınılmaz bir yazgı olarak kabul etmeyen bir çağda, kuşkusuz tragedyalar doğacak, ama en son ve en anlamlı söz, bu sanat türünde sarf edilmeyecektir. Böylece «her çağın kendi zorunluluğu sonucu kendi tragedyasını yarattığı» savı doğru olmakla birlikte, (96) aydınlanma çağını tem-

sil eden sanat türü tragedya değil, romandır. Tragedyanın doğduğu çağlarda eski kurumların temsilcileri, yeni kuşağın dünya görüşleri ve emelleri ile savaşır; trajik olmayan dramın egemen olduğu çağlarda ise, genç kuşak eski kurumlarla çarpışır. İnsan kuşkusuz, eski kurumlar kadar, yeni dünyanın temsilcileri tarafından da yıpratılabilir. Sonunda kesin zafere ulaşacağına inanan sınıf, verdiği kurbanları ve ödünleri, zaferin bedeli olarak kabul ederken, sonunun yaklaştığını gören diğer sınıf, kahramanların trajik yazgısında dünyanın sonunun geldiğine ilişkin belirtileri ve tanrılarla devlerin savaşını görmeye çalışacaktır. Kör yazgının yıkıcı darbeleri, bu sonucu doğuran nedenlerin zaferine inanan orta sınıfa bir mutluluk kazandırmaz; yalnızca trajik çağların yok olan sınıfları, dünyadaki tüm yüce ve soylu şeylerin yıkılmaya mahkûm olduğunu düşünüp rahatlamak ve bu yıkımı değişik bir ışığın aydınlığında görmek isterler. Belki de kendini kurban eden kahramanı tanrılaştıran romantik tragedya felsefesi, burjuvazinin çöküşünü şimdiden belirleyen bir işarettir. Orta sınıfın kendi yaşamı tehlikeye girmediği sürece, yazgının doğrudan doğruya kabul edildiği bir trajik dram oluşmayacaktır. İşte o zaman ilk kez, İbsen'in oyununda olduğu gibi, zaferi kazanacak olan gençliğin tehdidi ile karşı karşıya kalacaktır.

19. yüzyıldaki trajik deneyler ile daha önceki çağlar arasındaki en önemli değişiklik, eski soyluların durumunun tersine, yeni orta sınıfa yönelen tehlikelerin yalnızca dıştan gelme tehlikelerden oluşmamasıydı. Bu sınıf çeşitli ve birbirine karşıt öğelerden oluştuğu için, başından beri dağılma tehlikesi ile karşı karşıya bulunuyordu. Yine bu sınıf, gerici toplulukların tarafını tutanları ve toplumun alt tabakalarıyla dayanışmadan yana olan kitleleri içerdiği gibi, hepsinden önemlisi, kimi zaman üst, kimi zaman alt sınıflarla flört eden, yerine göre devrime ve uşçuluğa karşı olan, romantikleri ya da sürekli devrim yapan bir devleti savunan, toplumsal açıdan bir kökeni olmayan aydınlar takımını da içinde bulundurmaktaydı. Bütün bunlar, orta sınıfta, var olma hakkı ya da kendi sosyal düzeninin sürekli olup olamayacağı konusunda kuşkular uyandırmaya yetiyordu. Asıl ülkülerine ihanet ettikleri ve bundan sonra pişmanlık duydukları için evrensel geçerliliğe sahip insancılığa (hümanizma) varmaya çalışan bir sınıf olmanın bilinci ile, yaşama karşı *super-bourgeois* bir tavır takınmışlardı. Aslında bu *super-bourgeois* eğilimlerin, burjuvaya karşı görüşler taşıyan kökenleri vardı. Goethe, Schiller ve diğer birçok yazarın özellikle Almanya'da devrimci olarak başlayıp sonradan tutucu ve çoğunlukla devrime karşı bir tutum izlemeleri, orta sınıfın içindeki tutucu eğilimler ve bu sınıfın aydınlanmaya ihaneti

ile doğrudan ilişkilidir. Yazarlar sarece toplumlarının sözcüleri durumundaydılar. Fakat çoğunlukla okurlarının tutucu görüşlerini abartmışlar, vicdanlarının sesine daha az kulak verip sahtekârlık yapmayı yeğleyerek, burjuvaya karşı oldukları devirde bile, yüksek, *super-bourgeois* ilkeleri uydurmuşlardır. Bu yüceltme ve zorlamalar zamanla o denli karmaşıklaşır ki, çoğunlukla çeşitli eğilimleri birbirinden ayırdedebilmek zorlaşır. Örneğin Schiller'in *Kabale und Liebe* adlı yapıtında, üç değişik kuşak olduğundan, birbiri ile çatışan üç ayrı ideoloji vardır: Saray çevresinin pre-burjuvası, Luise'in ailesinin burjuvası ve nihayet Ferdinand'ın *super-bourgeois*'sı(97). Fakat burada *super-bourgeois* ile burjuvanın ayrıldıkları nokta, *super-bourgeois*ların geniş soluklu olmaları ve hiçbir yöne eğilimi olmamalarıdır. Bu üç tavrın arasındaki ilişkiler, *Don Carlos* gibi bir yapıtta daha da karmaşıktır. Burada, Posa'nın *super-bourgeois* felsefesi, onun Philip'i anlamasına üstelik 'mutsuz kral' ile bir ölçüde duygudaşlık etmesine yarar. Kısacası, dram yazarının işlediği *super-bourgeois* ideolojisinin, ilericilik veya tutuculuk arasında hangi amaca hizmet ettiğini, orta sınıfın kendi kendine karşı zafer kazanmasıyla, yenilip geri çekilmesi arasında hangi durumu belirttiğini anlayabilmek giderek güçleşmektedir. Durum böyle de olsa orta sınıfa sürekli saldırılar yapmak, burjuva tiyatrosunun başlıca özelliklerinden biri olmuş; burjuva ahlak anlayışına ve yaşam biçimine karşı gelmek, onların örf, âdet ve dar görüşlülükleri ile alay etmek de, kullandığı hammaddelerden biri haline gelmiştir. Bu figürün 'Strum und Drang' [41] dan İbsen ve Shaw'a kadar geçen devrede nasıl değiştiğini incelemek, yeni edebiyatın orta sınıftan nasıl yavaş yavaş uzaklaştığını iyice gösterecektir. Figür, bütün devirlerdeki dramlarda olduğu gibi, yalnızca toplumsal düzene başkaldıran klişeleşmiş bir kişi veya dramatik durumların en önemli konusu olan ve zamanın yöneticisine başkaldıran yiğit konumunda değildir. Bu figür, burjuvazinin tinsel varlığına ve evrensel geçerliliğe sahip bir ahlak örneği olma savına karşı, somut ve sürekli bir saldırıyı sürdürmektedir. Kısacası, orta sınıfın en etkili silahlarından biri olan, fakat giderek yıkımına ve moral bozukluğuna neden olacak bir araç durumuna gelen yeni bir edebiyat türü ile karşı karşıya bulunmaktayız.

[41] Strum und Drang (Fırtına ve Atılım) 1770-1790 yılları arasında Almanya'da görülen bir edebiyat hareketidir. Akla karşı duyguyu, yerleşmiş zevke karşı özgünlüğü savunmuş; köktenciliğe ve Aydınlanma düzenine karşı çıkmaya önem vermiştir.

4. ALMANYA VE AYDINLANMA

18. yüzyılın romantik akımı, toplumsal açıdan, tüm Avrupa için çatışmalarla dolu bir hadisedir. Bir yandan, orta sınıfın aydınlanma hareketi ile kavuştuğu özgürlüğün devamını ve doruk noktasına erişmesini içerir, alt tabakaların duyduğu heyecanların ifadesi olur ve bu yüzden de toplumdaki üst tabakaların titiz, ince eleyip sık dokuyan ve göze çarpmayan entellektüalizmine ters düşer. Diğer yandansa, bu yüksek tabakaların, usçuluğun yıkıcı etkilerine ve aydınlanma çağının reform getirici eğilimlerine karşı aldıkları tutucu tavrı içerir. Başlangıçta, aydınlanma hareketinden sadece üstünkörü bir biçimde etkilenmiş olan ve aydınlanmanın eski klasik kültürle yakından ilişkili olduğunu sanan burjuvazinin orta kesiminde başlayan romantizm hareketi; giderek devrin heyecansal eğilimlerini, kendi anti-rasyonel, toplumsal ve siyasal amaçlarına ulaşmak için kullanan sınıfların bir özelliği haline gelmiştir. Orta sınıf, Fransa ve İngiltere'de, toplumsal yerinin tamamıyla bilincindedir ve aydınlanmanın getirdiklerine sıkı sıkıya bağlı kaldığı halde, Almanya'daki orta sınıf henüz usçuluk deneylerini geçirmemişken kendini romantizmin usdışı eğilimleri içinde bulmuştur. Bu durum, usçuluğun bir doktrin olarak Almanya'da yandaş bulmadığı anlamına gelmemelidir. Nitekim belki de bu öğreti, Alman üniversitelerinde diğer ülkelerde olduğundan çok daha ateşli bir biçimde savunulmaktaydı. Ne var ki, bu doktrinin özelliği, onun yalnızca bir doktrin olarak kalması ve akademik şairlerle meslekten yetişme bilim adamlarının uzmanı oldukları bir alan oluşturmasıydı. Almanya'da usçuluk hiçbir zaman toplum yaşamına karışamamış, geniş kitlelerin siyasal ve toplumsal görüşlerine, orta sınıfın yaşama karşı aldığı tavra kadar sızamamıştı. Almanya, aydınlanma devrinde, başta tüm romantik akımın en çekici ve en gerçek kişiliğine sahip olan Lessing olmak üzere birkaç olağanüstü temsilci yetiştirmekle gurur duyabilir, fakat aydınlanma düşüncelerinin dürüst, berrak görüşlü, dayanıklı destekleyicileri, azınlıktadırlar. Aydınların ve orta sınıfın büyük çoğunluğu, aydınlanma ile kendi çıkarları arasındaki ilişkinin önemini anlayacak durumda değildiler. Bu kitleye, bu hareketin niteliğine ilişkin çarpıtılmış bir imge sunmak ya da usçuluğun kısıtlayıcı yönlerini ve elverişsizli-

ğini karikatürleştirmek kolaydı. Durumun böyle olması yazarların politikacılarla gizlice birleşerek bir cephe kurdukları anlamına gelmemelidir. Büyük bir olasılıkla, halkın düşüncelerini denetleyenler bile, ideolojik olarak olayların saptırıldığını kabul etmek istemezler; orta sınıfın aydın önderleri sahtekârlık yaptıklarının bilincinde bile olmadıkları gibi, bu tür işlerin düzmecelik ve sahtecilikle ilgili olduğunu da anlayamamışlardır.

Sonunda Alman tragedyası ile son bulacak olan bu kusurlu kendine geliş nasıl oluştu? Nasıl oldu da aydınlar sınıfı politik yönden bu denli safça davrandı? Aydınlanma hareketi neden hiçbir zaman tam olarak Almanya'daki orta sınıf tarafından benimsenemedi? İlerici düşünen ve sınıf bilinci gelişmiş olan aydınlar nasıl oldu da toplu olarak böyle bir yanılgıya düşebildiler? Aydınlanma hareketinin yeni orta sınıf için bir politika okulu oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu okul olmadan orta sınıfın son iki yüzyılın kültür tarihinde oynadığı rol söz konusu olamazdı. Almanya'nın büyük talihsizliği, bu okula zamanında devam edemeyip sonradan da kaybettiği zaman telafi edememiş olmasıdır. Aydınlanma, Avrupa'nın en ileri entellektüel hareketi durumuna geldiğinde, Almanya ona katılacak olgunlukta değildi. Sonradan ise bu hareketin sahip olduğu önyargıları ve kısıtlamaları görmezlikten gelmek için çok geç kalmıştı. Alman aydınlarının gerilik nedeni, kuşkusuz açıklanması gereken bir olgudur. 16. yüzyıl boyunca Alman orta sınıfı, ortaçağdan beri giderek artan ekonomik ve siyasal etkisini kaybetmişti. Bunun sonucu olarak, kültürel alanda da önemini yitirdi. Uluslararası ticaret Akdeniz'den Atlas Okyanusuna atlamış, Hanseatic Birliği ve Kuzey Alman kentlerinin yerini, Hollanda ve İngiliz ticaret merkezleri almış ve Güney Alman kentleri, özellikle Augsburg, Ratisbon ve Ulm, sonradan da Almanya'nın diğer kültür merkezleri, İtalyan ticaret merkezlerinin Akdeniz'deki ulaşım yolları Türkler tarafından kapanınca, birer birer çökmüşlerdi. Kentlerin böylece çöküşü, Almanya'daki orta sınıfın da göçmesi demekti. Artık prensler bu sınıftan ne bir şey umuyorlar ne de ondan çekiniyorlardı. Batı'da prenslerin kudreti 16. yüzyılın sonundan bu yana oldukça artarak yeni bir aristokratlaşma sürecinin doğduğu gerçektir, fakat Batı'nın hükümdarları, Ortaçağ soylularına karşı açtıkları savaşta burjuvaziden destek almışlar, soylular ise, ya ticaret ve sanayii Fransa'da olduğu gibi tümüyle orta sınıfa bırakmışlar, ya da İngiltere'de olduğu gibi, ekonomik patlamadan yeterince çıkar sağlamak için onlarla birleşmişlerdi. Alman prensleriyse köylü başkaldırılarını bastırdıktan sonra, ülkenin sahipleri durumuna gelmişler, kesin egemenliklerine karşı belirecek tehlikelerin, politik çıkarlarını sürekli

olarak İmparatora karşı korudukları ve kendilerinin de içinde bulundukları soylular sınıfından değil, köylüler veya orta sınıf tarafından geleceğine inanmışlardı. Fransız ve İngiliz krallarının tersine, Alman prensleri, daha çok feodal çıkarlara dayanan toprak ağaları olarak burjuvazinin de köylünün de parasal yönden rahata ermesine pek aldırmıyorlardı. Otuz Yıl Savaşları, Alman ticaretinin çökmesine ve Alman kentlerinin ekonomik ve politik yönden zayıflamasına neden oldu (98). Vestafalya Andlaşması, Alman ayrılıkçılığını [42] kökünden çözümlemiş ve toprak ağası prenslerin egemenliklerini pekiştirmişti. Bunu yapmakla da Batı'ya ters düşen koşulları doğurmuş oldu. Batı'da ulusun birliğini temsil eden ve belirli zamanlarda onun çıkarlarını soylulara karşı koruyan kral, Almanya'daki hükümdarlarla karşılaştırıldığında ilerici sayılır. Diğer ülkelerde araları düzelip anlaşmaya vardıktan sonra bile kral ile inatçı soylular arasındaki gerilim sürmüş, orta sınıflar ise bundan oldukça yararlanmışlardı. Almanya'da ise prensler ve soylular, diğer sınıfları haklarından etme konusunda birlik olmuşlardı. Batı'da orta sınıflar, sonraları uzaklaştırılmaları olanaksız bir biçimde yönetime katılmışlar ve yerlerini sağlamlaştırmışlardı. Almanya'da ise, yeni feodalizmin temeli, ordunun ve bürokrasinin bağlılığına dayandığı için, önemsiz olanların dışında tüm hükümet daireleri soylulara ve Prusya'nın yüksek sınıflarına ayrılmıştı. Sıradan insanlar, krallığın memurları tarafından, eski feodal beylerin malikânelerindeki işçiler kadar eziliyorlardı. Alman köylüleri serflikten başka bir şey bilmiyorlardı. Şimdi ise orta sınıflar, 15. ve 16. yüzyıllarda kazandıkları her şeyi kaybetmişlerdi. Her şeyden önce fakirleşip ayrıcalıklarından olmuşlar, sonra da öz-saygınlıklarını ve kendilerine olan güvenlerini yitirmişlerdi. En sonunda, yoksulluktan ötürü, kendini aşağılık gören her cahilin, 'daha yüce bir düşüncenin uşağı' olarak boyun eğmek ve körü körüne bağlanmak ilkesini benimsemişlerdi.

Merkantilizmin serbest ticarete dönüşmesi nasıl Almanya'da çok yavaş olmuş ve ancak 1850'de tamamlanabilmişse (99), toprak ağaları ile prensler üzerinde denetim kurma olanağı da, ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşebilmiştir. Bir Fransız tarihçisi, bu hükümetsiz dönemin, 1870'e dek sürdüğünü ileri sürer (100). 16. yüzyılda İmparatorluk bir süre için düzelmiş, Şarlken çağa egemen olan saltçılık eğiliminden destek alarak, İmparatorluğun gücünü sağlama almış, fakat o bile prenslerin yetkilerini azalta-

[42] Bak. [29], 1866 savaşından sonra Alman İmparatorluğuna katıldıkları halde kendi yasalarını korumak isteyen devletlerin tutumuna da Almanya'da 'partikularismus' denirdi.

mamıştı. Şarlken'in uğraşları çok geniş alanlara yayıldığı için, kendisini Almanya'daki belirli olayları düzeltme işine veremedi. Üstelik, Avrupa hakimiyeti emelleri olduğundan, Papa'nın hatırını kırmaması gerekiyordu. Bu yüzden Alman reformunu doğuran nedenlerden vazgeçmek zorunda kaldı ve böylece gerçek bir halk hareketinden, birleşik ve tek bir Almanya yaratma olanağını da kaçırmış oldu (101). Yeni ortaya çıkan elverişli ve yararlı işleri, Reformun patronlarından alarak Alman prenslerine dağıttı. Luther zaten manevi güçlerin silahlarını çoktan onlara teslim etmişti. Onları kiliselerin başına geçirerek, kendilerine zaten bağlı olan halkın tinsel yaşamını denetleme ve ruhunu kontrol etme yetkisini verdi. Prensler, kilisenin mülklerini ellerine geçirdiler, din adamları atamaları yaptılar ve din eğitiminin denetimini üstlendiler. Böylece bu kiliseler prenslerin en fazla güvendiği destekler durumuna geldi. Hükümete boyun eğmek gerektiği konusunda vaaz veren kiliseler, ünlü buyurucularının *'tanrısal hak'*lara sahip olduklarını doğrulayıp, 17. yüzyılda Luther'in Almanyası'nda yaygın olan küflü ve geri kafalı görüşleri desteklediler. Artık karşısında hiçbir direnç kalmamış olan zorba ayrılıkçılık (particularisme), .toplumdaki ilerici tabakanın kiliseden soğumasına neden oldu.

Eğer Vestafalya Barışından sonra ortada Alman sanatı ve kültürü diye bir şey kalmışsa, bu sanat, 15. ve 16. yüzyılların burjuva esprisinden tümüyle yoksundu. Çünkü Almanlar, Fransa'daki saray soylularının üslubunu örnek aldıkları gibi, Fransa'dan sanatçılar veya sanat yapıtları getirterek onları körükörüne taklide yönelmişlerdir. Bu ülkeye yayılan 200 önemsiz prensliğin tümü, Fransız kralı ve Versailles ile yarışma hırsına kapılmışlardı. Böylece, 18. yüzyılın ilk yarısında Alman prensleri tarafından görkemli saray ve şatolar yapılmıştır. Nymphenburg, Schleissheim, Ludwigsburg, Pommersfelden, Dresden'de Zwinger, Fulda'da Orangerie, Würzburg, Bruchsal, Rheinberg, Sanssouci gibi sarayların tümü fazla süslü üsluptan oluşan kalıplara göre yapılmış ve çoğunlukla çok küçük ve fakir prensliklerin olanak ve gelirlerini aşan bir lüks ile döşenmiştir. Bu harcamaların olumlu yönleri de olmuş, İtalyan ve Fransız Rokokosundan Alman beğenisine uyup, Almanlaştırılmış bir üslup doğmuştur. Edebiyat ise bu ülkelerden daha az esinlenmiş, sadece yüzyılın sonuna doğru sayısı pek az olan bilgili koruyuculardan destek görmüştür. O devirde yaşayan bir yazar: 'Almanya'da kum gibi kaynayan prenslerin üçte biri kafaca sakat ve insanlık için yüz kızartıcı yaratıklardır. Krallıkları küçük olduğu halde, tüm insanlığın kendileri için yaratıldığını sanıyorlar' diye yazmıştır (102). Bu prenslerin içinde kuşkusuz daha kültürlü, daha az zorba, sanatı

lükse yeğleyenler bulunuyordu, fakat bu kişilerin hepsi sıradan insanların yalnızca yönetilmek ve prensler tarafından sömürülmek için yaratıldıklarına inanmışlardı.

Prenslerin çılgınca lüksüne ve büyük harcamalar gerektiren bina yapma işlerine sarfedilen paralardan sonra, saray ve içindekilerin giderleri de saptanıyor ve geriye kalan gelir kaynakları, ordu ve bürokrasi için harcanıyordu. Ordu, sadece güvenlik görevlilerinin işini görüyor ve prenslere oldukça ucuza geliyordu. Pahalı bir bürokrasinin yükünü ise bütün ağırlığı ile millet çekiyordu. Bu anlamsız ayrılıkçılık, resmi mekanizmaların çoğalmasına neden olmuş ve bu durum; devletin bürokrasiye yönelmesi, özerk toplulukların işlevlerinin devlet dairelerine geçmesi, emir verme ve kararlar çıkarma tutkusu, toplumsal ve özel yaşamı yönetme eğilimi ile daha da yoğunlaşmıştır. Fransa'da da aynı toplumsal, ekonomik ve siyasal sistem egemendi. Vatandaşların iş girişimlerine aynı şekilde karışılıyor, halk kötü yönetimden zarar görüyor ve aynen Almanya'da olduğu gibi haklarından oluyor ve bir toplum olarak düşünülmüyordu. Alman prensliklerinde egemen olan bu dar kapsamlı koşullar bütün bu kısıtlamalar, Fransa'da olduğundan çok daha aşağılayıcı ve ezici idi. Sarayın çevresinde bulunup, geri kafalı bir hükümet mekanizması ile iddialı ve paraları har vurup harman savuran bir prensin baskısı altında yaşamak, insanlıktan nasibi olmayan, kişiliksiz memurlar tarafından gözetlenip akıl öğretilmekle, Alman vatandaşı çok daha huzursuz ve tehdit altında bir yaşam sürüyordu. Aşağı derecedeki memurluklara, orta sınıftan gelme kişiler atanmakla birlikte, bu sıradan memurların, toplumdaki konumlarına uygun olan tek iş, devlet memurlukları olduğu için, daha işin başında satın alınabiliyorlardı. Çünkü ticaret veya zenaat ile uğraşmayan normal bir orta sınıf vatandaşına, devlet memurluğu, kilisede papazlık, denetim altındaki bir okulda öğretmenlik yapmaktan başka seçenek kalmıyordu.

Orta sınıfın güçsüzlüğü, her türlü siyasal etkinlikten ve ülkenin idare işlerinden uzak tutulması, devrin tüm kültürel yaşamını etkileyen genel bir sorumsuzluk ve ilgisizliğe yol açmıştı. Okul müdürleri, bağımlı memurlar ve işlevleri ile ilgisi olmayan şairlerden oluşan aydınlar takımı, özel yaşamları ile politika dünyasını birbirinden ayırmaya alışmışlar ve halkı ilgilendiren işlerde etkili olmaktan çoktan vazgeçmişlerdi. Bunun yanısıra, aşırı bir idealizm içinde çevrelerine ilgisiz kalmışlar ve devlet işlerinin yönetimini, iktidarı ellerinde bulunduranlara bırakmışlardı. Böylece her şeyden el etek çekmek, bir yanıyla değiştirilmesi olanaksız toplumsal ko-

şullara duyulan ilgisizliğin, diğer yanıyla da profesyonel politikayı küçümsemenin ifadesidir. Böylece orta sınıf aydınları, toplumsal gerçekle tüm ilişkilerini yitirmişler ve giderek yalnız, garip ve saçmasapan düşünen kişiler olmuşlardır. Düşünceleri, tümüyle küçümseyici, peşin yargılı, gerçekten uzak ve usdışı bir durum almış, ifade biçimleri ise, bencil ve abartmalı olmuş, kendinden başkasını düşünmeyen ve dışardan gelen uyarılara sürekli olarak karşı gelen bir tutum izlemişlerdir. Bu insanlar kendilerini bütün sınıfların, kitlelerin ve derecelerin üstünde olan 'evrensel insan' düzeyinde görmüşler, pratik düşünceden yoksun olmalarından bir erdem oluşturarak ona 'idealizm' ya da 'içe dönüklük' adını vermişlerdir. Gönülsüz olarak edindikleri bu vasıflar, onları şiirsel ve içten bir özel yaşam ülküsü aramaya, özgürlükten yoksun olmaları ise, iç dünyalarında özgür oldukları düşüncesine ve ruhun, sıradan gerçeğe egemen olduğu inancına kapılmalarına yol açmıştır. Almanya'daki bu gelişim, edebiyatın politikadan tümüyle ayrılmasına ve Batı'da politikacı, öğrenici, yayımcı, iyi bir düşünür, iyi bir gazeteci gibi görevlerin tümünü birden yüklenen kamuoyu temsilcilerinin ortadan kalkmasına yol açmıştır.

Alman orta sınıfını Ortaçağın sonundan beri değişik tabakalara ayıran toplumsal gelişim, 16. yüzyılda son bulmuştur. Yeni bir bütünleşme sürecinin sonucunda, 17. yüzyılda artık değişik tabakaları birbirinden ayırt edilemeyen bir orta sınıf ortaya çıkmıştır. Bu sınıfın kaba kesimi kültürden anladıkları iddiasını bıraktı; üst tabakası da zamanla eriyip yok olduğundan, topluma kültür hizmeti verecek durumları kalmadı. Artık seçkin bir orta sınıf yaşam biçiminden de sanat ve edebiyata yansıyan bir orta sınıf yaşam görüşünden de söz edebilmek mümkün değildi. Ancak erken Ortaçağın ilkel koşullarından arta kalan, düşük düzeyde ve kendi halinde bir kültür gelişebilmişti. 16. yüzyılın devrimci hareketleri, özellikle dünya ekonomi merkezlerinin yer değiştirmesi ve prenslerin güç kazanması, geç Gotik ve Rönesans burjuvalarının kültür ağacını kurutmuştu. Orta sınıf yaşam standardı üstüne kurulu kültürden, yalnız orta sınıfa özgü olan eğitim standartları ya da sanat görüşünden ortada eser kalmamıştı. Kültürel gelişim içinde en ilerici sanatsal ve düşünsel eğilimleri orta sınıf dili ile ortaya koyan ve Dürer, Altdorfer, Hans Sachs ve Jacob Böhme gibi orta sınıf yaşam görüşünün temsilcileri olan sanatçıları yetiştiren bir çağın entellektüel atmosferinden iz bile kalmamıştı.

Para ekonomisinin gelişmesi, kentlerin giderek zenginleşmesi ve derebeyliğin çökmesi ile saygınlık ve servet kazanan orta sınıflar, büyük çabalar sonucu, parasal güçlerini kullanarak daha geniş

kentlerin denetimini ellerine geçirmişler, yönetimi üstlenerek hükümette, prenslerin özel meclislerinde ve adli senatolarda önemli görevler almışlardır. Alman kentlerinin çökmesi sonucu, orta sınıfların ağırlıklarını yitirmeleri ve aristokrasinin parasal yönden giderek çökmesi, 16. yüzyılın sonunda bu sınıfların senato ve saray çevrelerindeki önemli görevlerinden uzaklaştırılmalarına ve yerlerine soyluların geçirilmelerine neden olmuştur (103). Feodal sınıfların durumunu büsbütün kötüleştiren 30 Yıl Savaşları, soyluların resmi görevlere atanmalarını hızlandırmış ve bürokrasinin yüksek kademeleri orta sınıflara kapanmıştır. Fransa'da çoğunlukla orta sınıftan tırmanarak resmi dairelere gelmiş olan aristokrasi, toprak sahibi ya da saray çevresinden gelme aristokrasi ile eşit koşullar altında gelişmişti. Almanya'da ise toprak sahibi soylular resmi bir kast durumuna gelmiş ve orta sınıflar, hiçbir ülkede rastlanmayan acımasızlıkla, bağımlı hükümet hizmetleri kademesine itilmişti. Prenslerin zaferi, toplum sınıflarının siyasal güçler olarak önemlerini yitirmeleri, başka bir deyişle, hem soylular sınıfının hem de orta sınıfın sahip oldukları hakların elden gitmesi demekti. Bu zaferden sonra ortada bir tek siyasal güç kalmıştı: Prenslerin gücü. Bu gelişimin sonunda kaçınılmaz olaylar gerçekleşti. Prensler soylu sınıfa tazminat ödediler; orta sınıfı ise eli boş olarak geri çevirdiler. Alman toplumu artık iki grup tarafından yönetiliyordu: Prenslere kulluk etmeye başlayan yüksek devlet ve saray memurları ile prenslerin her buyruğunu yerine getirmeye hazır olan alt düzeydeki bürokrasi. Bunlardan bir bölümü, kendilerinden aşağı olan tabakaları her türlü zorbalıkla ezerek büyüklerine yaranmaya çalışırken, diğerleri; üstlerini kendi idarelerinin manevi yöneticisi olarak kabullenip resmi görevlerine dinsel bir hava vererek bir disiplin mezhebi yarattılar.

Kendi küçük çıkarları peşinde koşan ve mali işleri ihmal eden bu ayrılıkçılığın ekonomik gelişmeyi engellemesine rağmen, uzun bir vadede ticaret ve sanayinin gelişmesini ilelebet durdurmak mümkün değildi. Orta sınıflar yeniden zenginleşerek gelirlerine göre kademelere ayrılmaya başladılar. Hepsinden önce saray görevlilerine maaş bağlayacak kadar zenginleşen ve Fransız saraylarındaki modayı izleyebilecek güce erişen ve her yanıyla orta sınıfın diğer tabakalarından üstün bir burjuva sınıfı oluştu. Saray çevresinin soyluları ile birlikte toplumda tek kültürlü kitle olan bu kesimin etkisiyle, aydınlar takımı arasında Fransız beğenisi yaygınlaştı ve ulusal gelenekleri küçümseme eğilimi belirdi. Alman üniversitelerinde Fransız edebiyatının egemenliği başladı ve çağın en tanınmış akademik şairlerinden Gottsched tarafından

ateşli bir biçimde savunuldu. Alman Rönesansının burjuva sanatı ve halen yaşamakta olan birkaç gelenek, Fransız sanat ülküleri ile karşılaştırıldığında, gelişmemiş, kaba ve zevksiz bulundu. Fakat Gottsched'i aristokrasinin edebiyat sözcüsü olarak kabul etmek yanlış olur. Bu şair, henüz kesin bir sınıf bilincine erişememiş, ulusal niteliklerden yoksun, hiçbir sanat idealine sahip olmayan burjuva sınıfının sözcüsüydü. Unutulmaması gereken diğer bir nokta da, orta sınıflar için örnek oluşturan aristokrat kültürü, hatta saray çevresindeki aristokratların kültürü, kalıplaşmış ve çoğunlukla cansız örnekler üzerine kurulmuş sözde bir kültürdü (104). Bu sınıfların kültür gereksinmelerini karşılayan dünyasal (secular) [43] kitaplar ise, 1700'lerde Fransız saray aristokrasisi arasında yaygın olan pastoral roman, aşk romanı ya da yiğitlik tragedyalarına ilişkin romanlardı. Bu yapıtların yazarları, Fransa ve İngiltere'dekilerin tersine, genellikle üniversite öğretim üyeleri, avukatlar veya saray görevlileri gibi orta sınıfın üst tabakasından, akademik öğrenim görmüş kişilerdi. Bunların bir bölümü, Baron von Canitz, Friedrich von Spee ve Friedrich von Logau gibi aristokrat sanatçılardı. Daha aşağı sınıflardan gelme sanatçı, hemen hemen yok denecek kadar azdı (105). Yalnızca vakit öldürmek ve oyalanmak amacıyla şiir yazan yüksek tabakalardan gelme kişilerin dışında, bu yazarların tümü, saraya bağımlı idiler. Bunlar ya doğrudan doğruya prenslerin emrinde, ya da prensliklerin uydusu durumunda olan üniversitelerde çalışıyorlardı.

Kendisini özel koruyuculardan tümüyle bağımsız kılamamış olsa da, Avrupa çapında ün yapmış olan ilk Alman şairi Klopstock' dur. Zaten Lessing'den ve ülkenin, edebiyatta verimli olmaya başlamasından önce, Almanya'da bağımsız şair yoktu. Orta sınıfın üst tabakaları şiirde Fransız beğenisine ve Fransız saray çevresi tarafından yeğlenen biçimlere bağlı kalmışlardı. Leipzig gibi ticaretle uğraşan kentlerde bile, Goethe'nin öğrenci olduğu yıllara rastlayan bir dönemde, Rokoko beğenisi tartışılmaz bir üstünlükle egemendi. Buna karşın, beğeni konusunda sarayların baskısından kendilerini kurtarıp orta sınıf edebiyatı için bir ortam oluşturan yöreler de gene Hamburg ve Zürih gibi ticaret kentleri olmuştu. Yüzyılın ortasından sonra, Weimar şatosu gibi şiirle ilgilenen birkaç hükümdar sarayı bulunmakla birlikte, saray şiiri tarihe karışmıştı. Lessing, orta sınıfın ve kent yaşamının bu çağdaki ilk temsilcisi sayılır. Bunun nedeni, onun orta sınıftan gelmiş olması kadar, edebiyat alanındaki etkinliğe de bağlıdır. Lessing, bir eleştirmendi

[43] Öbür dünyadaki yaşamla ilgilenmek yerine yaşadığımız dünya ile ilgilenen.

ve her şeyi bir gazeteci gözüyle görmekteydi. Berlin'de yerleştiği zaman, bu kent, büyük bir metropol görüntüsü kazanmaya başlamıştı. Bu kentin 100.000 nüfusu vardı ve Yedi Yıl Savaşları'nın da etkisiyle eleştiri ve tartışma özgürlüğünün tadını çıkaran bir merkez durumuna gelmişti. Bu özgürlük, dinin saptadığı sınırları aşıp taşra bölgelerine taştığı için, II. Frederick tarafından kaldırıldı (106). Lessing, Nikolai'a yazdığı bir mektupta, tartışmaya açık olan sorunların kısıtlanması konusunda şöyle söylüyor: 'Berlin'deki özgürlük, kısıtlanarak dine karşı bir sürü saçmalığı pazara çıkaracak bir özgürlük türüne dönüştü... Fakat hele bazı konularda hakları savunacak, sömürü ve baskıya karşı sesini yükseltecek biri çıksın... ve yakında bugüne dek Avrupa'da en köleliğe yatkın ülke hangisi imiş anlarsın'. Bütün bu olumsuz yönlerine karşın, Lessing, bu kenti çekici bulmaktaydı. Bütün bu söylenenlerden ve yapılanlardan sonra, bu büyük kentte hava bambaşka oluyordu. Burada, çalışmaya zorunlu olan sanatçı için tek çalışma imkânını sağlayan yüksek duvarlar ardına gömülmüş üniversitelerden ve kalabalık konutlardaki havadan tümüyle değişik bir hava vardı (107). Lessing, gazete muhabiri olarak çalışmış, kütüphaneleri düzenlemiş, sekreterlik ve çevirmenlik yapmış fakat bütün bunlara karşın, bağımsız yaşamıştır. Bu bağımsızlığın sanatçıya nelere mal olduğunu, mektupları neden bu denli küçük kâğıtlar üzerine yazdığını soran birine verdiği yanıttan anlıyoruz; sanatçı yanıtında, gelirinin daha çok kâğıt ve daha fazla mürekkep harcamaya yetmediğini yazar. Lessing, kırk yaşını geçince, tüm yaşamı boyunca karşı koyduğu boyunduruğu kabullenmekten başka çaresi kalmamıştır. Bir prensin buyruğuna girerek yaşamının geri kalan acılı yıllarını Wolfenbüttel'de Brunswick Dükü'nün kütüphanecisi olarak tüketir. Ancak Alman edebiyatı şimdi daha iyi durumdadır. Yazar sayısı artmıştır. 1773'de tüm Avrupa'da 3000 yazar bulunurken, 1787' de bu sayı iki katına ulaşmıştır. Yüzyılın sonuna doğru ise çoğu, kendi yapıtları ile yaşamlarını kazanır duruma gelmişlerdi (108). Romantizm döneminde ise çoğu meslekleri ile ilgili bir iş tutmak zorunda kalmışlardı. Gellert, Herder ve Lavater papaz; Hamann, Winckelmann, Lenz, Hoerderlin ve Fichte özel eğitmen; Gottsched, Kant, Schiller, Goerres, Schelling ve Grimm kardeşler üniversite profesörü; Novalis, A.W. Schlegel, Schleiermacher, Eichendorff ve E.T.A. Hoffmann ise devlet memuru olarak görev almışlardı.

Düzene başkaldıran genç yazarlar burjuvaziye karşı sert bir tutum izledikleri halde, 'Sturm und Drang' [44] hareketi ile, Al-

[44] Bak. çev. notu [41], s. 97.

man edebiyatı tümüyle orta sınıfın malı olmuştur. Bu yazarların usa aykırı tutumları ne denli içtense, baskının zararlarına karşı olmaları ve özgürlüğe olan hayranlıkları da o denli gerçektir. Bu gençlerin, dünyadan habersiz, topluma uyamayan beğeni ve düşüncelere sahip bir kitle oluşturmalarına karşın, kökleri orta sınıftadır ve bu sınıftan kopamazlar. 'Sturm und Drang'dan romantizm hareketine kadar uzanan dönemi kapsayan Alman kültürüne, bu sınıf egemendir. Çağın ileri gelen aydınları, orta sınıf gibi düşünmüş, onunla aynı şeyleri duymuş, seslendikleri başlıca toplum ise orta sınıf olmuştur. Bu sesleniş, orta sınıfın tümüne değil, yalnız kültürlü kesimine yönelmiştir; buna karşın ileri doğru atılmış bir adımdır ve saray kültürünün çökmesine neden olmuştur. Burjuvazi, soylulardan ve akademik sınıftan tümüyle değişik bir kültüre sahip olmuş ve geniş kitlelerle aydınlar topluluğu arasında bir köprü durumuna gelmiştir. Artık Almanya aristokrasinin giderek verimsizleştiği, burjuvazinin ise siyasal yönden zayıf olmasına karşın, entellektüel alanda ilerleyerek usçuluk yolu ile, burjuvazi ile ilgisi olmayan kültürlerin yıkıldığı bir 'orta sınıf ülkesi' olup çıkmıştır. 18. yüzyıl usçuluğu, gelişimi geciktirilebilse de, karşıt akımlar tarafından durdurulması olanaksız hareketlerden biridir. Toplumsal grupların hiçbiri böyle bir akıma yabancı kalamayacağı için, gerçek çıkarlarını tam olarak anlayamadıklarından ötürü usdışı eğilimlere saplanmış olan aydınlar sınıfı da usçuluğu çabucak benimsemiştir. Almanya'daki durum kısaca şöyle idi: Kültürü destekleyen kitlenin yaşama karşı aldığı tavır, orta sınıfa has bir tavır olmuş; düşünce ve yaşam biçimleri ussallaşmış ve yenilenmiş, geleneklerden ve kalıplaşmış biçimlerden bağımsız, hiçbir yere bağlı olmayan, siyasal ve toplumsal gerçekler üzerinde istediği halde etkili olamayan yeni bir aydın tipi doğmuştur. Bu kişiler istemeyerek destekledikleri usçuluğa karşı direnirler ve bir dereceye kadar, karşı koymaya çalıştıkları tutuculuğun öncüleri olurlar. Tutuculuk ve gericilik, her alanda ilerici ve liberal eğilimlerle karışmış durumdadır (109).

Lessing, usçuluğun 'Sturm und Drang' akımına yenilmesinin, orta sınıfın yolunu şaşırması anlamına geldiğini biliyordu. Bu yüzden, Goethe'nin *Goetz* ve *Werther* gibi ilk yapıtlarına kayıtsız kalmıştı (110). Usçu felsefenin eleştirilmesi haklı bir davranış olabilirdi, fakat bu durumda, usçuluğun yetersizliklerini dert etmemek ve onlara sırt çevirebilmek için daha fazla zekâ gerekliydi. Aydınlanma hareketi, saltçılıkla sıkı sıkıya bağlı olan kilise ile savaşırken, dinle ilgisi olan şeylere ve usdışı tüm öğelere karşı duyarlığını ve saygısını kaybetmişti. Şimdi ise, 'Sturm und Drang' hareketinin tem-

silcileri, bu usdışı güçleri, çağlarının donuk, büyüsünü yitirmiş gerçeklerine karşı kullanıyorlardı. Kendilerini bu gerçeğe uymak zorunda bulmuyorlardı. Bu davranışları ile, ilgiyi egemen oldukları dünyanın gerçeklerinden başka yerlere dağıtmayı amaçlayan yönetici sınıfların isteklerine hizmet etmiş oluyorlardı. Bu kitle, yaşamın amaçlarını 'anlatılamaz' ve 'önceden hesaplanamaz' olarak gösteren her türlü düşünceyi destekliyor ve sorunları tinselleştirerek, entellektüel alandaki devrimci eğilimleri saptırarak, orta sınıfın pratik yönlü bir çözüm yerine ideolojik bir çözümle yetinmesini istiyordu (111). Bu aldatılma sonucunda, Alman aydını, deneysel, olumlu ve usçu bilgilere karşı ilgisini kaybetti ve sezgi (intuition) ve metafizik görüşlerle yetinmeye başladı. Usa aykırılık, kuşkusuz, evrenselliğe sahip olan bir Avrupa olgusu idi, ama her yerde heyecansallık biçiminde ortaya konmasına karşın, bir idealizm hareketi ve spiritualizm olarak ortaya çıkması, ilk kez Almanya'da gerçekleşmişti. Alman idealizmi sonsuzluğa giden, ilksiz (eternal) saltcı ve görgüye, deneye dayanan gerçekleri küçümseyen bir düşünce biçimi olarak gelişmiştir. Romantizm hareketi, heyecansallığın bir biçimi olarak, orta sınıfta kıpırdanan devrimci eğilimlerle sıkı sıkıya ilişkili iken, diğer yandan, idealizmin ve 'super naturalizm'in bir kolu olarak ilerici orta sınıfın düşünce biçiminden ayrılmıştı. Alman idealizminin başlangıcı, Kant'ın, kökleri aydınlanma hareketine dayanan metafiziğe karşı olan (anti metafizik) bilgi kuramına dayanır. Fakat bu doktrinin öznelliği içinde nesnel gerçek, tümüyle yadsınır duruma getirilerek aydınlanmanın gerçekçiliğine karşı bilinçli bir karşıtlık yaratılmıştı. Alman felsefesinin, Kant'ın kişiliğinde devrin kültürlü ve laik toplumuna yabancılaşmış olmasının nedeni, felsefe ile uğraşanların dışında kimsenin bu dili kolay anlayamaması ve fazla derine inememesidir. Almanların bilimsel dili, belirsiz, özentili, kapalı şekilde anlatılmış ve yorumu okuyucuya kalmış ifadelerle yüklüdür. Bu özellikler, onu, Batı Avrupa'da kullanılan diğer bilimsel dillerden ayırır. Aynı zamanda Almanlar Batı'da çok saygı gören yalın ve kuşkuya yer bırakmayan gerçeklere karşı ilgilerini yitirdiler ve böylece karmaşık ve tehlikeli yorumlamalara olan düşkünlükleri zamanla gerçek bir tutku haline dönüştü.

'Alman üslubu', 'Alman bilimi' veya 'Alman düşüncesi' olarak tanımlanan bu entellektüel alışkanlığı, hiç değişime uğramayan bir ulusal ayrım olarak kabul etmek yanlıştır. Bu üslup, Almanya'da, 18. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan bir düşünce ve edebiyat modasıdır. Yaratıcıları da ülkenin yönetiminden uzaklaştırılmış olan ve hiçbir etkiye sahip olmayan belirli bir kesim, kısacası,

orta sınıf aydınlarıdır. Fransa'daki okuyucu toplum için aydınlanma hareketinin yazarları ne denli önemli rol oynadılarsa, bu kitle de kültürlü Alman sınıfının gelişmesinde o denli etkili olmuştur. Fransız düşünce biçiminin kaynakları ve bunun usçu, apaçık düşünce biçimlerine yatkınlığını, aydınlanma hareketi yazarlarına borçlu olduğu konusunda Tocqueville'in ileri sürmüş olduğu savlar, (112) değişiklikten hoşlanan, karmaşık ve beklenmedik olaylara tutku duyan Alman kafa yapısı için de geçerli olabilir. Her iki düşünce biçimi de, özgürlüğe kavuşan yazarların, ulusların entellektüel gelişiminde, eskide olduğundan daha sürekli etkiye sahip oldukları bir dönemde ortaya çıkmıştır. İngiltere, Fransa ve Almanya gibi tüm Batı ülkelerinde 18. yüzyıl, yeni bilimsel düşüncelerin doğmasına tanık olmuştur ve bu devirdeki eğitim ölçütlerinin çoğu, bugün bile geçerliklerini korur durumdadırlar. Bütün bunlar orta sınıfla birlikte doğmuş ve onunla tutunabilmiştir. Bu yüzden *Zauberberg* adlı yapıtında, Thomas Mann, aydınlanma hareketini, 'Sturm und Drang'cılar açısından yargılar. Mann da pedagojik çağın 'sözde iyimserliği'nden söz eder ve Settembrini'nin kişiliğinde, Batı Avrupa'lı bir usçuyu, haylaz, avare bir nutukçu ve aldırmasız, kendini beğenmiş bir hümanist olarak tanımlar.

Alman şair ve düşünürlerinin kullandıkları, ancak belirli bir kitlenin anlayabileceği dil ve soyut düşüncelerle ifade edilen gerçek dışı öğeler, bu sanatçıların abartılmış bireyselliklerinde ve herkesten değişik olma tutkularında da kendini gösterir. Çevrelerindeki kişilerden değişik olma istekleri, tıpkı anlaşılması güç sözcükleri kullanmaları gibi, topluma olan uzaklıklarının bir başka belirtisidir. Mme de Staël'in şu sözleri, Alman düşüncesine değinen en öz tanımlamadır: 'Bir sürü yeni düşünceler çıkmasına karşın, yeterli oranda ortak olanı yok'. Almanların pazar günleri yenen özel pastaya değil, gündelik ekmeğe gereksinmeleri vardı. Onların, Batı Avrupa ülkelerinde ilk baştan beri bireysel heveslere bir sınır koyup toplumun ortak düşüncesi olarak geliştirilen, sağlıklı, uyanık, evrensel bir kamuoyuna ihtiyaçları vardı. Mme de Staël'in de değindiği gibi, Alman şairlerinin bireysel özgürlükleri veya Goethe'nin deyimiyle edebi 'sansculottism'leri, [45] siyasal yaşam etkinliklerinden uzaklaştırılmış olmalarına karşı duydukları tepkiden başka bir şey değildi. Onların anlaşılması güç dilleri ve 'derinlikleri', güç ve anlaşılması zor şeylere duydukları merak, hep aynı nedenlere dayanıyordu. Bütün bunlar, siyasal ve toplumsal alanda et-

[45] Aslında iç çamaşırı olmayan anlamına gelen Fransız devriminden sonra kullanılan bu deyim sorumsuzluk olarak değerlendirilmiştir.

kili olmaları önlenen aydınlar sınıfının, bu yoksunluğu, entellektüel dünyayı tekellerinde tutarak, entellektüel yaşamın üstün biçimlerini tıpkı siyasal haklarda olduğu gibi, belirli bir tabakanın malı durumuna getirerek karşılamalarıydı.

Alman aydınları usçuluk ve görgücülüğün (ampirizm) ilerici orta sınıfın yararına olduğunu ve geç de olsa bir gün zorbalığı sona erdirmiş bir toplumsal düzenin yaratılabilmesi için uygun bir hazırlık çevresi oluşturduğunu bir türlü anlayamamışlardı. Ayrıca 'yalın us dili'nin gözden düşmesini sağlayarak, tutuculara büyük bir hizmet yapmışlardır. Bu aydınların kendileri de ne yapacaklarını şaşırmışlardı. Bir yandan Alman prenslerinin sırf gösteriş olsun diye aydınlanma hareketine karşı patronca bir ilgi duyup eski mutlakiyet rejiminin usçuluğunu, yeni usçuluğa uygulamak hevesleri, bir yandan ise kendi köklerinin dayandığı, çoğunlukla babanın kırsal yaşamla ilgili olan mesleğinin koşullandırdığı sıradan burjuva evinin gelenekleri, bu aydınları bocalar duruma getirmiştir. Aydınlar sınıfının çoğunluğu, *Pietism* [46] etkisiyle yeniden canlanan bu eski gelenekleri sürdürüyorlardı. Aydınlanma hareketine karşı açtıkları savaşta, usa aykırılığın etkin olduğu alanların içinde kalmışlar ve silahlarını dinsel ve estetik alanlardan seçmişlerdir. Dinsel olayların usa aykırı olduğu açıktır. Saray kültürünün estetik ölçütü de artık geçerli olmadığından, yeni sanat olayları da bir dereceye kadar usa aykırı bir nitelik kazanmıştır. Neo-platonizm örneği izlenerek dinsel dünya ile estetik dünya önce birbirleri ile kaynaştırılmış, ama daha sonra, yeni dünya görüşünde estetik kategorilere öncelik tanınmıştır. Bir sanat yapıtının us yoluyla çözümlenemeyen ve mantıkla anlatılamayan özellikleri, daha Rönesans devrinde gözlemlenip, belirlenmiş; bulgulanıp değerlenmeleri için 18. yüzyıl beklenmemiştir. 18. yüzyıl ise, ilk kez sanatsal yaratıların temelden usa aykırılıklarına ve kurallara bağlanamayışlarına dikkati çekmiştir. Saray çevresinin akademizmine planlı ve bilinçli bir biçimde karşı çıkan bu 'otoriteye karşı' olan çağ, tarihte ilk kez olarak, sanat yapıtının yaratılmasında dönüşlü ve akılcı entellektüel işlevleri ile sanatsal zeka ve eleştirel yeteneklerin rol oynadığını yadsımıştır. Usa aykırılık, estetik alanda, kuramsal alanlarda olduğundan daha az engel ile karşılaşmıştır. Aydınlanma hareketine karşı olan eğilimler, böylece, estetik alanın sınırlarının gerisine çekilerek orada gelişmiş ve bu alandan hareket ederek aydınlar sınıfını ele geçirmiştir. Sanat yapıtının yapısındaki uyum, estetik alandan, tüm evrenin yapısına aktarılmış ve Plotinus'un da yaptığı gibi, evreni yaratanın sanatsal

[46] Protestan gizemciliği. Sözcük olarak 'aşırı sofuluk' anlamına da kullanılır.

bir plana göre hareket ettiği ileri sürülmüştür. Gizemcilik ve sufilikle hiç ilgisi olmayan Goethe bile, güzelliğin, doğanın gizli güçleri tarafından yaratıldığını ileri sürmüş ve romantizm hareketinin tüm doğa felsefesi, bu düşünce çevresi içinde oluşmuştur. Estetik, metafiziğin temel disiplini ve organı durumuna gelmiştir. Kant'ın bilgi kuramında bile, deneyin bilgimizden gidenlerle düzenlendiği ve bilen öznenin yaratısı olduğu söylenir. Sanat yapıtı da gerçeğe bağlı, ancak onun sahibi olan sanatçının ürünü olarak kabul edilir. Kant, nesnenin yapısını bilmenin olanaksız olduğunu, ancak öznenin kendiliğindenliğine ilişkin çok şeyin söylenebileceğini ileri sürmüş ve bütün klasik Antik çağ ve Ortaçağın, gerçeğin bir imgesi olarak kabul ettikleri bilgiyi, usun bir işlevi olarak göstermiştir. Öznenin karşısına nesneyi çıkararak, onun özgürlüğünü kısıtlamak eylemi zamanla kaybolmuş ve gerçeklik, bir bilgi ürünü olarak, yaratıcı öznenin tekeline girmiştir. Nasıl olmuş da bu denli büyük bir değişim gerçekleşebilmiştir? Felsefe sistemleri, kütüphanelerde ve eğitim merkezlerinde kâğıda aktarılmalarına karşın, oralardan doğmaz. Eğer Alman idealizminde olduğu gibi, arada bir buralardan doğmuş olsalar bile, bunun kılgısal ve sağlam nedenleri vardır. Alman düşünürlerinin çalışmaları, çevrelerine kapalı bir biçimde gelişmiş ve geliştirdikleri sistemler, yalnız, kendini toplumdan ayrı gören ve pratik işlerde etkili olamayan insanların deneylerinden çıkmıştır. Onların estetizmi, bir yandan usun işe yaramadığı bir dünyadan uzaklaşmanın, diğer yandansa, siyasal ve toplumsal eğitim yoluyla erişilemeyen ve gerçekleştirilemeyen bir insan ülküsüne, dolambaçlı bir yoldan yönelmenin bir ifadesi olmuştur.

Voltaire ve Rousseau, Almanya'da aynı zamanda okunmaya başladılar fakat Rousseau'nun etkisi, Voltaire'den çok daha derin ve yaygın oldu. Rousseau, Fransa'da bile bu denli ateşli yandaşlar bulamamıştı. 'Sturm und Drang' hareketinin tüm yazarları, Lessing, Kant, Herder, Goethe ve Schiller, ona bağlı olup, ona çok şey borçlu olduklarını kabul etmişlerdi. Kant onu 'Ahlak dünyasının Newton'u' olarak görürken, Herder onu 'ermiş kişi veya peygamber' olarak tanımlamıştır. Shaftesbury'nin Almanya'da gördüğü saygınlık, kendi ülkesinde gördüğüne yakındır. 18. yüzyıl uzmanları, ona edebiyatta önemli bir yer veremedikleri gibi, bu 'ikinci sınıf' yazarın Almanya'da kazandığı ünün nedenini anlayamamışlardır (113). Fakat Almanya'da egemen olan koşullar incelendiğinde, Locke'a karşı olan ve tinsel değerlere inanan, Platonik coşkuları ve güzelliği Tanrısal şeylerin özü kabul eden, Neoplatonist düşünceye bağlı, usa aykırı düşünceli Shaftesbury'nin, Almanlar üzerindeki derin etkisi anlaşılır. Shaftesbury, tipik bir Whig aristokratıdır ve onun bu garip

özelliklerini, en iyi biçimde kendi pedagoji ülküsünün 'kalokagat hia'sı [47] ve ahlak felsefesini estetikleştirmesi gösterir. Kendi ken dini yetiştirmesi ve bir sanatçı olarak ortaya çıkması, onun aristok ratik özelliğinin, fiziksel dünyadan entellektüel ve ahlaki dünyay aktarılması idi. Onun kişilik ülküsünün kaynaklarının nerelere da yandığı, aşağı sınıfların yoksun oldukları, bencil ve özgeci (altruiste güdüler arasındaki çatışmanın, sadece daha yüksek eğitim görmü sınıflarda oluşabileceği düşüncesinde olduğu kadar, 'doğru' ve 'iyi olanın 'güzel' ile özdeşleştirilmesinde de yansımaktadır. Bir sanat çının yaratıcı dehası tarafından yönetilmesi gibi, yaşamın da daya nılmaz bir his olan ahlak duyusu tarafından yönetilen insanın ya rattığı bir sanata benzediği düşüncesi, Alman aydınları tarafından coşku ile kabul edilen aristokratik bir kavramdır. Bunun nedeni bu kavramın yanlış anlaşılmaya uygun olması ve aristokratik nite liğinin, entellektüel soyluluğun bir belirtisi olarak yorumlanma sıdır.

Aydınlanma hareketi için evren anlamlı, anlaşılabilir ve açık lanabilir bir olgu iken, 'Sturm und Drang' için anlaşılmaz, gizemli ve insan usu ile değerlendirildiğinde, anlamsızdır. Bu görüşler, mantık kurallarına göre düşünüp taşınılarak verilmiş kararlar değildir. Biri gerçeğe ulaşabilmenin ve onu denetleyebilmenin bilinci, diğeri ise gerçeğin içinde kaybolup, onu aramaktan vazgeçmenin belirtisidir. Toplumdaki sınıflar ve kuşaklar, dünyayı kendi istekleri ile terk etmezler; bu işi yapmaya zorunlu olsalar bile, bu zorunluluğu, bir özgürlük, tinsellik veya yalın bir içsellik olarak göstermek isterler ve bu uğurda en güzel felsefeleri, peri masallarını ve mitleri yara tırlar. Böylece, düşünün (idea) kendi kendini gerçekleştirmesi yo lunda ahlaklı kişiler üzerinde zorunluluğunu duyuran kuramlar ya da yaratıcı sanatçının kendine uyguladığı kurallar türünden bir takım kuramlar ortaya çıkmıştır. Fakat, 'Sturm und Drang'in dün ya görüşünü saptayan güdüleri, bu akımın bütün insan değerleri nin üstünde gördüğü sanatsal deha kavramı en iyi biçimde açıklar. Bu kavram, her şeyden önce, erken romantizmin, aydınlanmanın engelleyici tutumuna ve dogmatizmine karşı savunduğu öznelliği ve usa aykırılığı içerdiği gibi, dıştan gelme zorunlulukların, hem baş kaldırıcı hem de baskı yanlısı olan bir iç özgürlüğe dönüşmesini ve en nihayet, özgür edebiyatın yeni doğmağa başladığı ve rekabetin büyük bir hızla arttığı bu çağda, aydınlar sınıfının kendilerini gös termek için verdiği savaşta en önemli silah olan özgünlük (originalité) ilkesini de içerir. Saray klasisizmi ve aydınlanma hareketi için

[47] Bak. çev. notu [34], s. 80.

kolay açıklanabilen, anlatılması ve öğrenilmesi olanaklı beğeni kuralları üzerine kurulu bir entellektüel etkinlik olan sanatsal yaratıcılık, bundan böyle, önseziler, önceden hesaplanması olanaksız ruh durumları ya da tanrısal esinlenmeler gibi, yapısı belirlenemeyen kaynaklardan türeyen gizemli bir olgu olmaya başlayacaktır. Deha, klasisizm ve aydınlanma için, us, kuram, tarih, gelenek ve konvansiyon gibi öğeler tarafından saptanan yüksek bir zekâ olgusu iken, 'Sturm und Drang' için, bu bağların tümünden yoksun olma özelliğini taşıyan bir ülkünün temsilcisi durumundadır. Deha, günlük gerçeklerin sıkıcılığından kurtulup her türlü seçeneğin geçerli olduğu bir düş dünyasına dalmıştır. Burada, usun saptadığı sınırlardan kurtulduğu gibi, sıradan duyusal deneylerden kaçmasını sağlayan mistik güçlerle başbaşa yaşayacaktır. Lavater 'Dehanın önceden sezme gücü vardır. Yani, dehanın duyuşları, gözlem gücünün üstündedir. Deha gözlemlemez. O *görür*, sezerek kavrar', der. Deha kavramının usdışı ve bilinçsiz olma özelliklerine, daha önce Batı Almanya'nın erken romantizm devrinde, özellikle Edward Young'un *Conjectures on Original Composition* (1759) adlı yapıtında rastlandığı bir gerçektir. Deha burada, yetenekli sanatçının yanında, bir büyücünün, iyi bir 'usta'nın yanıbaşına dikilmesi gibi durmaktadır. Oysa 'Sturm und Drang' da başkaldırır ve Titan gibi tanrılaşır. Artık karşımızda doğal görünümlerine karşın izlenebilmesi olanaksız oyunlar yapan bir büyücü yoktur. Onun yerine, 'konuşulamayacak şeyleri söyleyen' kendi dünyasına kendi yasalarını uygulayan, gizemli bir aklın koruyucusu vardır (114). Bu deha kavramını Young'unkinden ayıran nokta, onun öznelliğidir. Bu öznellik ise Almanya'da egemen olan durumun yarattığı bir olgudur. Sanatsal yaratıcılığın kişiselliği, Hellenizm ve Rönesans'ta da çok iyi bilinmekle birlikte, bu çağlar, sanatta, 18. yüzyılda erişildiği ölçüde öznel olamamışlardır (115). Sanatsal öznellik, en sonunda Almanya'da, özgün olmak için her şeyin denenmesi çılgınlığına kadar varmıştır. Bu aşırılık, aydınlanmanın dogmatizmine karşı bir protesto ya da birbirleri ile rekabette olan yazarların kendilerini gösterme çabaları da değildir. Bunu anlayabilmek için 'enerjik insan'ın, 'akıllı kişi'nin bağlı bulunduğu sınırsız saygıyı göz önüne almak gerekir. Pek de haksız olmayarak 'burjuva çılgınlığının ürünü' diye tanımlanan (116) bu zoraki öznellik, doğal olarak sadece aristokrasinin dayanışmasından ve sınıf ahlakından nispeten bağımsız olan özgür burjuva dünyasında doğabilir ve serbest rekabet arzusuyla denetlenebilirdi. Ne var ki, bu öznellik, sürekli olarak denkleştirme peşinde koşan ve boyun eğme ile böbürlenme, karamsarlık ile taşkınlık arasında bocalayan Alman aydınlarının psikolojik bir davranışı

olan karşı gelme eylemi olmaksızın, 'Sturm und Drang'a özgü patolojik biçimini pek alamazdı. Bu iç çelişme ve pratik yaşam sınırlamalarını fazlasıyla dengeleme eğilimi olmaksızın yalnız öznellik değil, aynı zamanda Alman erken romantizminde gerçekleşen sanatta biçimsel yapıların bozulması; fanteziye, aşırılığa ve biçim bozmaya dönüş; biçimlerin elverişsizliği ve temelden yanlış olabileceklerine ilişkin doktrinlerin doğması da söz konusu olamazdı. Sanatçılara uzak ve elverişsiz bir duruma gelmiş olan dünyayı, erken romantikler, yoğurup bir biçime sokmadılar. Bu nedenle kendi dünya görüşlerinin parçalarının ve motiflerinin bölük-pörçük doğasını; yaşamın simgeleri olarak kabul ettiler. Goethe'nin tüm biçimlerin aldatıcı olduğunu ileri sürmesi, bu kuşağın görüşünden çıkma bir düşüncedir ve tüm sistemlerin 'gerçeği engelleyen' nitelikler taşıdığını savunan Hamann'ın sözlerine uygundur (117).

'Sturm und Drang', toplumsal açıdan, Batı Avrupa'daki erken romantizm formlarından çok daha karmaşıktır. Bunun nedenlerinden biri, Alman orta sınıfı ile aydınlar takımının, aydınlanmanın düşüncelerini iyice kavrayamayıp onunla özdeşleşemedikleri için, bu hareketin amaçlarını da izleyememiş olmalarıdır. Diğer bir neden ise, saltçılık yanlısı yönetimin usçuluğuna karşı savaşırken, bir yandan da çağın ilerici akımlarına karşı savaş açmış olmalarıdır. Prenslerin desteklediklerı usçuluğun gelecekte kendi sınıflarından olanların usa aykırılığından daha az tehlikeli olacağını hiçbir zaman düşünmediler. Baskının karşısında oldukları için, gericilerin aracısı durumuna gelmişler ve bürokratik merkezleşmeye karşı yaptıkları saldırılarla, yalnız ayrıcalığı olan sınıfların çıkarlarını korumuşlardır. Onlar, sistemin, aristokratlarla orta sınıfın üst kesiminde bulunanların çıkarlarının çatıştığı toplumsal sınıflaştırma eğilimlerine karşı değil, sistemin, genelleyici tutumuna ve entellektüel ayrıcalık ve üstünlükleri önemsemeyişine karşı savaşıyordu. Ussallaşmış yönetimin katı biçimciliğine karşı, yaşamın ve bireysel varlığın haklarını, doğaya uygun olarak büyüyüp gelişmeyi ve yalnızca organik gelişimi savunmuşlar ve mekanik bir biçimde genelleyen ve yöneten bürokratik devlete karşı oldukları kadar, aydınlanmanın planlayıcı ve düzenleyici reformizminin de karşısında olduklarını belirtmişlerdir. 'Usa aykırı ve Kendiliğinden (spontane) yaşam' düşüncesi henüz kesinlik kazanmamış ve değişkenlik gösterebilecek nitelikte olsa ve aydınlanmaya karşıt olduğu halde taşıdığı amaç bakımından tutucu sayılmasa bile, gene de tutuculuk felsefesinin özünü içermektedir. Artık bu 'yaşam' ülküsüne, aydınlanmış düşünceyi, doğaya aykırı, katı ve

doktrin olmaktan öteye gidememiş bir düşünce olarak gösteren, mistik bir usa uygunluk kazandırmak ve tarihsel 'yaşam'dan çıkan siyasal ve toplumsal kurumları, 'doğal', yani insanüstü ve usa fazlasıyla uygun (superrational) gelişimler olarak göstermek ve böylece egemen olan sistemin sürdürülmesini sağlamak, çok zor bir iş olmayacaktı.

İlk bakışta, daima 'inatla süreklilik gösterme' eğilimi ile bağdaştırdığımız tutuculuk, burada, yaşamın ve gelişmenin değerini vurgularken, devinim ve dinamizm fikirleri ile bağdaştırdığımız liberalizmin, ileri sürdüğü savlarını ussal temeller üzerine oturtmuş olması, şaşırtıcı bir olay görünümündedir. Bu durumun, orta sınıfın düşüncelerinin, usçuluk ile pürüzsüz bir biçimde bağdaşarak gelişmesine karşılık, karşı tarafın sırf onlara karşıt olabilme amacı ile zıt bir ideolojiye bağlanma sonucu ortaya çıktığını ileri sürenler olmuştur (118). Ne var ki, 18. yüzyılda gelişen çeşitli siyasal eğilimlerin usçulukla olan ilişkileri tam olarak belirlenmiş değildir. Çağın tutuculuk eğilimi bile usçuluk ile az çok ilişkilidir. Usçuluğun ve usa aykırılığın ilericilik veya gericilikle özdeşleştirilemeyeceği ve yeni usçuluğun olabildiğince açık, tek anlamlı ve özgül bir olgu olmayıp, modern tarihin genel bir özelliği olmasından ötürü, 'Sturm und Drang', aydınlanma ile romantizm hareketi arasında, ilginç bir durumda kalmıştır. Rönesans'tan bu yana, usçuluk, tüm gelişme dönemlerinde ve toplumun tüm sınıflarında etkisini göstermiş, kimi zaman entellektüel esnekliğe ve değişkenliğe yatkın duruma gelirken, kimi zaman da değişmezliğe ve evrenselliğe sahip olması gerekmiştir. İtalyan Rönesansının usçuluğu Fransız klasisizminkinden değişik olduğu gibi, aydınlanmanın usçuluğu da saray aristokrasisi ve otoriter monarşinin usçuluğundan daha başkadır. İlerici bir orta sınıf usçuluğunun varlığına karşılık, tutucu sınıfa özgü bir usçuluk da vardır. Rönesans'ın orta sınıfı, ilerlemeye engel olacak örf ve geleneklerle savaştığından, onun usçuluğu, dinamik ve geleneğe karşı bir nitelik taşımaya ve en etkili olabilecek sonuçları yaratmaya yöneliktir. Bu çağ aristokrasisi, şövalye romantizmi içinde, usa aykırı ve pratik olmayan bir doğaya sahip olsa bile, giderek artan ekonomik gelişimlerin baskısı ile, 16. yüzyıldan sonra, kendisini orta sınıfın usçuluğuna alıştırmış, yalnız bu düşünce şeklinin bazı yönelişlerini değiştirmiştir. Her şeyden önce, orta sınıfın usçu ideolojisinin gereği, 'geleneğe karşı olma' eğilimini ortadan kaldırmış, buna karşılık kendisi de, Ortaçağ dünyasından kalma düş ürünü ve romanlara özgü öğelerin tümünü yaşamdan çıkarıp almıştır. 17. yüzyılda ise, usa uygun olan ve bu yüzden de dinamik olamayan bir düzen ve disiplin felsefesi yaratılmıştır. Ay-

dınlanma döneminin orta sınıfı, usçu düşüncelere sahip olan bu aristokrasinin etkisindeydi ve Rönesansta egemen olan usçuluktan yana olmasına ve sürekli olarak ekonomik etkinlik ve rekabe doktrinini geliştirmesine rağmen, aristokrasinin sağlam bir düzen üzerine oturmuş olan değer ölçülerine dayalı yaşam standardı ülkü sünü de benimsedi. 18. yüzyılın ikinci yarısında yaşayan orta sınıfsa kimi yönlerden usçuluğa uzak kalmaya başlamış ve bunun yorumunu şimdilik soylulara ve orta sınıfın üst kesimine bırakmıştır. Burju vazinin orta kesimleri, Rousseau'nun özelliklerini benimseyip duy gusal ve romantik bir yaşam sürerken, yüksek burjuvazi, bu duy gusal saçmalıkları hor görüp kendi entellektüalizmine bağlı kalmış tır. Tutucu sınıflar, sanata karşı aldıkları tavra ve ahlak ilkeleri nin usçuluğuna karşın nasıl gelenekçiliğe bağlı kaldılarsa, ilerici ort sınıflar da, gelenekçiliğe karşı olan dinamik özelliklerini korumuş lardır. Daha dikkatle incelendiğinde, sırf alışkanlığımızdan ötürü liberal ve ilerici görüş ile bağdaştırdığımız dinamik olma özelliği nin, aslında usçuluğun durağanlığı kadar değişik yönlere saptırıla bilir bir nitelik taşımakta olduğu görülür. Liberalizmin ve tutu culuğun her ikisi de, dinamik oldukları kadar usçudurlar da; Or taçağın tarihe karışmasına neden olan bu gelişim evresinde, bu akımların böyle olmaları gerekmektedir. Bu sırada usa aykırı dü şünen tek kitle, toplumun karmaşıklığından şaşkına dönen idealist ler ile, kendilerini nasıl satmaları gerekiyorsa öyle görüner tutuculuğun propagandacılarıdır. Propagandacılar, 'yaşam' hak larını, usa karşı korurlar. Bunu yapmalarının nedeni, usçulu ğun etkisini veya otoritesini yitirmiş olması değil, gerçeklerin üze rine oturtulmuş olan ve her iki grubun da yakında tekelleri altına almak isteyecekleri somut düşünce biçiminin, yeni ve eskiye oranla yüksek bir değer kazanmış olmasıdır.

Herder, belki de 18. yüzyıl Alman edebiyatının en tipik yaza rıdır. Bu yazar, çağının en önemli akımlarını birleştirmiş ve bu dö nem toplumuna egemen olan ideolojik zıtlıkla ilerici ve tutucu eği limlerin karışımını son derece açık seçik biçimde anlatmıştır. Bir yandan aydınlanmanın 'gerçeklerden ayrılmayan, heyecansız' entel lektüel kültürünü horlarken, diğer yandan çağının 'gerçekten bü yük bir yüzyıl' olduğuna inanır ve usa aykırı inançlarını, Fransız Devrimi için duyulan coşkunlukla bağdaştırabilmeyi umduğunu açıkça söyler. Alman aydınlarının çoğu ve Kant, Wieland, Schil ler, Friedrich Schlegel ve Fichte gibi yazarlar da Fransız Devrimi nin koşullanmamış destekleyicileridirler; ancak Convention'dan [48]

[48] Fransa'da Konvansiyon hükümeti devri (21 eylül 1792 - 26 ekim 1795).

sonra ona karşı olduklarını açıklamışlardır. Herder, Alman aydınlarının 'Strum und Drang'in baş kaldırıcı tutumundan başlayarak, daha yazgıcı olmasına karşın daha berrak görüşlü olan klasik dönem burjuvası tutumuna erişinceye kadar izlediği yoldan geçmiştir. Bu sanatçı, Weimar'ın Alman edebiyatında tuttuğu yerin önemini ışığa çıkarır. Goethe'nin onun üzerindeki etkisi Hamann ve Jacobi'ninkinden daha derin olmuş ve onun usçuluğa daha çok yaklaşmasını sağlamıştır. Gerçeği korkusuz bir biçimde savunan Lessing'in ölümü üzerine, coşku dolu bir ağıt yazmış, daha önceki inançlarını yendiği gibi, din anlayışına estetik bir tat katmış. halk şarkılarının doğası konusundaki kuramını, orijinal dini metinlere uygulamıştır. Böylece, onun için İncil, halk şiirinin örneklerini oluşturan bir yapıt olmuştur. Diğer yandan, geçmişi yadsımanın olanaksız olduğunu görmüş ve gençliğinde kiliseye olan bağlılığı ahlaki darkafalılığa dönüşmüştür. Onun tutucu düşünceye ne denli bağlı olduğu Burke'un düşüncelerine çok benzeyen tarih felsefesinden anlaşılır. Burke ile paylaştığı görüş, hükmetmek, değiştirmek ve bozmak yerine anlamaya çalışmak, yorumlamak ve kendini tarihsel yaşamın değişik biçimlerine teslim etmek isteğidir (119). Bütün dindarlığına karşın, tohumdan tomurcuklanmaya, çiçek açmaktan kuruyup ölmeye doğru giden bitki gelişimini örnek alan morfolojik tarih kavramı, Spengler'in uygarlıkların çöküşüne ilişkin olarak ileri sürdüğü kuramın tohumlarını taşıyan karamsar bir dünya görüşünün belirtisidir (120).

Herder, Goethe ve Schiller'in klasisizmi, geç kalmış Alman Rönesansı olarak yorumlanmış ve Fransız klasisizmi ile bir tutulmuştur. Fakat bu akımın Almanya dışındaki benzerlerinden ayrıldığı nokta, klasikçi ve romantizme yatkın eğilimlerin bir sentezini temsil etmesi ve Fransız bakış açısından tümüyle romantik bir görünüme sahip olmasıdır (121). Fakat, çoğu, gençliklerinde 'Strum und Drang' akımının temsilcileri olan ve Rousseau'nun doğa konusundaki düşüncelerini bilmeden önemli birer yazar durumuna gelemeyecek olan Alman klasikçileri, bir yandan da Rousseau'nun kültür düşmanlığına ve yokçuluğuna (nihilizm) karşı idiler. Bu sanatçılar, insancı (humanist)lardan sonra hiçbir yazar kuşağının yapmadığı gibi, çılgınlık derecesine varan bir kültür ve eğitim tutkusu içinde yaşıyorlar, kültürün, yetenekli bireyden çok uygar bir toplum tarafından desteklenebileceğine inanıyorlardı (122). Örneğin Goethe, iyi bir eğitimin ancak toplum kültürünün bütününe uygun olduğu takdirde geçerli olabileceğini ve bireysel başarının, burjuva yaşam biçimine uyduğu oranda değer kazanabileceğini ileri sürmüştür. Başarı ve saygınlık kazanmaya başlamış olan ve bu başarı ile yetinip

topluma karşı küskünlük beslemeyen edebiyatçıların kültür kavramları bu idi. Fakat bu başarı, Alman klasikçilerinin halk tarafından tutulduğu anlamına gelmez; Fransız ve İngiliz edebiyatçılarının yapıtları bile, ulusun yaşamında onlardan daha etkili olmuştur. Goethe ise en az sevilen yazardır. Yaşamı boyunca ünü, oldukça sınırlı bir topluluk arasında yayılmış, daha sonraları bile aydınlar sınıfının dışında, yapıtlarını okuyan olmamıştır. Schiller'in deyimiyle, 'insanların en açık yüreklisi' olduğu halde, sürekli olarak yalnız olmaktan yakınmış; ilgi, anlayış ve etkileyecek adam aramıştır. Günümüze kalan mektuplar ve kâğıda geçirilmiş söyleşiler, onun, karşılıklı konuşma, fikir alışverişi ve düşünceleri ortaklaşa olarak geliştirmeye ne denli önem verdiğini göstermeye yeterlidir. Etki alanının çok dar olduğunu bilen Goethe, bu durumu, Alman edebiyatının ve kendi yazılarının Alman entellektüel yaşamı ile toplumsal yönden ilişki kuramamış olmasına yorar. Gerçek üne kavuştuğu dönem, *Goetz* ve *Werther*'i yazdığı gençlik yıllarıdır. Weimar'a gidip resmi görevlerine başladıktan sonra, bir oranda edebiyat dünyasından çekilmiştir (123). Weimar'da seslendiği toplum, yarım düzineyi geçmez: Dük, iki Düşes, Frau von Stein, Knebel ve Wieland. Bu küçük topluluğun da onu anladığı söylenemez (124). Goethe bu kişilere yeni yazdığı yapıtlarından bölümler ve parçalar okur. Goethe'nin şiddetli bir biçimde karşı koymasına karşın, saray tiyatrosunda gösteri yapmasına izin verilen köpek terbiyecisi olayı, Goethe'nin seslendiği toplumun durumunu anlatmaya yeterlidir. Weimar gibi bir sarayda durum böyle olursa, diğer saraylardaki durumun ne olduğunu tasarlamak kolaydır. Alman edebiyatına, Weimar'da olduğu kadar hiçbir sarayda ilgi duyulmamıştır. Fakat Weimar'da bile, diğer saraylarda ve soylu çevrelerde olduğu gibi, en çok yeni çıkan Fransız kitapları okunmaktadır (125). Goethe'nin İtalya'da olduğu sıralarda, toplumun o güne kadar ciddi edebiyatla herhangi bir ilişkisi olmayan geniş kesiminde, Schiller daha çok ilgi çekmiştir. Örneğin *Don Carlos*, *Tasso*'dan çok daha sıcak bir ilgi ile karşılanmıştır. Edebiyat alanında en büyük başarı ise, Goethe ve Schiller tarafından değil, Gessner ve Kotzebue tarafından kazanılmıştır. Goethe, Alman edebiyatında sahip olduğu üstün yeri, ancak romantikler ortaya çıkıp *Wilhelm Meister* adlı yapıtına büyük ilgi ve coşku duyulduktan sonra kazanmıştı (126). Romantiklerin Goethe'yi savunmaları, sadece klasik ve romantik hareketleri değil, 'Strum und Drang'den bu yana Alman kültürünün tüm aşamalarını birbirine bağlayan derin ve tüm kişisel, ideolojik anlaşmazlıklara karşın bozulmaz bir çıkar birliğinin en çarpıcı belirtisidir. Sanat, tüm sanatçılar tarafından ortaklaşa olarak yürütülen bir deneydir. Onlar için sanat, entelektüel hazların en

üstünü ve insanı kişisel yetkinliğe ulaştıracak olan tek mantıklı yol olduğu kadar, insanlığın yitirdiği saflığı yeniden kazanmasını ve onun doğa ile kültüre aynı anda sahip olmasını sağlayan bir araçtır. Schiller'e göre, Rousseau'nun belirttiği tehlike ve kötülükten, ancak estetik eğitim sayesinde kurtulunabilir. Goethe ise daha ileri giderek, sanatın, kişinin kendisini *'büsbütün yok edici gücünden korumak için'* attığı bir adım olduğunu ileri sürer. Sanat deneyi, Almanya'da, o güne dek ancak dinin yerine getirebildiği işlevin yerini alır ve karmaşaya karşı bir siper görevini yüklenir.

Yukardaki cümle, Goethe'nin, dinsiz sayılmasa da, dine karşı olan yaşam görüşüne dair bir fikir verebilir. Goethe, 'Faust'a özgü' idealizmi, aristokratik estetizmine ve 'düzen'e katı ve tutucu bir biçimde bağlı olmasına karşın, Alman aydınlanma hareketinin en uzlaşmaz, en anlaşmaya yanaşmaz olan sanatçısıdır. Kendisini gerçek bir usçu olarak betimleyemesek de, onu, her türlü bilgisizliğin düşmanı, gizemciliğin ve belirsizliğin, tutuculuğun ve geri kalmışlığın karşısında biri olarak kabul etmeliyiz. 'Strum und Drang' ile ilişkili olmasına karşın, romantizm hareketinin tümüne ve usa pervasızca sırt çevirmeye yönelen davranışlara nefretle bakmış, sağlam gerçekliğe, disipline, yapılan işe değer veren tutuma ve orta sınıfın hoşgörüsüne karşı derin bir yakınlık duymuştu. Werther döneminin coşkunluğu, egemen olan toplum düzenine ve dondurulmuş ön yargılara göre saptanmış olan ahlak anlayışına karşı gelişi, zamanla durgunlaşmış, fakat Goethe, baskının her türüne karşı düşmanca tutumunu sürdürmüş ve orta sınıfın entellektüel bütünlüğünü tehdit eden her türlü haksızlıkla savaşmıştır. Böyle bir topluluğun değerini ancak daha geç yaşlarında anlamış ve *Wilhelm Meister*'de, buna verdiği değeri belirtmiştir. Goethe'nin, yüksek düzeydeki fikri yapısına bağlı aristokratik eğilimlerini, saraydaki hırslarını, Olymphos tanrılarına özgü kendine dönüklüğünü (égocentrisme), siyasal olaylara karşı aldırmazlığını ve hatta, 'Düzensizlik olacağına haksızlık olsun' diyen şaşırtıcı düşüncesini saklamak veya yadsımak, yanlış bir davranış olur. Bütün bunlara karşın, Goethe, özgürlük ve ilericilik yandaşı bir insan olarak yaşamış ve sadece sanatındaki gerçekçilikle yani 'ins Reale Beschraenktheit'ı [49] nedeniyle bir şair veya yazar olarak kalmamıştır. Gericilikle savaşmanın ve ilericilik için çabalamanın değişik yolları vardır. Kimi insan Papa ve papaz takımından, kimisi prensler ve onların uydusu durumunda olanlardan, bir bölümü ise insanlara baskı yapıp onları sömürenlerden nefret eder. Öte yandan insanların düşüncelerini bilinçli olarak aşa-

[49] Kendi kendine yönelik de olsa bir hudutluluk anlamına gelmektedir.

ğılayıp karartarak, gerçekleri onlardan gizleyen tutum karşısında tutuculuğun anlamını en derin biçimde kavrayan insanlar da vardır. Bu insanlarca, her türlü toplumsal adaletsizlik, *'düşünceye karşı günah işlemek'* olarak kabul edilir ve vicdan, düşünce veya konuşma özgürlüğünü savundukları zaman, her türlü yaşam biçiminde ayrıl kalan bölünmez bir özgürlük için savaşmış olurlar. Goethe, zorbaları öldürmekten yana olmamakla birlikte, düşünce özgürlüğüne yönelen tehditlere karşı çok duygusal davranmış ve onlara karşı çıkmıştı. 1794'de Alman aydınları ve Goethe, tutucular tarafından, ülkeyi 'anarşi'den kurtarmak için prensleri yeniden bir araya getiren törene çağrıldıkları zaman, Goethe, bu çağrıya verdiği yanıtta, prenslerle yazarların bu iş için bir araya gelmelerinin olanaksız olduğunu söylemiştir (127).

Goethe'nin gençlik eğitimine katkıda bulunan her şey, orta sınıf kökenlidir. Ailesi, çocuklukta edindiği izlenimler, İmparatorluk kenti olan Frankfurt, ticaret ve üniversite kentleri olan Leipzig, Gotik Strasburg, Orta Ren bölgesi, Darmstadt, Düsseldorf, Fraeulein Klettenberg'in ve Schoenemanns'ın evleri hep orta sınıfa özgü ortamlardır. Bu ortam, bir ölçüde orta sınıfın üst kesiminin ve genellikle aristokrasi dünyasının sınırına ulaşan kesimin ortamıdır; ama bu kesim hiçbir zaman orta sınıf ruhuyla iç ilişkisini kaybetmemiştir (128). Goethe'nin orta sınıf karakteri, savaşçı bir düşünce biçimine sahip değildi ve ne gençliğinde, ne de *Werther* adlı yapıtında, soylulara karşı yönelmiş bir silah niteliğine bürünmemişti (129). Goethe için burjuva yaşam biçiminin, bilgisizlik ve gerçeğe aykırı şeylerden korunması, toplumun üst sınıflarının etkisinden korunmasından daha önemliydi. Goethe'nin, burjuva yaşamına karşı aldığı tavır konusundaki düşüncelerinin en ilginç ve özgün yanı, bu tavrın, çağdaş sanatçının, kendi orta sınıf düşünce biçiminin bilincinde oluşunu yansıtması ve sanatsal ürünlerle ilişkili bile olsa olağan nitelikteki yapıtlarda ahlaksal standartları vurgulamasıdır. Goethe, sürekli olarak şiirsel yaratıcılığın, başarılı ve hünerli bir işçiliği gerektirdiğini söyler ve sanatçının daima 'sanatına güvenilebilir' bir kişi olmasını ister. Rönesans'tan bu yana, sanat ve edebiyat çoğunlukla orta sınıftan gelme kişiler tarafından yapılmıştır. Sanatı üretenin ustalığı ve hüneri öylesine önemsenmiştir ki, bu konuda ona ayrıca baskı yapmak gereksizdir. Yapılması gereken tek şey, sanatçı ve yazarları sadece teknik hüner ve ustalık gösterme işinden sıyırıp, daha üstün yapıtlar yaratmaları konusunda onları teşvik etmektir. Orta sınıfın kendi sınıf özelliklerinin daha ileri ölçüde bilincine varması, ancak 18. yüzyılda gerçekleşebilmiştir. Fakat, 'Özgün dehalar'ın nesnelliği ve tüm kural ve düzen bağlarını çiğ-

neme eylemleri, burjuvanın özgürlüğe kavuşmasının tatsız sonuçlarından biri olmuş ve bütün bunların vahşi bir yarışa dönüşmeye başlaması da gene bu çağda ortaya çıkmıştır. Bu durumda sanatçılara, birer burjuva olduklarını ve hünerli el işçileri gibi çalışmalarını gerektiren kökenlere sahip olduklarını anımsatmak gerekmiştir. Yazarın yüksek konumuna ilgiyi çekmek artık gerekli değildir; fakat edebiyatçıları, şarlatanlıktan, üstünkörü iş yapmaktan ve özenticilik (dilettanism) den korumak gerekir. Bir 'deha' gibi davranmak, bağımsızlığa kavuşmak için çabalayan yazarların kullandıkları bir rekabet yöntemidir. Bu yöntemlere karşı protestolar, ilk kez onlara gereksinme kalmadığı zaman ortaya çıkmıştır. 'Deha gibi' kabul edilmek, özgürlüğü ele geçirmiş olmanın belirtisidir. 'Deha gibi' olmayı istememek ve 'deha gibi' olmak zorunda olmamak sanatsal özgürlüğün doğal karşılandığı bir ortamın varlığını belirler. Tanınmış bir sanatçı ve saygıdeğer bir kentli olmanın bilinci, Goethe'de o denli güçlüdür ki, gerek sanatında, gerekse davranışlarında tüm aşırılıklardan kurtulmaya çabalar ve kendi karakterinin özelliklerinden olan sağlamlık ve yetkinlikten yoksun olmaya, karışıklığa ve marazi işlere eğilimi olanlara karşı nefret duyar (130). Böylece, bohemliğin saçmalıklarına abartılmış bir çekingenlik ile karşı gelen Goethe, daha şimdiden 19. yüzyılın özelliklerinden birini yansıtmış ve başarılı modern sanatçının öncülüğünü yapmış olur. Toplumda güven yaratabilmek için de, önemsiz, sıradan bir burjuva yaşamı sürer.

Toplumun başarılı sınıfları abartılmış nesnelliğe ve tüm kendi başına buyruk hareketlere karşı soğukluk duyarlar. Bu yüzden Alman klasisizminin sanat ülküsü, örneksel ve evrensel, düzenli ve düzgüsel (normative), sürekli ve sonsuza dek dayanabilecek olana eğilim göstermiştir. 'Strum und Drang' görüşünün tersine, biçimin, yalnızca ilişkilerin dışsal sağlığını oluşturan çizgi güzelliği ve çizgi uyumu değil, sanat yapıtının temeli ve özünün ifadesi olduğu ileri sürülmüştür. Biçim sözcüğü ile 'içsel biçim', başka bir deyişle, varlığın tüm anlamının en aza indirgenmiş, en özlü bir biçimde ifade edilişi anlatılmak istenmektedir. Goethe, bu tür estetizm anlayışının da üstesinden gelir ve burjuva toplumu düşüncesi üzerine kurulmuş, daha gerçekçi bir felsefeye ulaşma olanağını bulur. *Wilhelm Meister*'in içerdiği konu, sanattan topluma, yaşama karşı alınan sanatsal-bireysel tavırdan entellektüel topluluğun deneylerine, dünyaya estetik açıdan bakıp ona seyirci kalmaktan daha etkin ve topluma daha yararlı olacak bir yaşama doğru giden yoldur (131). Goethe, daha sonraki devirlerinde, edebiyata olan bu kişisel yaklaşımlarını bırakarak, uygarlık için önemli ve gerekli olan şeylere yö-

nelen birey-üstü, uluslar-üstü sanat kavramlarına yaklaşmaya başlamıştır. 'Dünya edebiyatı' kavramı, ilk kez Goethe tarafından ortaya atıldı; ama dünya edebiyatı kimse bunun bilincinde değilken de vardı. Aydınlanma edebiyatı, Rousseau'nun, Diderot'nun, Locke'un, Voltaire'in Helvétius'un ve Richardson'un yapıtları, tam anlamıyla dünya edebiyatıydılar. 18. yüzyılın ilk yarısından beri, çoğu etkin bir kapasiteye sahip olmamalarına karşın, tüm Avrupa'nın uygar ülkeleri arasında bir 'Avrupa Diyaloğu' gelişiyordu. Bu dönemin edebiyatı, tüm Avrupa'nın ortak edebiyatı sayılıyor, Ortaçağın sonundan bu yana ilk kez, Avrupa'nın ortak bir düşünce çevresinde birleşmesinin de ifadesi haline geliyordu. Buna karşın, bu dönemin edebiyatı, Ortaçağ edebiyatından olduğu kadar, daha sonraki devirlerin uluslararası edebiyat akımlarından da değişiktir. Ortaçağ edebiyatı, evrenselliğini Latinceye borçlu olup, derin bilgiye sahip olan din adamları tarafından okunurken, Barok ve Rokoko, Fransız diliyle evrensel olmuşlar ve aristokratik saray çevreleri tarafından okunmuşlardır. Her ikisi de, Goethe'nin istediği ya da aydınlanma hareketi sırasında büyük Avrupa ülkelerinin edebiyatında olduğu gibi, değişik tellerden çalmazlar, az çok aynı entellektüel bakış açısına sahip olan benzer değerlerden oluşurlardı Dünya edebiyatının kuramı ve uygulaması dünya ticaretinin amaç ve yöntemlerinin egemen olduğu bir uygarlık tarafından yaratılmıştı. Uluslararası ticaret ile ülkeler arasındaki entellektüel değerlerin değiş tokuşunu karşılaştırırken Goethe'nin söylediği sözler, bu kavramın kaynağının nerelere dayandığını iyice gösterir. Goethe, entellektüel ve maddesel üretimin, hızlanmış olma özelliğinden ve bu malların değiş tokuşunun giderek daha artan bir hızla gerçekleştiğinden söz eder. Bu sözleri duyduğumuz zaman bu tür düşüncelerin doğrudan doğruya Sanayi Devrimi deneyi ile bağlantılı olduğunu anlamış oluruz (132). İşin tuhaf yanı, dünya edebiyatının önemini kavrayıp, böyle bir kavram yaratan ülkenin, dünya edebiyatına en az katkıda bulunan Almanya olmasıdır.

5. DEVRİM VE SANAT

On sekizinci yüzyıl, çelişkilerle dolu olan bir çağdır. Düşünce biçimi, usçulukla usa aykırılık arasında gidip gelirken, sanat alanındaki amaçlara da birbirine karşıt iki akım egemen olmuş ve resim anlayışı kimi zaman koyu bir klasisizme yaklaşırken, kimi zaman daha kendi başına buyruk bir üsluba kaymıştır. Bu devrin klasisizmi de, tıpkı usçuluğunda olduğu gibi, anlatılması güç ve çeşitli toplumbilimsel yorumlara açık bir konudur. Bunun nedeni, klasisizmin, sırasıyla, önce saray aristokrasisi, sonra ise orta sınıf kesimi tarafından benimsenip, en sonunda devrimci burjuvaların sanat üslubunu temsil etmeye başlamış olmasıdır. Klasisizm kavramını çok dar boyutlara sığdırmak ve sadece tutucu görüşlü yüksek tabakaların sanatsal amacı olarak görmek isteyenler, David'in yapıtlarının 'Devrim'in resmi resim sanatı' olarak kabul edilmesini çok garip karşılayabilir, hatta açıklanabilmesi zor bir olgu olarak görebilirler. Klasisizmin, tutuculuğa yatkın ve otorite sahiplerinin ideolojilerini temsil etmeye elverişli bir akım olmasına karşın, aristokrasinin dünya görüşü, asıl ifadesini, gerçeklere bağlı ve sade bir sanat olan klasisizmden çok, Barok'un coşkunluğu ve duyumsallığında bulmuştur. Usçu düşünceyi benimsemiş, aşırılıktan kaçınan ve disipline alışık olan orta sınıfsa, genellikle, klasisizmin sade, açık ve karmaşık olmayan biçimlerini yeğlemiş ve aristokratların kaprisli, imgesel sanatlarından hoşlanmadığı gibi, doğanın biçimden yoksun, rastgele taklitlerinden de kaçınmıştır. Bu sınıfın doğalcılığı, bir ölçüde dar sınırlar içine kapanmış ve gerçek, usçu açıdan yansıtılmaya, başka bir deyişle, iç çelişkilerden uzak bir gerçek olarak belirlenmeye çalışılmıştır. Doğallık ve biçimsel disiplin, burada aynı şeydir. Burjuva düzen ilkesinin bazı norm'lara sıkı sıkıya uymaya eğilim göstermesi, sadelik ve tutumluluğu yeğleyen beğenisinin zorlanmaya ve bağımlılığa yönelmesi, sağlıklı mantığının ciddi bir entellektüalizme dönüşmesi, aristokratların klasisizmi ile mümkün olmuştur. Klasik Yunan'da veya Giotto'da, doğaya bağlılık, hiçbir zaman sanatçının kafasında tasarladığı biçimle çatışmazdı. Biçimin doğallığı engelleyen bir öğe olarak ortaya çıkması, saray aristokrasisi sanatında görülür. Ne var ki, klasisizm içinde, bu akım, genellikle bir burjuva hareketi

olarak başlamasına ve biçim ilkelerinin doğayı taklit etme tasasından doğmasına karşın, geniş kapsamlı ve doğalcı bir eğilim yeterince temsil edilememiş ve yapay bir burjuva yaşam görüşünden öteye gidilememiştir (133). Gene de klasisizm bir dereceye kadar burjuva sanat görüşünün sınırlarını ve doğalcılığın ön yargılarını aşmış sayılır. Racine'in ve Claude Lorrain'in sanatları, burjuva sanatına özgü nitelikler taşımadıkları ve doğalcı olmadıkları halde klasik sanat sayılırlar.

Modern sanatın tarihi, sürekli olarak ve kesintiye uğramadan ilerleyen doğalcılığa paralel olarak gelişmiştir. Biçime sıkı sıkıya bağlı olma tasaları, her zaman sürmüş olmakla birlikte, bir ölçüde daha ender ve daha kısa süreli olmaya başlamışlardır. Giotto'nun yapıtlarında daima birlikte görülen doğalcılık ve klasik biçim, 13. yüzyılda birbiriyle kaynaşmıştır. Bu devri izleyen iki yüzyılın burjuva sanatında ise, doğalcılık biçimin aleyhinde gelişmeye başlamıştır. Yüksek Rönesans, yeni baştan biçim ilkelerine önem verir amacı, Giotto'nun yaptığı gibi kompozisyonu daha açık duruma getirmek ve arılaştırmak değil, kendi aristokratik mizacına uygun olarak, gerçeği ülküselleştirmek, (idealleştirmek) ve çekiciliği arttırmaktır. Gene de Yüksek Rönesans sanatı, bilindiği gibi, doğalcılığa aykırı değildir; doğalcı ayrıntılar belki daha az vurgulanır ya da bir önceki çağa göre, görgül materyel arasındaki farklılıklar üzerinde fazla durulmaz, ama bu, Yüksek Rönesans sanatının doğaya daha az bağlı olduğu anlamına gelmez. Diğer yandan aristokratlaşma süreci ile birlikte ilerleyen Maniyerizmde ise, klasisizm doğalcılığa aykırı konvansiyonlarla birleşmiş ve bu karışım üst sınıfların beğenisini o denli etkilemiştir ki, neredeyse, bu akımın güzellik kavramı, bundan sonra saray çevrelerinde gelişecek olan sanatları yargılayan bir miyar durumuna gelmiştir. 16. yüzyılın ikinci yarısında Maniyerizm İspanya ve İtalya'da olduğu kadar, Fransa'da da en çok tutulan üslup durumundadır. Fakat bu ülkede IV. Henry devrinde başlayan savaşlar yüzünden bu üslup kesintiye uğramıştır. Bir önceki dönemin aristokratlarına karşı olan hükümet politikası bu kopukluğu uzatmış, sanatın bundan sonraki gelişiminde, orta sınıfın kararlı ve geçerli bir etkiye kavuşmasını sağlamıştır. Saray çevresi kültüründe Rönesans geleneği yıkılmış, saray çevresindeki yaşamının dağılmaya başlaması ile sarayda yapılan tiyatro gösterileri seyrekleşmiş ve sonunda tümüyle ortadan kalkmıştır. Halk tiyatrosu ise, bu bunalım sırasında bile alçakgönüllü varlığını sürdürebilmiştir. Bu tiyatrolarda gizemli ve töresel konular üzerine yazılmış oyunların yanı sıra, insancı oyunlar da oynanmaktadır. Humanist (insancı) oyunların, Ortaçağ tiyatro-

sunun sahne devingenliğine ve bunun özelliği olan belli bir biçimden yoksunluğa uydurulmaları gerekmektedir. XIII. Louis, Richelieu ve hatta XIV. Louis'nin ilk döneminde, krallığın kendilerine sağladığı lütuflardan yararlanan ve bu dönemin edebiyatçılarına iş sağlayan orta sınıf, tiyatroda reform yaparak, bu sanatı Ortaçağ'ın kurallardan yoksun ve kısıtlı tiyatro anlayışından kurtarmıştır. Orta sınıf böylece, aristokrasinin Maniyerizminden tümüyle değişik bir edebiyat üslubu oluşturmuş ve kendi kesimi ile derinden ve sürekli bir ilişkisi olan yeni bir tiyatro türünü, 'dram' (drama) tiyatrosunu yaratmıştır. Bu tür, doğallık ve usa uygunluk üzerine kurulmuş yeni bir klasisizm örneğidir. Bu nedenle, *tragédie classique*, ileri sürüldüğü gibi, saray çevresinin beğenisine sahip olan geniş kültürlü hümanistlerin veya aristokrat yapıdaki Pléiade [50] ın yaratıları değil, yaşayan, sıradan burjuva tiyatrosundan doğmuştur. Biçim üzerinde kısıtlamalar uygulanması, özellikle zaman veya mekan gibi öğelerde birleşimler yapılması, klasik tragedya çalışmaları sonucunda ortaya çıkmış ya da ondan doğrudan doğruya esinlenmiş değildir. Herşeyden önce, oyunun sahne etkisini yükseltmek ve olanaklarını çoğaltmak amacıyla gelişmiştir. Değişik evler, kentler ve ülkelerde geçen eylemleri sahnede ayırmak için, arada bir tek tahta perde kullanılması veya iki perde arasındaki kısa bir aranın, ayları, yılları temsil etmesi karşısında şaşkınlık daha da artmıştır. Bu usa yatkın anlayıştan hareket edildiğinde, zaman ne denli kısa ve olayın geçtiği yer ne denli az değişkenlik gösterirse, dramatik eylemin de o oranda inandırıcı olacağı düşünülmektedir. Bu yüzden olayların süreci ve çeşitli sahneler arasındaki uzaklıklar azaltılarak daha etkin bir yanılsama elde edilmiş ve yavaş yavaş gözaldatımının (ilüzyon) en belirgin biçimine doğru yaklaşılmıştır: Eylemin imgesel zamanı içinde gerçek performans zamanının tanınması. Böylece tümüyle doğalcı olan bir gereksinme karşılanmış olur ve çağın dramaturgları tarafından 'dramatik' yapıtların yaratılma ölçütü olarak kabul edilirler. Aslında doruk noktasına varan bir stilizasyonla gerçeği en pervasız biçimde bozan bir sanat olgusunun, doğalcı dünya görüşü ile usçu düşünceyi içererek, hâlâ Ortaçağ'a özgü duygular taşıyan tiyatro seyircisinin, iyiyi kötüden ayırmasını bilmeyen, gelişigüzel merakına karşı kazandığı bir zafer durumunda olması çok gariptir.

Dram sanatında olduğu gibi, diğer sanatlarda da klasisizm, do-

[50] XVI. Yüzyılın ortalarına doğru ortaya çıkan, *Pléiade* adı altında toplanan ve uzun süre Fransız şiirine yön verecek sanatçıların yarattığı akım. Aristokratlara yakın olan ve çekirdeği 7 sanatçıdan oluşan bu parlak şairler topluluğu içinde Ronsard da vardır.

ğalcılığın ve usçuluğun zaferi anlamına gelmiştir. Bu zafer, bir yandan fanteziye ve disiplin yoksunluğuna, diğer yandan da yapmacıklığa ve konvansiyonalizme karşı kazanılan bir zaferdir. Orta sınıf, du Bartas, d'Aubigné ve Théophile de Viau gibi şairlerin şiirlerine karşı Hardy, Mairet ve Corneille gibilerini yeğlemiş ve Jean Cousin ve Jacques Bellange gibi kişilerin Maniyerizmleriyle, Louis Le Nain ve Poussin'in doğalcılığını ve klasisizmini izlemiştir. Doğalcı klasisizmin plastik sanatlara, drama olduğu kadar egemen olamamasının en önemli sayılabilecek nedeni, Fransız burjuvasının resimle olan tarihsel yakınlığının, tiyatroyla olan yakınlığından daha az olmasıdır. Diğer bir neden de, güçlü bir etki yaratabilmek için gereken kaynakları el altında bulunduramamasıdır. Resim ve heykelde Maniyerizm modasının zamanla geçmeye başladığı bir gerçektir; ancak durum böyle de olsa, onun yerine gelecek olan üslup, klasisizmden çok Barok'a yatkındır. Dramda ise üç-birlik kuralının uygulanmasından beri, burjuva klasisizmi başarı ile yürütülmektedir. Rouen savcısı Corneille tarafından yazılıp 1636'da piyasaya çıkan *Le Cid*, bu akımın son başarısı olacaktır. Önceleri saray çevrelerinin karşı koymaları ile karşılaşmış olsa da, çağın ekonomik ve siyasal yaşamına egemen olan gerçekçi ve usçu düşünce biçimi, kesin bir zafer kazanacaktır. İspanyol beğenisinin etkisinde olan aristokrasi, serüvenciliğe, aşırılığa ve fantastik olana duyduğu eğilimden vazgeçip, gerçeklere bağlı ve yapmacıksız burjuvaların estetik ölçütleri ile yetinmeye zorlanacak; ama burjuva sanat felsefesi, aristokrasi tarafından değiştirilerek, kendi amaç ve ülkülerine uygun biçime sokulmadan bu değişim gerçekleşemeyecektir. Yeni saray sanatı, tiz sesle konuşmayı, gürültüyü ve bir şeyi derhal kabullenmeyi kötü beğeni belirtisi olarak kabul ettiğinden, yeni sanat, burjuva klasisizminin doğallığını, düzenliliğini ve uyumluluğunu benimsemişse de, bu estetik eğilimin aşırılıktan kaçınan yönünü, başka bir felsefe ile bağdaştırmaya çalışmıştır. Bu felsefede yoğunluk ve kesinlik, bağnaz bir disiplinin ilkeleri olarak değil titiz bir beğeninin kuralları olarak kabul edilir; ve yine bu felsefede yoğunluk ve kesinlik daha yüce ve daha yalın bir gerçeğin norm'ları olarak, 'kaba', yönetilemez, önceden hesaplanamaz doğaya karşı çıkarılır. Böylece aslında doğadaki güçlü 'mantığı' ve onun örgensel birleşimini korumak ve onu vurgulamak amacını gütmesi gereken klasisizm, içgüdüleri frenleyen, heyecan dalgalarına karşı savunma oluşturan ve olağan ya da doğal olanın üzerine çekilen bir perde durumuna gelmiştir.

Klasisizmin takındığı bu yeni tavır, yeni usçuluğun en olgun yapıtlarını veren Corneille'in tragedyalarında bir dereceye kadar

gerçekleştirilmiştir. Ancak bu tragedyalar, saray tiyatrosunun gereklerine uygundurlar. Bundan sonraki dönemde, saray tiyatrosunda ağırbaşlı, gerçeklere uygun, püriten eğilimler giderek azalır. Bunun nedenlerinden biri, bu sanatın ağırlığı ve ciddiyeti karşısında toplumun daha gösterişli ve şatafatlı işlere ilgi duymaya başlaması, diğeri ise bu yüzyılın sanat kavrayışında yer alan genel bir değişim sonucu, Barok'un daha özgür, daha heyecansal ve daha duyumsal soluklarının duyulmaya başlanmasıyla toplumun üst kademelerini etkilemesidir. Böylece Fransız sanatı ve edebiyatında, klasik ve Barok eğilimler arasında garip bir hısımlık ve alışveriş doğmuş ve bu bileşimin sonunda, kendi içinde çelişkili olan 'Barok klasisizm' denen bir üslup ortaya çıkmıştır. Racine ile Le Brun'un Yüksek Barok üslubu ile oluşturulan yapıtlarında, yeni ve törensel saray üslubu ile kökleri burjuva klasisizmine dayanan resmî, ağırbaşlı, sade üslup arasında, bir açıdan bakıldığında çözümlenmiş, diğer açıdan ise çözümlenmemiş olan bir çelişki sezilir. Bu ortaya çıktığında aynı anda hem klasik hem de anti-klasiktir. Bu özellik aynı zamanda hem madde, hem biçim hem dolgunluk hem kısıtlama, genişleme ve hem de yoğunluk bakımından, geçerlidir. 1680 yıllarında, saraya özgü bu akademik üslubun gösterişli ve tantanalı tavırlarına, yapmacık konularına ve klasik modellere olan bağlılığına karşı yeni bir akım gelişti. Bu yeni 'iyi sanat' kavramı, daha özgür, daha bireyci, daha içten ve liberalizmini saray çevresi sanatının Barok eğilimlerine karşı değil, klasisizme karşı kullanan bir akımdı. Yeni sanattan yana olanların, 'Eskiler ile Yeniler' arasındaki kavgada başarılı olmaları, bu gelişimin bir belirtisidir. Rejans dönemi, klasik olmayan bu eğilimde karar kılar ve o sırada topluma egemen olan beğeninin yeniden düzenlenmesine karar verir. Bu yeni sanatın toplumsal kökenleri henüz tam olarak belirlenmiş değildir. Bu değişimi, liberal düşünceli aristokrasi ile orta sınıfın üst kesimi birlikte gerçekleştirmişlerdir. Fakat Rejans sanatı, ilk başlardan beri saray kültürünün çökmesine neden olan öğelere sahip olmasına rağmen, giderek Rokokoya dönüşür ve yavaş yavaş, saraya özgü, aristokratik bir nitelik kazanmaya başlar. Klasisizmin yoğunluğundan, belirginliğinden ve katılığından uzaklaşır, düzgün, geometrik ve tektonik olan her şeyle ilgisini kaybeder ve içten geldiği gibi söylenen, iğneleyici, kısa koşuklara ve kabataslak bir iş olma durumuna giderek daha fazla önem vermeye başlar. Saray çevresinin beğenisi ile hiç ilgisi olmayan Beaumarchais bile: 'Si quelqu'un est assez barbare assez classique', [51] der. Ortaçağ'dan

[51] Bir kişi ne kadar kaba saba ise o kadar klasiktir anlamına söylenmiş bir söz.

bu yana sanat, klasik yalınlıktan hiç bu denli uzaklaşmamış, hiçbir zaman böylesine karışık ve yapmacık olmamıştır. 1750 dolaylarında, Rokoko üslup çağının ortasında yeni bir karşıt akım ortaya çıktı. Toplumun ilericilikten yana olan kesimi, usçu açıdan bakıldığında klasik nitelikler taşıyan bir ülkü uğruna, egemen durumda olan sanat eğilimine karşı çıkıyordu. Sanat tarihinde hiçbir klasisizm akımı, bunun kadar yalın, bunun kadar katı ve metodik olmamış, hiçbirinde biçimlerin sadeleştirilmesi, düz çizgi ve tektonik yönden önem taşıma, bu denli düzgün bir biçimde yürütülememiş veya örneksellik ve düzgüsel (normative) lik, bu denli kuvvetle vurgulanmamıştır. Hiçbirinde bu devirdeki klasisizmin yanılmaz açık seçikliği yoktur çünkü, hiçbirinde bu denli programa bağlı olma niteliği ve Rokokodan ayrılma saplantısı ve kararlığı olmamıştır. Bu yeni akımın başlamasına toplumun hangi tabakasının önayak olduğu bugün bile belli değildir. Onun ilk temsilcileri olan Caylus ve Cochin, Gabriel ve Soufflot gibi kişiler, saray çevresinden gelmedirler, ama sonraları toplumun en ilerici öğelerinin bile onların arkalarında oldukları anlaşılmıştır. Yeni klasisizmin toplumun hangi kesiminden çıktığını saptamak kolay değildir, çünkü eski barok klasisizm henüz etkinliğini sürdürmekte ve Vanloo ile Reynolds'un yapıtlarındaki incelikte ve Pope ile Voltaire'in açıksözlülüğünde kendini göstermektedir. Birtakım klasik formüller, hem resimde hem edebiyatta, 17. ve 18. yüzyılın tüm saray üslubu dönemi boyunca etkinliklerini sürdürmüşlerdir. Şiire gelince, Pope'dan alınmış olan aşağıdaki parça, XIV. Louis devrinde yazılmış herhangi bir yazı kadar, bu devrin klasisizmini göstermektedir:

Her şey çarçabuk doğup yaşama kavuşuyor
Havadan, sudan ve topraktan süzülerek
Ne denli yücelere ulaşabiliyor
Hem çevreye yayılıp hem derinlere inerek
Varlık zincirinin halka başı Tanrı
Doğada ürperen her canlı, insan, melek ve erkek
Senden uyanıp hiçliğe gidiverenlerle
Sonsuzdan gelip sana varanlara
Ne göz ne mercek erişebiliyor (134). (*)

Bu dizelerin araya mesafe koyan usçuluğu, düzgünlüğü ve duruluğu, ilk bakışta bile, klasik olmasına karşın yeni bir tutku ile dolu olan Chenier'nin şu dizelerinden farklıdır:

(*) Sezer Tansuğ çevirisi.



WATTEAU: *Cythera İçin Yola Çıkış*. Paris, Louvre. 1716-18 arası. Watteau'nun sanatı üslup özgürlüğünü vurgular. Bu üslup özgürlüğü Régence ile birlikte 'grand siécle'ın formalizm ve akademizm'inin yerini almıştır.





1. **BOUCHER:** *Divan Üzerindeki Çıplak.* Münih, Alte Pinakothek. 1752. Bu çeşit çalışmalar en çok zengin orta sınıf ve kendisini saray çevresinden kurtarma yolunda olan aristokrasinin isteklerini karşılamaktaydı.

2. **BOUCHER:** *Kahvaltı.* Paris, Louvre. 1738. Rokoko'nun önde gelen ustası olan Boucher. Sanatta orta sınıfa özgü ögeler üzerinde her zaman durmaktadır. Louvre'daki 'Kahvaltı' adlı bu tablosunda Chardin'i anımsatan bir içtenlik vardır.



1. **CHARDIN:** *La Pourvoyeuse.* Paris, Louvre. 1739. Chardin on sekizinci yüzyılın Diderot tarafından bile yeterince takdir edilmemiş olan büyük, körü körüne ihmal edilmiş bir orta sınıf ressamıydı.

2. **GREUZE:** *Cezalı Evlat.* Paris, Louvre. Yaklaşık 1761. Diderot bu çeşit resimlerde orta sınıfın yaşam tarzı hakkında sanatsal ifadeler bulmuştur.







1. **DAVID:** *Horath'ın Yemini.* Paris, Louvre. 1784. Devrim döneminin klasik resimlerinden önde gelen biri.

2. **CONSTABLE:** *"The Hay Wain" İçin Çalışma.* Londra, Victoria ve Albert Müzesi. Yaklaşık 1821. Constable'la birlikte günümüzün doğacı manzara resimleri yönündeki ilerleme başlamış bulunmaktaydı.





1. **DELACROIX:** *Halka Öncülük Eden Liberty*. Paris, Louvre. 1831. 1830 neslinin önde gelen temsilci yapıtlarından biri.

2. **DELACROIX:** *Sardanapal'in Ölümü*. Paris, Louvre. 1827. 'Grand opera' ruhu, Delacroix'nin yapıtlarında bile kendini hissettirmekteydi.





1. **COURBET:** *Taş Kıran İşçiler.* Dresden, Gemaldegalerie 1849. Yüzyılın ortasındaki doğalcılığa ait önemli bir yapıt.

2. **DAUMIER:** *Çamaşırcı Kadın.* Paris, Louvre. Yaklaşık 1863. Courbet ve Millet gibi Daumier de işçilerle ilgili resimler yapmıştır.





1. **THEODORE ROUSSEAU:** *Meşe Ağaçları.* Paris, Louvre-Yeni doğacı manzara resminin en başarılı yapıtlarından biri.

2. **TROYON:** *Çalışmaya Giden Öküzler, Sabah, Erken.* Paris, Louvre. The 'Cuyp' of Barbizon.



1. **PAUL BAUDRY:** *Allegori.* Paris, Lüksemburg müzesi. İkinci İmparatorluk dönemini güzellik ideali.

2. **D.G. ROSETTI:** *Gündüz Görülen Düş.* Londra, Victori and Albert Museum. Pre-Rafaelit'lerin güzellik



Haydi gel haykırışlarını sustur
İnle, adaletin aç koduğu, kinle beslenmiş yürek
Ölene ağlanır erdem denerek. (*)

Pope'un dizeleri, saray aristokrasisinin entellektüel kültürünü anımsatmakla birlikte, Chenier'ninkiler giyotinin gölgesinde duran bir şairin dile getirdiği yeni burjuva heyecansallığını yansıtır. Aynı şair, devrimci orta sınıfın kurbanı olacak ve orta sınıfın klasikçilikten yana olan beğenisi, ilk kez olarak onun tarafından, istenmeyerek de olsa, dile gelecektir.

Yeni klasisizm, sanıldığı kadar birdenbire ortaya çıkmamıştır (135). Ortaçağdan beri, sanat kavramları katı bir tektonik eğilim ile biçim özgürlüğü gibi iki kutup arasında gelişmiştir. Başka bir deyişle sanat, klasisizme bağlı bir görüş ile ona karşıt olan zıt görüş arasında gidip gelmiştir. Modern sanatın getirdiği hiçbir değişiklik sanatta yepyeni bir evrenin başlangıcı sayılamaz. Yeniliklerin tümü, bu iki eğilimden birine bağlıdır ve hiçbirini tümüyle ortadan kaldırmaz. Neo-klasisizmi yepyeni bir akım olarak görmek isteyen araştırmacılar, gelişimin yalından karmaşığa doğru, diğer bir deyişle, çizgiselden 'resimsel' olana ya da *resimsel*den *daha da resimsel*'e doğru gitmesini beklerler, ne var ki değişim süreci birden kesilir ve gelişim geriye doğru kayar. Wölfflin bu geriye gidişin, karmaşıklığın giderek artan sürecine değil, *dış durumlara* bağlı olduğunu düşünür. Gerçekte, iki gelişim arasında temelden bir değişim olmamıştır; *dış durumların* etkisi, arada kesilip yeniden devam eden gelişimde, dümdüz devam eden gelişimde olduğundan çok daha belirgindir. Aslında 'dış durumlar' her zaman saptayıcı bir rol oynamışlardır. Gelişim sürecinin her anında, sanatsal yaratıcılığın nasıl bir yön alması gerektiği sorunu doğmuştur. Bu dönemde belirgin olan düzeni sürdürmek, egemen olan akımda meydana gelecek olan bir değişim kadar, 'dış durumlar'ın da sonucu olan eytişimsel bir süreci oluşturur. Doğalcılığın ilerlemesini durdurmaya veya kesmeye kalkışmak, onun gelişimini korumak veya hızlandırmak amacını güden etkenleri desteklemekten başka işe yaramaz. Devrim döneminin sanatı, şu iki özelliğinden ötürü daha önceki devirlerin klasisizminden ayrılır: Bunlardan birincisi Rönesans'ın başından bu yana ilk kez rastlanan, biçime sıkı sıkıya bağlı bir sanat kavramına sahip oluşu; diğeri de Pisanello'nun doğalcılığından, Guardi'nin izlenimciliğine dek süren üç yüz yıllık bir gelişi-

(*) Sezer Tansuğ çevirisi.

min son perdesi olması (136). Ne var ki, David'in sanatının gerilim den ve üslup çatışmasından tümüyle yoksun olduğunu ileri sürmek haksızlık olur. Bu yapıtlarda, Chenier'nin şiirlerinde ve Devrim dö neminin tüm önemli yapıtlarında olduğu gibi, çeşitli akımların üslup diyalektiği canlı bir biçimde belirgindir.

18. yüzyılın ortasından Temmuz Devrimi'ne dek süren klasisizm, kesintisiz olarak devam etmesine karşın, aynıtürden (homojen) bir hareket değildir ve birbirinden kesin olarak ayrılan birkaç evre içinde gelişmiştir. Bunlardan ilki, 1750'den 1780'e kadar süren ve üslubun karmaşık niteliğinden ötürü 'Rokoko klasisizm'i diye tanımlanan evredir. Louis-Seize (yani 16. Louis) adı altında gelişen akımların tarih yönünden en önemlisi olan bu evre, aslında bu dönemdeki gerçek sanat yaşamının alttan alta kendini gösteren akımlarından biridir. Birbiri ile rekabet eden üslupların ayrıtürdenlikleri çağın mimarisinde açıkça görülür. Burada Rokoko iç mekanları, klasik sanattan esinlenmiş yüzeylerle birleştirilmiş ve bu karışım günün toplumunu hiçbir şekilde rahatsız etmemiştir. Bu seçmecilik (éclectisme), devrin toplumunun kararsızlığının ve alternatifler arasında bir seçenek yapabilmedeki beceriksizliğinin en belirgin kanıtıdır. Barok sanat, daima ussallık ile duyumsallık, biçimcilikle kendiliğindenlik, klasikle modern arasında gidip gelmesine karşın, bu çatışmayı, 'uniform' olmasa bile bir tek üslup çevresinde toplamaya çaba harcamıştır. Burada ise, değişik üslup öğelerini, tek bir akıma uydurma çabası bile yoktur. Mimaride, değişik üsluplara özgü yüzeyler ve iç mekânlar bir arada kullanıldığı gibi, resim ve şiirde de tümüyle değişik biçim özelliklerini yansıtan yapıtlar bir arada gelişirler. Boucher, Fragonard ve Voltaire ile Vien, Greuze ve Rousseau aynı devrin yaratıcılarıdır. Bu çağ, melez biçimler yaratmakla birlikte, birbirine karşıt olan biçim ilkelerini birbirine uydurmak için çaba göstermemiştir. Bu seçmecilik, birbirleri ile karışmış ve çoğunlukla işbirliği içinde olmasına karşın, gene de tümüyle birbirine yabancı sınıflardan oluşan toplumun genel yapısına uygun bir olaydır. Sarayın beğenisi olan Rokokonun, pratik açıdan egemen üslup olması ve sanatla uğraşan çevrenin çoğunluğu tarafından desteklenmesine karşılık, klasisizmin sadece bu akıma karşıtlık olarak varlığını sürdürmesi ve sanat pazarında değişiklik sağlayabilecek kadar önemli olmayan küçük bir amatörler topluluğunun uğraşısı durumunda olması, topluma hangi gücün egemen olduğunu göstermektedir.

'Arkeolojik klasisizm' olarak da tanımlanabilen bu yeni akım, bundan önceki klasisizm akımlarından çok, doğrudan doğruya Yunan ve Roma sanatlarına duyulan antik dünya merakı ile ilgilidir.

Böyle de olsa, klasik Antik Çağa duyulan bu kuramsal ilgi, akımın yerleşmesinde baş rolü oynayan etken değildir. Bu ilgi, değişmekte olan beğeninin ifadesidir ve yaşam görüşünde de değer ölçütlerinin değişmesini gerektirmiştir. Klasik sanat, 18. yüzyılda büyük bir ilgi görmüştür. Bunun nedeni, çekici renk ve tonlarla oynayan, akıcı, ve esnek bir 'resimsel' teknikten sonra daha ciddi, daha derli toplu ve daha nesnel bir üsluba yeniden gereksinme duyulmasıdır. Yüzyılın ortalarında yeni klasik akım ortaya çıktığı zaman, 'grand siècle'in [52] klasisizmi son bulalı elli yıl olmuştu. Sanat, yüzyılın tümüne egemen olan şehvet ve haz düşkünlüğüne yenik durumda idi. Klasisizmin duyumsallığa karşı olması, bir beğeni sorunu veya estetik bir değerlendirme değil, sanatta yalınlık ve içtenlik arama isteğini içeren bir töre sorunudur. Duyumsal olanın çekiciliğini, rengin zenginliğini ve renk değerlerinin çeşitlenmesini, her yerde göze çarpan aşırı bolluğu ve uçucu izlenimleri unutulmaya zorlayan ve uzmanların yarım yüzyıl süresince sanatın özü olarak gördükleri her şeye karşı kuşku duyan bu beğeni değişimi, bu görülmedik yalınlık düşkünlüğü ve estetik ölçütleri tek bir düzeye indirgeme çabası, püritenlere özgü yeni bir ülkünün, devrin hazcılığına karşı kazanılan zaferin belirtisidir. Yalın, kesin olarak çevresinden değişik nitelikte, karmaşık olmayan çizgiye, düzgünlük ve disipline, uyumluluk ve rahatlığa, nihayet Winckelmann'ın 'soylu sadelik ve dingin yücelik'ine duyulan özlem, öncelikle, Rokokonun içtensizlik, safsatacılık, anlam ifade etmeyen çeşitlilik ve parlaklık gibi yozlaşmış, sağlıksız ve doğallıktan uzak niteliklerine karşı bir tür protestodur.

Vien, Falconet, Mengs, Battoni, Benjamin West ve William Hamilton gibi sanatçıların yeni akımı tüm Avrupa'da hevesle desteklemelerine karşın, Rokokoya karşıt olan bu başkaldırı hareketi ile yalnızca flört edip klasik 'Antiquité'yi öykünme modasına yüzeysel olarak katılan sayısız sanatçı, amatör, eleştirmen ve sanat yapıtı toplayıcısı vardır. Çoğunlukla bu kişiler, gerçek kökeninin ve gerçek amacının neye bağlı olduğunu bilmedikleri bir hareketin destekleyicileri durumundadırlar. Akademinin müdürü olan Antoine Coypel, kuramsal olarak, klasisizmden yana çıkar; kültürlü sanat koruyucusu ve arkeolog olan Kont Caylus ise bu hareketin başına geçer. Madame de Pompadour'un kardeşi olan Marigny müfettişi, 1748'de, Soufflot ve Cochin ile birlikte çalışmalar yapmak için İtalya'ya gider ve böylece Güneye yapılan gezilerin öncüleri olurlar. Arkeolojide sistemli çalışmalar Winckelmann ile başlar;

[52] Fransa'da XIV. Louis'nin zamanı (Büyük yüzyıl).

Mengs ile yeni klasisizm eğilimi Roma'ya yayılır ve Piranesi'nin yapıtlarında, arkeoloji araştırmaları konuları oluşturur. Yeni klasisizmin eski klasik akımlardan ayrıldığı başlıca nokta, onun, klasik olan akımlarla modern akımları, birbirinden ayrı, uzlaşmaz birer hareket olarak görmesidir (137). Yalnızca Fransa'da iki karşıt akım arasında bir uyum sağlanmış ve örneğin David'in yapıtlarında, klasisizm, doğalcılığın da gelişmesini temsil etmiştir. Avrupa'nın diğer ülkelerinde, yeni hareket, genellikle klasik Antik Çağa öykünmeyi amaç olarak benimseyen, canlılıktan yoksun, donuk, akademik bir sanatın doğmasına yol açmıştır.

Arkeolojik klasisizmin yayılmasında, 1748'de başlayan Pompei kazılarının önemli rol oynamış olduğu sanılmıştır. Ne var ki, Herculaneum kentinde, 1737'de yapılan kazılardan önemli sonuç alınamamıştı. Gerçekte bu kazıların bu denli önemsenmesinde asıl rol oynayan etmen, toplumda uyanan yeni bir ilgi ve yeni bir bakış açısıdır. Entellektüel çevrede oluşan değişiklik, yüzyılın yarısından önce gerçekleşememiştir. Bu tarihten sonra, uluslararası bilimsel arkeoloji araştırmaları, uluslararası klasisizm hareketi ile birlikte gelişmiştir. David okulunun tüm Avrupa'da izlenmesine karşın, Fransa artık bu akıma egemen olan ülke durumunda değildir. 'Scavi' günün sloganı olmuş, tüm Avrupa aydınları onlarla ilgilenmeye başlamıştı. Antika eşya toplamak gerçek bir tutku haline gelmiş, klasik sanat yapıtlarına büyük paralar dökülmeye başlanmış ve her yerde heykel, değerli taş ve vazo koleksiyonları yapılmaya girişilmişti. İtalya'ya gitmek, sadece görgülü yetişme şartı değil, aynı zamanda bir gencin eğitimi için gerekli olan bir olaydı. İtalya'daki sanat yapıtlarını gördükten sonra, yeteneklerinin en üst düzeyine çıkacaklarına inanmayan sanatçı, yazar ya da entellektüel kişi yok sayılırdı. Goethe'nin İtalya yolculuğu, antika toplaması; odanın, burjuva dekorunu yıkacakmış gibi duran dev bir Hera heykelinin bulunduğu Weimar'daki o ünlü Hera odası, bu çağın meraklarını yansıtan bir örnektir. İlkçağa böylesine tapma, Ortaçağa karşı duyulan heves gibi, romantik bir hareketti, çünkü klasik İlkçağa, Rousseau'nun da dediği gibi, kaybolmuş olan insanlık kültürünün yeniden yeşermeye başlaması olarak bakılıyordu. Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe ve tüm Alman romantizmi İlkçağ kavramı konusunda bu görüşü paylaşıyorlar, onun iyileşmeye, yenilenmeye yarayan bir kaynak olduğuna inanıyorlar ve yeniden gerçekleşmesi olanaksız da olsa, onu dopdolu ve gerçek bir insanlık örneği olarak görüyorlardı. Erken romantizm akımının, arkeolojiye merakla sarılınması ile aynı döneme rastlayışı ve bu dönemin Rousseau ile Winckelmann'ın yetiştikleri çağ oluşu bir rastlantı değildir. Rousseau'

da klasik İlkçağ, Winckelmann'da ise Ortaçağa karşı duyulan ilgide yoğunlaşan kültür özlemi, bu yazarların en önemli özellikleridir. Yeni klasisizm de aynen erken romantizmin olduğu gibi, Rokokonun hoppalığına ve bilgiçliğine cephe almış bir harekettir. Her ikisi de aynı burjuva yaşam görüşünden etkilenmişlerdir. Rönesans'ın klasik İlkçağ anlayışı, insancılar (humanist) ın ideolojisi tarafından koşullanmış ve entellektüel çevrenin skolastik anlayış ve ruhban sınıfının düşünüşüne karşıt olan görüşlerini yansıtmıştır. 17. yüzyılın sanatı, Yunan ve Roma dünyasını salt monarşinin saptadığı feodal ahlak değerlerine göre yorumlar. Devrim döneminin klasisizmi ise, ilerici ve cumhuriyetçi orta sınıfın, stoacı ülkülerine bağlıdır ve yaptığı her işte de ona bağlı kalır.

Yüzyılın bitimine otuz yıl kadar kala, hâlâ üslup çatışmaları sürmektedir. Klasisizm eski üslupla savaşmak zorunda kalmış fakat rakibi durumunda olduğu akıma karşı zayıf düşmüştür. 1780'e dek saray sanatı ile yalnızca çekişmekle yetinmiş, ancak bu tarihten sonra David'in de sahneye çıkması ile Rokoko tarihe karışmıştır. David'in 'Oath of the Horatii' adlı yapıtı ile kazandığı başarı, otuz yıldır süregelen çatışmanın sona ermesini ve yeni anıtsal sanatın zaferini simgeler. 1780'de başlayıp 1800'e dek süren Devrim dönemi ile, klasisizmde yeni bir evre başlar. Devrim gerçekleştiği sırada Fransız resminde dört eğilim bulunmaktaydı: 1. Fragonard'ın sanatındaki duyumsal-renkçi Rokoko geleneği; 2. Greuze'ün yapıtlarında karşılaşılan duygusallık (sentimentalisme); 3. Chardin'in burjuva doğalcılığı, 4. Vien'in klasisizmi. Greuze ve Chardin'in sanatsal üsluplarının Devrim ile daha uygun düşmesine karşın, Devrim, kendi görüşüne en uygun akım olarak klasisizmi benimsemişti. Bu seçimi yapmasında önemli rol oynayan etmenler, beğeni ve biçim sorunları ya da Ortaçağ ve erken Rönesans burjuvasının sanat felsefesinden esinlenmiş olan içsellik ve içtenlik ilkeleri değildir. Bu dönemin sanatı olarak benimsenecek olan akım, Devrim'in yurtseverlik ve yiğitlik ülkülerini, Romalı vatandaşlara özgü erdemleri ve cumhuriyetçi özgürlük düşüncelerini en iyi temsil edebilen eğilim olacaktır. Özgürlük ve vatan aşkı, yiğitlik ve kendini feda etme duygusu, Spartalılara özgü sertlik ve stoacılara özgü kendi kendini denetleme yeteneği burjuvaların ekonomik güce doğru tırmanırken ortaya attıkları ahlak değerlerinin yerini almıştır. Burjuvanın bu ahlak değerleri en sonunda yok denecek kadar azalmış ve burjuvalar Rokoko kültürünün en önemli destekleyicileri durumuna gelmişlerdi. Bu nedenle, Devrimin öncüleri ve sözcüleri, aristokrasinin *douceurs de vivre*ine (yaşamın zevkine) oldukları kadar, vergi mültezimlerinin (fermiers généraux) ülkülerine karşı da cephe

almak zorunda kalmışlardır. Aynı zamanda, burjuvaların daha önceki yıllardaki rahat, ataerkil ve yiğitlik gösterisi yapmaktan uzak tavırlarına artık güvenleri kalmadığından, amaçlarını ancak tümüyle militan bir sanat yoluyla yansıtabileceklerine inanmışlardır. İşte o sırada ortada olan akımlar arasında, Devrim'in gereksinmelerini en iyi karşılayan akımın, Vien'in klasisizmi olduğu kabul edildi.

Ne var ki, Vien'in önemsiz konular ve yalnızca güzel olan şeylerle dolu olan sanatı, Greuze'un burjuva duygusallığını yansıtan sanatı gibi, Rokoko ile sıkı sıkıya bağlı idi. Bu durumda klasisizm, bu sanatçının bilgiçlik ve coşkunlukla katılıp uyguladığı modaya boyun eğmiş oluyordu. Onun erotik konuları içeren tablolarında yalnızca motifler klasiktir; tavırlar ve hareketler ise sözde klasiktir. Espri ve tablonun düzenlenme biçimi ise tümüyle Rokokodur. O sıralarda genç yaşlarda olan David'in klasik İlkçağın etkisinden kurtulma kararı ile İtalya'ya gitmesi anlaşılır bir karardır (138). Rokoko klasisizmi ile Devrim'in klasisizmi arasında ne denli büyük bir ayrım olduğunu, David'in bu kararı kadar derin ve çarpıcı biçimde hiçbir şey gösteremez. Klasisizmden kaçmak için çabalayan David'in, klasik sanatın öncüsü ve en büyük temsilcisi olması, klasisizmin eski anlamını kaybetmiş olması ve böylece estetik özelliğini de yitirmiş olmasına bağlıdır. David, yeni klasisizm yorumunu topluma pek kolay kabul ettirememiştir. 'Horatii' ile elde edip Restorasyon'un sonuna dek kaybetmediği rakipsiz ününü çabuk edinmesini sağlayacak koşullar henüz oluşmamıştır. David ile aynı dönemde Roma'da yaşayan ve onunla aynı gelişmeyi gösteren bir sürü Fransız ressamı vardı. 1781 Salon'una, giderek daha koyu bir klasisizme doğru kayan bu Romalı sanatçılar topluluğu egemendi. Bu sanatçıların içinde en ileri geleninin Ménageot olduğu kabul ediliyor ve David'in resimleri günün beğenisi açısından fazla ciddi ve ağır bulunuyordu. Bu resimlerin Rokokoyu yıkmak için çabalayan düşüncelerin zaferi olduğu daha sonraları anlaşılmıştı (139). Zamanla David için uygun ortam hazır oldu ve onun için yapılan düzeltmeler, geride istenecek hiçbir şey bırakmadı. 'Oath of the Horatii' (Horatius Kardeşlerin Yemini), sanat tarihinde en büyük başarıyı kazanmış olan yapıtlardan biridir. David bu tablosunu İtalya'daki atölyesinde sergilediği zaman, yapıtın ilerde zafer kazanacağı belli olmuştur. Resmi ziyarete gelenler olmuş, önüne çiçekler konmuş, Vien, Battoni, Angelika Kaufmann ve Wilhelm Tischbein gibi Roma kentinde saygı gören sanatçılar, genç David'i övmede birleşmişlerdi. Parisliler bu yapıtı ilk kez 1785 Salon'unda görmüşler ve burada da övgüler devam etmişti. 'Horatii' yüzyılın en güzel resmi olarak tanımlanmış ve David'in bu başarısı, devrimci niteliğe sahip

bir başkaldırı olarak kabul edilmişti. Yapıt, o günkü dünya için klasik ideal; gerçekleştirilebilen en atak ve en ilerici atılım olarak görülmüştür. Tablonun düzeninde sadece birkaç kişi vardır; gereksiz süslemelere ve 'üstün' kişilere yer verilmemiştir. Bu sahnedeki dramın kahramanları tek ve dümdüz bir çizgi doğrultusunda bir araya gelmişlerdir. Bunun nedeni, bu kişilerin gerektiği anda ortak bir fikir ve amaç uğruna hep birlikte öleceklerini belirtmektir. Bu biçimsel köktencilik, sanatçının, o kuşağın sanat yaşamında benzeri görülmedik bir etki sağlamasına yardımcı olmuştur. David'in sanatında klasisizm, tümüyle çizgisel bir sanata dönüşmüş, resmi bir göz ziyafeti durumuna getiren bütün görsel etkilere ve ödünlere karşı çıkmıştır. Kullandığı sanat yöntemleri usçu, metodik ve püritenlere özgü olanlardır; yapıtların düzenlenmesinde ise aşırılıktan kaçmaya yönelmiştir. Kesinlik ve nesnellik, yalnızca en belirgin olan esasları göstermek, bu yoğunluk içinde ifadesini bulan entellektüel enerji, devrimci orta sınıfın 'stoacılığı' ile diğer herhangi bir sanat akımına oranla daha uygun düşmekteydi. Bu yapıtlarda yücelik ve yalınlık, ağırbaşlılık ve özentisizlik bir arada idi. 'Horatii'nin 'en üstün klasik resim' olarak tanımlanmasının elbette bir nedeni vardır (140). Leonardo'nun 'Son Yemek'i Rönesans'ın sanat kavramını ne denli iyi anlatabiliyorsa, 'Horatii' de devrinin üslup ülküsünü o denli iyi anlatmaktadır. Eğer salt sanatsal biçimi toplumsal açıdan yorumlamak olanağı varsa, 'Horatii' bu iş için de biçilmiş kaftandır. Bu açık-seçiklik, bu uzlaşma bilmez kesinlik, bu keskin ifade biçiminin kökleri cumhuriyetçi politik değerlere dayanır. Biçim, burada sonuca varabilmek için kullanılan bir vesiledir. Başarılı olan akımların etkin ve ezici güçlerini bildiğimize göre, üst sınıfların, hatta hükümetin bile bu tür resmi desteklemiş olması bizi şaşırtmamalıdır. Bilindiği gibi, 'The Oath of Horatii' tablosu, Güzel Sanatlar Bakanlığı için yapılmıştı. Sanatta yıkıcı eğilimlere karşı, genel tutum, politikada olduğu gibi, belirsiz ya da kararsızdı.

1789 yılında, David'i ününün doruğuna ulaştıran 'Brutus' adlı tablo sergilendiği zaman, sanat yapıtlarının beğenilmesinde, artık biçimle ilgili görüşler rol oynamıyordu. Bu dönemde, Roma devrinin giysileri ve Romalıların vatanlarına olan bağlılıklarına öykünmek moda olmuştu. Evrensel olarak bilinen bir simge, şövalye ve kahramanlık idealleri anımsatılmalıydı. Ne var ki bu yeni vatanseverliği doğuran inanç ve düşüncelerin, Roma çağının düşünceleri ile hiçbir ilgisi yoktu. Bu vatanseverlik, Fransa'nın kendisini açgözlü bir komşuya veya yabancı bir feodal prense karşı korumak zorunda olduğu bir çağda değil, toplum yapısı ondan tümüyle değişik olan ve Devrim'e karşı silaha sarılan komşu devletlere karşı kendini savun-

maya zorunlu olduğu bir dönemde ortaya çıkmıştı. Fransa verdiği bu kavgada, sanatı, amaçları için ustaca kullanmıştı. 19. yüzyıl, böyle bir davranışı yasaklayan ve 'Sanat, için sanat' ilkesini ortaya atan ilk çağdır. 'Salt' ve 'faydalı olmayan' sanat, ilk kez olarak romantizm hareketinin, devrim döneminin getirdiklerine bütünüyle karşı gelmesiyle, sanatçının edilginliği ise, egemen sınıfın sanat alanında sahip olduğu etkiyi kaybetme korkusuyla doğmuştur. 18. yüzyıl, önceki çağlarda da olduğu gibi, amaçlarına ulaşmak için sanatı çekinmeden sömürmeyi sürdürmüştür. Devrim patlak vermeden sanatçılar bu durumun pek farkına varamamışlar ve sanatlarını buna göre düzenlemeyi düşünememişlerdi. Sanatın politik inançların açıklayıcısı durumuna gelmesi ancak Devrim ile gerçekleşebilmiştir. Artık, sanat toplumsal yapı üzerine konulmuş, bir süs değildir, onun temellerinin bir parçasıdır (141). Sanat, işsiz güçsüzler için bir vakit geçirme aracı, duyuları uyarmaya yarayan bir araç ve zenginlerle zamanı bol kişilerin malı olmaktan çıkmalı, öğretici ve düzeltici, itici ve eğitici bir görev yüklenmelidir. Sanat yalın, gerçek, esinlenilmiş ve esinlendirici olmalı, toplumun mutluluğuna katkıda bulunmalı ve bütün ulusun malı haline gelmelidir. Bu uygulama programı, tüm soyut sanat reformları gibi ustaca hazırlanmıştı, ancak başarıyla ulaşamamasının nedeni, Devrimin her şeyden önce toplumu değiştirmeyi başarıp sonra sanat anlayışını değiştirmeyi denemesi gerekirken bunu yapamamış olmasıdır. Sanat, bu değişimin gerçekleşmesinde bir aracı durumundadır ve toplumsal süreçle, sürekli olarak etki ve tepki biçiminde karmaşık bir ilişkiyi sürdürmektedir. Devrimin asıl amacı, kültür ayrıcalığından yararlanamayan tabakaları sanattan duyulan hazza katmak değil, toplumu değiştirmek, ortaklaşa iş yapabilme duygusunu geliştirmek ve Devrimin getirdiklerini topluma iyice öğretebilmekti (142). Artık sanatı korumak ve geliştirmek yalnızca hükümete özgü bir iş olmuştu; sanat, yalnızca devletin önemsediği işlere gösterilen ilgiyi yansıtıyordu. Cumhuriyet tehlikede olduğu ve varlığını sürdürebilmek için savaştığı sürece, tüm ulus güç birliği yaparak ona yardım etmeliydi. David tarafından Convention'a verilen bir söylevde şu sözlerle karşılaşırız: 'Doğanın bize bağışladığı yetenekler için, her birimiz ulusumuza borçlu sayılırız' (143). 1793 Salon'unun jüri üyelerinden biri olan Hassenfratz ise, bu görüşe uygun düşen bir estetik kuramı, şu sözcüklerle dile getiriyordu: 'Bir sanatçının tüm yeteneği kalbinde yaşar; elleri ile yaptığı işler önemsizdir'. (144)

David, çağının sanat politikasında, o zamana dek hiçbir sanatçının oynamadığı kadar büyük bir rol oynar. Convention'un üyesi olarak önemli bir etkinliğe sahip olmakla birlikte, hükümetin

yakın bir dostu ve tüm sanat işlerinde onun sözcüsüdür. Le Brun' den bu yana, hiçbir sanatçının etkinliği bu denli geniş alanlara yayılmamıştır. Fakat David'in kişisel etkisi, XIV. Louis'nin sanat işlerini yürütmekle görevlendirdiği Le Brun'un sahip olduğu saygınlıktan çok daha büyüktü. O yalnızca tüm sanatsal propagandanın, büyük kutlama ve törenlerin, Akademi'nin tüm işlevlerinin, müze ve sergilerin düzenleyicisi olmakla kalmaz, aynı zamanda, bir dereceye kadar modern sanatın başlangıcı sayılabilecek olan kendi kendine yaptığı bir devrimin, diğer bir deyişle *révolution Davidienne*in yaratıcısıdır [53]. Sanat tarihinde benzeri görülmedik bir sağlamlığa, yaygınlığa ve otoriteye sahip olan bir okulun da kurucusudur. Hemen hemen bütün yetenekli sanatçılar bu okulu izlerler. Bu okul, David'i üzen talihsizliklere, sürgün ve kaçma olaylarına ve yaratıcı güçlerin zamanla azalmasına karşın, temmuz devrimine dek yalnızca en önemli okul olmakla kalmamış, 'Fransız okulu'nun tek temsilcisi olma durumunu da korumuştur. Nitekim sonunda tüm Avrupa klasisizminin okulu olarak kabul edilir ve resmin Napolyon'u olarak tanımlanan bu okulun kurucusu, kendi alanında, dünya fatihi Napolyon kadar büyük bir etki sahibi olur. Bu etki, 9 Thermidor'dan [54], 18 Brumaire'den [55] ve Napolyon'un tahta çıkışından sonra da sürüp gider. Bunun nedeni, David'in yalnızca o devrin Fransa'sının en büyük sanatçısı olması değil, aynı zamanda, onun klasisizminin Konsüllük ve İmparatorluk devrinin siyasal amaçlarına en uygun olan sanat kavramını temsil etmesidir. Sanatın ve politikanın tekdüzeliği, yalnızca, Devrim ve İmparatorluk dönemlerinin tersine hazcı, hoppa ve estetik açıdan bakıldığında epikürcü niteliğe sahip bir çağ olan Direktuvar döneminde değişir gibi olmuştur (145). Fransızlara sürekli olarak Roma devrine özgü yiğitlik erdemlerinin anımsatıldığı Konsüllük döneminde ve İmparatorluk çağında klasisizm, Fransız sanatını temsil etmişti. İmparatorluk çağının siyasal propagandasında Roma İmparatorluğuna öykünmek, Devrim sırasında Roma Cumhuriyetine öykünmek kadar önemli bir rol oynuyordu. Birbirlerine göre uyumlu bir biçimde gelişen, David'in resimleri, toplumda ve hükümette meydana gelen değişimlerin izlerini de taşır. Örneğin, Direktuvar devrinde kullandığı üslupta, öncelikle 'Sabine'li Kadınlar' tablosunda, daha yumuşak ve hoşa giden bir eğilim, devrimci dönemin uzlaşma bilmez ciddiyetin-

[53] 'David'in yapmış olduğu devrim' anlamına gelir.

[54] Fransız devrim takviminin 20 Temmuzdan 18 Ağustosa kadar süren ikinci ayı.

[55] Fransız büyük devrim takviminin 22 veya 23 Ekimden 20 veya 21 Kasıma kadar süren ikinci ayı.

den ve ağırbaşlılığından biraz olsun uzaklaşma eğilimi göze çarpar. İmparatorluk döneminde ise, Direktuvar döneminin hafif ve ince sanatına teslim olmasına karşın, bu kez amaçlarından sapar. David'in İmparatorluk dönemindeki üslubu, Napolyon yönetiminin tüm iç çatışmalarındaki izleri taşır. Bu yönetim, kökünün Devrim'e dayandığını hiçbir zaman yadsımayıp babadan oğula geçen ayrıcalıkların yeniden elde edilmesi umudunu kesin olarak öldürmekle birlikte, Devrim'i acımasız bir biçimde yok etmekten çekinmez. Anamalcılık yanlısı burjuvaların ve toprak sahibi köylülerin güçlerini sağlama almakla birlikte bu sınıfların özgürlüklerini medeni hukukun tanıdığı sınırlarla kısıtlar. Bu yüzden David'in bu dönemdeki sanatı da törensel ve alışılagelmiş olanın, doğalcılığa ve kendiliğindenliğe karşı ağır bastığı, çelişkili eğilimlerin dengesiz sentezleri gibidir.

Napolyon'un baş ressamı olarak David'e yüklenen işler, onu yeniden tarihsel gerçeklerle karşı karşıya getirir ve ona büyük, programlanmış tarihsel resimlerin biçim sorunları ile uğraşma olanağını sağlar. Fakat bu uğraşlar onun klasisizmini büsbütün katı bir duruma getirirken kendisinin ve okulunun kaçınılmaz yazgısı olan akademizm belirtilerinin ortaya çıkmasına neden olur. Delacroix, David'i iki bakımdan 'Modern okulun babası' olarak görür. Bunların birincisi, David'in özellikle portre sanatında, ciddi, yalın ve yapmacık olmayan bir yaşam görüşüne sahip, ağırbaşlı, ne yaptığını bilen ifadesiyle burjuva doğalcılığının yaratıcısı oluşudur. İkincisi ve belki de en önemlisi, öykücü resimde ve büyük tarihi olayların resimsel olarak sunuluşunda getirdiği yeniliklerdir. Bunların sonucu olarak David, Direktuvar dönemindeki üslubunun özelliklerinden olan yüzeyde kalan incelik ve pek önemli olmayan biçim sorunu üstüne uğraşlarından sonra, yeniden daha önceki yıllarının nesnelliğine ve yalınlığına döner. Çözümlemeye zorunlu olduğu sorunlar artık 'Sabine'li Kadınlar'da olduğu gibi havada kalmaktan kurtulurlar ve doğrudan doğruya olayların gerçeğinden çıkarlar. "Sacre" (1805-8) ya da 'Kartalların Dağılışı' (1810) gibi resimlerini yapmasına yol açan ısmarlama işlerde, sanatçı, belki de kendi umduğundan çok daha fazla sanatsal uyarı bulabilmiştir. 'Tenis Alanındaki Ant' adlı tablosu ile karşılaştırıldıkları zaman bu resimler, şevk ve dramatik nitelikten yoksun olabilirler, ama konuyu çok daha yalın ve gerçekçi biçimde işlerler. Bu resimlerle David, 18. yüzyıldan ve Rokoko geleneğinden uzaklaşarak, daha önceki yapıtlarında egemen olan bireyciliğin tersine, daha nesnel bir üslup yaratır. Bu üslup, akademik açıdan uygun olmasa bile, gene de sürüp gitme olanağı bulunan bir üsluptur. Ne var ki David, bu döneminde bile Direktu-

vardan bu yana sanatının entellektüel birliğini tehdit eden iç çatışmalarını yenebilmiş değildir. Doyurucu çözümler getirdiği resmi tören resimlerinin yanı sıra, Antik dünyadan alınma 'Sappho' (1809) ve 'Leonidas' (1812) gibi, 'Sabine'li Kadınlar' kadar yapmacık olan düzenler de oluşturmuştur. Klasik dünya David için, tüm çağdaşlarında da olduğu gibi, bir esin kaynağı olmaktan çıkmış, yalnızca bir uzlaşma durumuna gelmiştir. Pratik işlerle karşılaştığında başyapıtlar vermeyi sürdürmüş, ama gerçeğin dışına çıkmaya çalıştığı zaman başarısız olmuştur.

David'in mitolojik ve Antik dünya tarihi ile ilgili kompozisyonlarındaki soyut ve solgun ülkücülük ile portrelerindeki kanlı canlı doğalcılık arasındaki zıtlık, Brüksel'deki sürgün yılları sırasında daha da belirgin duruma gelmiştir. Gerçek yaşamla doğrudan doğruya ilişki kurması gerektiğinde, başka bir deyişle portre çizdiğinde, gene büyük ustalığını gösterir; kendi devri ile hiçbir ilişkisi bulunmayan ve onun için artık bir sanat oyunu durumuna gelmiş olan klasik yanılsamalara daldığı anda ise, seyircide modası geçmiş resim ya da kötü beğeni ürünü izlenimi bırakan işler yapar. David olayının sanat toplumbilimi açısından özel bir önemi vardır. Bu olay, pratik siyasal amaçlar ile gerçek sanatsal niteliğin birbiri ile zıtlaşan olaylar olduğunu ileri süren tezi yalanlayan en inandırıcı kanıttır. David, siyasal olaylara daha fazla ilgi duyup sanatını propaganda aracı olarak kullandığı ölçüde yaratılarının sanat değeri artmıştı. Devrim sırasında tüm düşüncelerine siyasetin egemen olduğu devirde ve 'Marat' ve 'Tenis Alanındaki Ant' adlı resimlerini yaptığı dönemde sanatının doruğuna ulaşmıştı. Napolyon'un vatanseverlik amaçlarını paylaştığı ve Devrim'in bu diktatöre neler borçlu olduğunu çok iyi bildiği İmparatorluk döneminde, her şeye karşın, pratik işler söz konusu olduğundan, sanatı yaratıcılık ve canlılığını korumuştur. Fakat sonraları Brüksel'de siyasal gerçeklerle tüm ilişkisini kaybedip sadece bir ressam olarak yaşamını sürdürürken, sanatsal gelişiminin en düşük noktasına varmıştır. Bu rastlantılar, bir sanatçının iyi resimler yapabilmesi için ilerici düşüncelere sahip olması ya da siyasal yaşama ilgi duyması gerektiği anlamına gelmemelidir. Ne var ki, bu türden amaç ve ilgilerin, iyi yapıtların yaratılmasına hiçbir şekilde engel olmadığı da, rastlantılarla kanıtlanır.

Devrim döneminin sanat yönünden kısır olduğu, bu devrin sanat yapıtlarında ise, Rokoko klasisizminin devamı ya da en yetkin dereceye ulaştığı kabul edilebilecek eski bir üslubun kullanıldığı ileri sürülmüştür. Aynı zamanda, bu dönemin sanatında yalnızca konuların ve düşüncelerin devrimci nitelikler taşıdıkları biçim ve üslup ilkelerininse devrimci sayılamayacağı da vurgulanmıştır (146).

Gerçekte, Devrim sahneye çıktığı sırada, klasisizmi az çok sahnede hazır bir durumda bulmuş, ancak ona yeni bir anlam ve yeni bir içerik kazandırmıştır. Devrim döneminin klasisizmine, yalnızca gelecek nesillerin üslupları aynı düzeyde gören bakış açısı ile bakıldığı zaman, özgünlükten ve yaratıcılıktan yoksunmuş gibi görünür. Çağdaş dünya, David'in klasisizmi ile daha önceki sanatçıların klasisizmi arasındaki üslup farkını görebilmektedir. David'in getirdiği yeniliklerin onlara ne denli devrimci ve cesur göründüğünü, 'Horatii' adlı tabloyu, alışılmış piramit düzeninden sapan bir yapıya sahip olduğu için 'iyi beğeniye yapılan bir saldırı' olarak niteleyen, Akademi müdürü Pierre çok açık olarak belirler (147). Ne var ki Devrim dönemi ile ortaya çıkan yeni üslup, David'in klasisizmi değil, romantizmdir. Diğer bir deyişle, o sırada uygulanmakta olan sanat değil, bu sanatın ilerde doğmasına yardımcı olduğu sanattır. Devrim döneminde yeni siyasal amaçlar, yeni toplumsal kurumlar, yeni yasa standartları oluşmasına karşın, henüz kendi dilini konuşan bir toplum kurulamadığından, bu devir, oluşmakta olan yeni üslubun farkında değildir. Böyle bir toplumun oluşması, bu devirde zayıf bir ihtimal olarak görülüyordu. Sanat siyasal gelişimlerin gerisinde kalıyor ve Marx'ın da belirttiği gibi, hâlâ eskimiş biçimlerle ilerliyordu (148). Sanatçı ve yazarlar, gerçekten de her zaman peygamberler gibi öncülük edemezler; sanat çağını aştığı kadar, çağının gerisinde de kalabilirler.

Devrimin yolunu hazırladığı romantizmin temelleri de daha önceki çağlarda gelişmiş olan benzer akımlar üzerine kurulmuştur. Fakat erken romantizm ile geç romantizm arasındaki ayrım, iki modern klasisizm biçimi arasındaki ayrımdan çok daha fazladır. Bu iki romantizm, yalnızca gelişimleri kesintiye uğramış olan tekdüze bir akımı temsil etmezler (149). Erken romantizm, Devrim'e kesin olarak yenilmiştir. Usa aykırılığın canlılığını koruduğu gerçektir, ama 18. yüzyılın duygusallığı Devrim'e kadar dayanamamıştır. Devrimin son yıllarındaki romantizm, yeni bir yaşam ve dünya görüşünü yansıtır, daha da önemlisi, yepyeni bir sanat özgürlüğü kavramı yaratır. Bu özgürlük, artık dehaya özgü bir ayrıcalık değil, her yetenekli kişinin ve sanatçının doğuştan hakkıdır. Erken romantizm, yalnızca dehaların kurallardan yararlanmasını öngörürdü. Yeni romantizm ise her türlü nesnel kuralın geçerliliğini yadsır. Bireysel ifadelerin hiçbiri öbürüne benzemez; her birinin kendi kuralları ve standartları vardır. Bu görüş, sanat için büyük bir devrimdir. Romantizm hareketi böylece akademilere, kiliselere, saray çevrelerine, koruyuculara, amatörlere, eleştirmenlere ve ustalara olduğu kadar, gelenek, otorite ve kuralların temel ilkelerine karşı açıl-

mış bir özgürlük savaşına dönüşür. Devrim tarafından yaratılan entellektüel hava olmadan böyle bir savaş düşünülemezdi. Modern sanatın tümü, bir ölçüde, özgürlük için verilen bu savaşın ürünü sayılır. Her ne kadar ölümsüz estetik kurallardan, nesnel standartlara ve bağlayıcı konvansiyonlara duyulan gereksinmeden söz edilse de, sanatta bireyin özgürlüğe kavuşması, dış otoritelerin tümünden kurtulmak, tüm engel ve yasaklara karşı aldırmasız bir tavır almak, modern sanatın en önemli ilkesidir. Günümüzün sanatçısı, okulların, toplulukların ve akımların otoritesini coşku ile kabul edip onlara inansa da, resim yapmaya müzik bestelemeye ya da yazı yazmaya başladığı anda yalnızdır. Modern sanat, kendisini çevresindekilerden, ya talihli ya da talihsiz olarak, farklı gören yalnız bir bireyin dışavurumculuğudur. Devrim ve romantizm hareketi, sanatçının, bir 'toplum'a aşağı yukarı aynı türden bir topluluğa, otoritesini tümüyle kabul ettiği bir gruba seslendiği bir kültür çağının sona ermesini simgeler. Sanat artık nesnel ve konvansiyonel ölçütlere göre yönetilen bir toplumsal etkinlik olmaktan çıkmış, kendi standartlarını yaratan bir dışavurumculuk etkinliği durumuna gelmiştir. Kısacası tek bir kişinin tek bir kişiye seslendiği bir araç olmuştur. Romantik döneme dek, toplumun kaçta kaçının gerçek sanat uzmanı olduğu pek anlaşılamamıştır. Sanatçı ve yazarlar, romantik ve geç romantik dönemlerin tersine, toplumun isteklerini yerine getirmek için ellerinden geleni yapmışlardır. Romantizm ve geç romantizm içinde ise, artık bir topluluğun beğeni ve isteklerine boyun eğmemişler, sürekli olarak toplumun eğilimlerine karşı gelmeye başlamışlardır. Yapıtları onların topluma karşı sürekli bir gerilim ve karşıtlık içinde olmalarına neden olur. Kuşkusuz toplumda amatör ve uzman toplulukları oluşumlarını sürdürmektedirler, ama bu gruplaşmalar sürekli olarak değişmekte olduklarından sanat ve toplum arasındaki ilişkinin sürekliliği de bozulmaktadır.

Romantizmin işe, klasisizme karşı gelip ona saldırmakla başlamamış olması ve David'in okulunu yıkmaya çalışmayıp, önce Gros, Girodet ve Guérin gibi onun en yakın ve en yetenekli öğrencilerinin yapıtlarında kendini göstermeye başlaması, Devrim'in, klasisizm ile romantik resmin ortak kaynağı olduğunu kanıtlamaya yeterlidir. Klasisizm ile romantizmin kesin olarak birbirlerinden ayrılmaları, 1820 ile 1830 yılları arasındaki dönemde, klasisizm hâlâ David'in salt otoritesine yeminle bağlı öğelerden oluşurken, romantizmin, sanatta ilericilik yanlısı kişilerin üslubu durumuna gelmesi ile başlar. Gros'nun klasisizm ve romantizm karması üslubu, hem Napolyon'un kişisel beğenisine, hem de sanatçıların karşısına çözümlen-

mek üzere çıkarttığı sorunlara uygun düşüyordu. Napolyon, romantik yapıtlarda kendisini pratik usçuluğundan kurtaracak ve rahatlatacak nitelikleri arıyor ve sanatı propaganda veya gösteriş amacı olarak görmediği anda, duygusallığa yöneliyordu. Bu özellikleri, onun edebiyatta Ossian ve Rousseau'yu, resimde ise 'resimsel'i yeğlemesinin nedenlerini açıklar (150). Napolyon David'i saray ressamı yaptığı zaman, yalnızca kamuoyuna göre hareket etmiş oluyordu; kendisi ise, Gros, Gérard, Vernet, Prudhon ve devrinin öykücü ressamlarını beğeniyordu (151). Bu ressamların tümü, onun savaşlarını, zaferlerini, kutlama günlerini ve törenlerini resmetmek zorunda kalmışlar, üstün bir duygusallığa sahip olan Prudhon bile, David kadar bu işi yapmıştı. İmparatorluk devrinin gerçek ressamı ve Napolyon'un asıl sanatçısı Gros'dur. Bir sahneyi çarpıcı bir biçimde, çoğunlukla balmumundan yapılmışcasına açık seçik olarak sunabilmesi ve savaş resimlerine yeni bir ahlak anlayışı getirmesinden ötürü Gros'nun ününü, gerek David okulunu destekleyenler, gerekse ona karşı olanların tümü kabul etmişti. Bu sanatçı, savaşı insancı açıdan inceleyen ve savaşın gösterişli olmayan yönlerini ortaya koyan ilk ressamdır. Savaşın getirdiği mutsuzluk ve yoksulluk yadsınamayacak kadar çoktur; en akıllıca hareket, savaşa girmekten tümüyle kaçınmaktır.

İmparatorluk dönemi, yaşam görüşünü, o sırada var olan üslupları bir araya getirip onları yeni bir biçimde düzenleyen bir seçmecilik olarak dile getirmiştir. Bu dönemde sanatın çelişkilerle dolu olması, Napolyon hükümetinin siyasal ve toplumsal bunalımlarına uygun düşer. İmparatorluğun en büyük sorunu, Devrimle gelen demokratik olguları, salt monarşinin politik biçimleri ile bağdaştırmaktı. *Ancien régime*'e dönmek, Napolyon için, Devrim'in 'anarşisine' bağlı kalmak kadar olanaksızdı. Yeni devlet ile eski devlet, yeni soylular sınıfı ile eskiler kaynaştırılıp, toplumsal dengeyi sağlama girişimleri ile yeni refah düzeyi arasında bir uyum yaratabilecek yeni bir yönetim biçimine gereksinme vardı. Özgürlük düşüncesi, *ancien régime*'e, eşitlik düşüncesi kadar yabancı idi. Devrim ise hem özgürlüğü hem de eşitliği gerçekleştirmeyi amaçlamış sonunda eşitlik prensibinden vazgeçmek zorunda kalmıştı. Napolyon bu prensibi kurtarmak istedi ama onu ancak yasalara yerleştirebilmeyi başardı; ekonomik ve toplumsal alanlarda, devrim öncesi mevcut olan eşitsizlik ise aynı şekilde devam ediyordu. Siyasal eşitlik de herkesin aynı şekilde haklardan yoksun olması anlamına geliyordu. Devrimin getirdiklerinden yalnızca kişinin yurttaşlık özgürlüğü, kanun karşısında eşitliği, inanç özgürlüğü ve 'carrière

ouverte aux talents [56] ilkeleri varlığını sürdürüyordu, feodal ayrıcalıklar da kaldırılmıştı. Bunların dışında Devrim'in öngördüğü haklardan hiçbiri gerçekleşememişti. Gerçekte bu kadarı da bir başarı sayılır, ancak Napolyon'un otoriter hükümet mantığı ve sarayda rütbe elde etme hırsları, kilise ile soylular sınıfının eski saygınlık ve haklarını yeniden sağlamalarına yol açmış ve Devrim'in temel ilkelerine bağlı kalma çabalarına karşın, Devrim'e karşı bir tavır bile yaratılmıştır (152). Romantik akım, Concordat [57] nın sonucundan ve buna bağlı olan dinî rönesanstan büyük bir destek görmüştür. Romantizm, Chateaubriand'ın yapıtlarında, Katolikliğin yeniden canlanması ve monarşist eğilimlerle birlikte görülmüştür. Concordat'dan bir yıl sonra yayınlanan 'Génie du Christianisme', Fransız romantizminin ilk yapıtıdır. 18. yüzyıl edebiyatında en şaşırtıcı başarıyı da kazanmış olanıdır. Bütün Paris bu kitabı okumuş ve 'premier consul' [58] bazı akşamlar onu yüksek sesle kendisine okutmuştur. Bu kitabın ortaya çıkması, din adamlarının, kurduğu etkinliğin başlaması ve 'filozof' egemenliğinin sona ermesini simgeler (153). Romantik ve din adamlarına özgü inançlar, çok geçmeden Girodet ile sanata atlayacak ve klasisizmin çöküşünü hızlandıracaktır. Devrim yıllarında dinsel konuları içeren resimler yapılmamış (154), David'in okulu bu tür resimlere karşı olumsuz bir tavır takınmıştır. Fakat romantizmin yayılması ile dinsel resimlerin sayısı artmış ve sonunda dinsel motifler, akademik klasisizmi istila etmiştir.

Dinsel rönesans, Konsüllük dönemindeki siyasal tepki ile aynı zamanda başlar. Bu hareket Devrim'in amaçlarına ulaşmasını baltalayan unsurlardan biridir ve yönetici sınıf tarafından coşkuyla benimsenmiştir. Ne var ki, Napolyon serüvenciliğinin toplumdan beklediği ağır ödünler yüzünden, egemen sınıfın bu mutluluğu pek kısa sürmüştür. Ordunun ileri gelenlerinden oluşan yeni bir soylular sınıfının doğması ve eski aristokrasi ile uzlaşma girişimleri sonucu, burjuvaların mutlulukları sona ermiş ve coşkuları sönmüştür. Fakat gene de ordu müteahhitleri, mısır tüccarları ve spekülatörler için altın çağ başlamış ve toplumda üstünlük sağlama kavgasında burjuvalar —devrimi yapanlar aynı burjuvalar olmasalar da—, gene de üstün durumda olmayı başarabilmişlerdir. Devrim sırasında izlenen amaçlar, göründüğü kadar fedakârca (altruistic) değildi. Zengin orta sınıf, Devrimden önceki yıllarda daima devle-

[56] Hayatın her döneminde fırsat eşitliği.
[57] Bonapart ile Papa Pius VII. arasında 1801'de yapılan antlaşma .
[58] Birinci Konsul anlamına gelir ve Napolyon'u kastetmektedir.

te para ve borç verirdi. Saraydaki kötü yönetimin sonucu, devletin parasal yönden çökmesinden korkmaya başlayan zengin orta sınıf, yeni bir düzen kurmak için uğraşmaya başlamıştı. Bundan amacı, kendisine verilen ödenekleri sağlama almaktı. Bu durum, Devrim'in toplumdaki en zengin ve en fazla ayrıcalık sahibi olan sınıf tarafından gerçekleştirilmiş olduğunu gösterir (155). Devrim, proleter ya da yoksul burjuvaların hareketi değil, Ortaçağ soylularının sahip oldukları ayrıcalıkları, ekonomik alandaki gelişimlerine engel olarak gören, fakat aslında böyle bir tehdit altında olmayan gelir sahipleri ve tüccar müteahhitlerin başlattığı bir harekettir (156). Ancak, işçi sınıfından ve orta sınıfın aşağı kesiminden yardım gören devrimin, bu yardım olmadan başarılı olması düşünülemezdi. Burjuvalar amaçlarına erişir erişmez, eski silah arkadaşlarını yüzüstü bırakmışlar ve bu ortak zaferin meyvelerini kendileri toplamak istemişlerdir. Gene de sonunda uygar haklardan yoksun ve bunalmış olan sınıflar, birtakım başarısız başkaldırılardan sonra toplumda kökten ve sürekli bir düzenleme sağlayan bu Devrim'den bazı yararlar sağlamışlardı. Olayların hemen ardından gelişen gerçekler, hiç de umut verici değildi. Devrim sona erer ermez, insanların ruhunu derin bir düş kırıklığı kaplamış, aydınlanmanın iyimserliği yok olmuştu. 18. yüzyılın liberalizmi, eşitlik ve özgürlüğün aynı anlama gelmesi düşüncesi üzerine kurulmuştu. Bu iki düşüncenin özdeşliği, liberal iyimserliğin kaynağı idi ve bunların aynı anlama geldiğini yadsımak, Devrim sonrası kötümserliğinin neden olduğu bir davranıştır.

Liberal düşüncenin zaferini belirleyen en önemli olay, usun yetkinliğine engel olmanın, onu zorlamanın ve onu baskı altında tutmanın çarpıtıcı bir davranış olduğuna inanılmasıdır. Devrim yapılana değin en önemli sanat ürünleri, genellikle en sıkı yönetim biçimi altında üretilmişlerdir. Artık, otoriter bir kültür oluşturma çabalarına şiddetle karşı çıkılmaktadır. Devrim, insanoğlu tarafından kurulan hiçbir kurumun sonsuza dek aynen süremeyeceğini kanıtlamıştır. Sanatçıdan yansıtması beklenen düşüncelerin tümü, üstün birer örnek olma niteliklerini yitirmiş; sanatçıya zorla kabul ettirilen düşünceler, yüce bir ilke normu olma özelliğinden çıkmış ve her zorunluk onda sadece kuşku uyandırmıştır. Düzen ve disiplin ilkeleri, itici güçler olmaktan çıktı ve bundan sonra — evet, kuşkusuz, ancak bundan sonra — liberal düşünceler, sanatta esin kaynağı olabildi. Dağıttığı tüm ödüllere ve tanıdığı ayrıcalıklara karşın, Napolyon, sanatçılarında önemli bir coşku yaratamadı. Bu devrin gerçekten üretken sayılabilecek olan yazarları, bu ortamın dışında kalan Mme de Staël ve Benjamin Constant'dı (157).

İmparatorluğun sanat alanında başardığı en önemli iş, aydınlanma ve Devrimle nitelikleri oluşan, sanat üreticisi ile alıcısı arasındaki ilişkilerde bir denge sağlamış olmasıdır. 18. yüzyılda ortaya çıkan ve refah düzeyini yükselten orta sınıf, bundan sonra plastik sanatlarla ilgilenen bir kitle olarak toplumda en önemli rolü oynamaya başlamıştır. 17. yüzyılın edebiyatla ilgili olan toplumu birkaç bin kişiyi geçmiyor, Voltaire'in tahminine göre iki-üç bini aşmayan amatör ve uzman topluluğundan oluşuyordu (158). Bu küçük topluluğun da bağımsız bir sanat yargısına sahip olduğu ve beğenisine güvenilir kişilerden oluştuğu sanılmamalıdır. Bu topluluk, değerli olanla değersiz olanın arasındaki ayrımı, belirli ve hatta dar sınırlar içine kapalı kalmış bir estetik değere göre saptamaktaydı. Plastik sanatlara meraklı olan toplum, yazınsal sanatlara meraklı olandan daha azdı ve yalnızca uzmanlardan ve toplayıcılardan oluşmuştu. Ancak Poussin'cilerle Rubens'cilerin arasındaki kavganın başladığı dönemden sonra, uzman ve koleksiyoncular dışında bir sanat çevresi oluşabilmiş (159) ve bu çevre, ancak 18. yüzyılda sadece satın alma güdüsü ile resme yanaşanların dışında bir kitleyi meydana getirmiştir. Bu yeni gelişim, 1699 Salon'undan sonra daha da belirginleşir ve 1725'de 'Mercure de France' adlı dergi, her sınıf ve her yaştan oluşan geniş bir topluluğun sanat yapıtlarını hayranlıkla izleyip eleştirdiklerini yazar (160). O dönemde yazılmış belgeler, şimdiye dek benzeri görülmedik bir kalabalığın sanatı izlediğini, çoğunluğun yalnızca gelmiş olmak için orada bulunmalarına karşın, Salon'lara gitmenin bir moda olduğunu ve ciddi sanat meraklılarının giderek arttığını göstermektedir. Bu durum, sanat üzerine yeni yayınlar yapılmasından, sanat dergileri ve reprodüksiyonların artmasından da anlaşılmaktadır (161).

Uzun süredir sosyal ve yazınsal yaşamın merkezi olan Paris, bundan böyle Avrupa'nın sanat başkenti olacak ve Rönesans'dan bu yana, İtalya'nın, Batı Avrupa'nın sanat yaşamında oynadığı rolü üstlenecektir. Roma, klasik sanatın çalışma merkezi olma niteliğini koruyacak fakat Paris, modern sanatın öğretildiği bir kent olacaktır (162). Kültürlü toplumların tümünün ilgilendiği Paris sanat yaşamı, en büyük gücünü, sadece Salon'ların malı olmaktan çıkan sanat sergilerinden almaktadır. Daha önceleri Hollanda ve İtalya'da sergiler düzenlenmiş, ama bu girişimlerin sanat etkinlikleri olarak önemli bir yer tutmaları, ancak 17. ve 18. yüzyılın Fransa'sında kabil olmuştur (163). Ancak 1673'den sonra, devlet desteğinin azalması üzerine, sanatçıların yeni alıcılara yönelik amaç ve çabaları sonucunda sürekli sergiler düzenlenmeye başlanmıştır. Salon'da yalnızca Akademi üyeleri sergi açabiliyor, diğerleriyse eserlerini

çok daha az tanınmış olan St. Luke Loncasının 'Akademi'si ya da *Gençlik Galerisi*'nde sergileyebiliyorlardı. Bu sergiler 1791'de, Devrim'in Salon'u tüm sanatçılara açmasıyla çoğalmıştır. Esinleyici ve iteleyici olma niteliğini, bu sergilerin yanı sıra birçok özel atölye ve öğrenci sergilerine de borçlu olan sanatsal yaşam, belki çekiciliğini kaybetmiş ve cansız duruma gelmişti; ancak hiç değilse daha düzenli ve sağlıklı olmuştur.

Devrim, Akademi diktatörlüğünün sonu olmuş ve sanat pazarını sarayın, aristokrasinin ve yüksek gelirlilerin malı olmaktan çıkarmıştır. Sanatın demokratlaşmasına engel olan bağlar gevşemiş, Rokoko döneminin toplumu ve kültürü ortadan kalkmıştır. Fakat sık sık yapıldığı gibi, toplumda kültürün anahtarını elinde tutan ve 'iyi beğeni'yi temsil eden kesimin, bir gecede yok olduğunu ileri sürmek yanlış olur. Devrimden çok önceleri, sanat yaşamına orta sınıfın iyiden iyice katılması dolayısıyle, şiddetli ve çok hızlı bir değişim düşüncesine karşın, sürekli bir gelişimden söz edilebilir. Devrimden sonra sanatta benzeri görülmedik bir demokratlaşma olmuş, sanatın boyutları genişletildiği gibi, halka inmesi de sağlanmıştır. Aslında bu hareket, Devrimden önce başlamıştır. Mengs, 1765 yılında yazdığı *Güzellik ve Beğeni Üzerine Düşünceler* adlı yapıtında, 'güzel olan çoğunluğa seslenendir' der. Devrimden sonra aydınlığa çıkan gerçek değişim başkadır: Devrimden önceki yılların sanatsever toplumu için sanat, günlük yaşamın bir işlevi durumundaydı; bir yandan onların, toplumun aşağı tabakalarından daha farklı olduklarını, diğer yandan da, saraya ve krala olan yakınlıklarını belirtmeye yarayan konulardan biriydi. Devrimden sonra ise estetikle ilgilenen amatörlerden meydana gelen yeni bir sanatsever toplum oluştu. Bunlar için sanat bir serbest seçim ve değişik beğeniler alanıydı.

Yasama Meclisi'nin 1791'de Akademinin ayrıcalıklarını kaldırması ve bütün sanatçılara Salon'da sergi açma hakkı tanınmasından iki yıl sonra, Akademi çökme tehlikesi ile karşı karşıya geldi. Yeni yasalar, sanatta feodal ayrıcalıkların kaldırılmasını ve demokrasinin yerleştirilmesini öngörüyordu. Bu gelişim de, toplumda görülen her değişiklik gibi, Devrimden önce başlamıştı. Liberal görüşlü kişiler için Akademi, daima tutuculuğun yuvası olarak görülmüştü. Fakat gerçekte, özellikle 17. yüzyılın sonundan bu yana, Akademi, sanıldığı kadar dar görüşlü ve kapalı bir kurum niteliğinde değildi. 18. yüzyılda Akademi üyeliğine kabul edilmenin daha kolaylaştığı da bilinen bir gerçektir. Sadece, Akademi üyelerinin Salon'da sergi açma hakları titizlikle korunmuştur. David'in öncülüğündeki ilerici sanatçılar özellikle bu uygulamaya karşı savaştılar. Akademi ansızın çöktü, ama yerini tutacak bir diğerini kurmak çok daha güç

bir işti. 1793 tarihinde David, belirli bir grup ya da sınıftan olmayan ve ayrıcalık sahibi bulunmayan özgür ve demokrasi yanlısı sanatçılardan oluşan *'Commune des Arts'* adlı derneği kurdu. Ancak bu kurum, krallık yandaşlarının yıkıcı etkinliklerinden ötürü ertesi yıl dağılarak yerini ilk gerçek devrimci kuruluş olan ve çöken Akademi'nin işlevlerini üstlenen *'Société populaire et républicaine des Arts'* adlı derneğe bıraktı. Bu kurum, bir Akademi olmaktan çok toplumdaki konumuna ve mesleğine bakılmaksızın herkesin üye olabildiği bir kulüp niteliğindeydi. Aynı yıl, 'Club Révolutionnaire des Arts' ortaya çıktı. Bu kulüp, David, Prudhon, Gérard ve İsabey sayesinde büyük saygı ve ilgi gördü. Bu derneklerin tümü, doğrudan doğruya *'Toplumu Eğitme Kurulu'*na bağlı olup, Convention, 'Refah ve Sağlıklı Yaşam Hizmetleri' Kurulu ve Paris ili tarafından korunuyordu (164). Elinden sergileri tekelinde tutma hakkı alınmakla birlikte, eğitim işini uzun bir süre tekelinde bulunduran Akademi, bu yoldan toplum üzerinde etkisini sürdürdü (165). Ne var ki kısa bir süre sonra, 'Resim ve Heykel Teknik Okulu', bu kurumun yerine aldı ve sanat eğitimi özel okullarda ve akşam kurslarında da verilmeye başlandı. Ortaokulların ders programlarında bile desen dersleri yer almaya başladı. Bütün bu yeniliklerin içinde hiçbiri, sanat eğitiminin demokratlaşmasına, müzelerin kurulması ve genişletilmesi kadar katkıda bulunmamıştır. Devrim'e dek, İtalya'ya gidecek durumda olmayan sanatçıların, ünlü ustaların yapıtlarını görebilme olanakları çok azdı. Bu yapıtlar genellikle kralın ve toplayıcıların özel galerilerinde korunur, topluma gösterilmezdi. Devrim bu tutumu değiştirdi. 1792'de Convention, Louvre'da bir müze kurmaya karar verdi. Louvre'da, stüdyoların hemen yanında olan bu müzede, genç sanatçılar, ünlü sanat yapıtlarını inceleyip, kopya ettiler ve yine Louvre galerilerinde ustaları olarak benimsedikleri sanatçıların yapıtlarının en iyi örneklerini buldular.

9 Thermidor'dan sonra, sanat alanında yeni bir otoriteye gereksinme duyulmayla, İnstitut'nün IV. Bölümü, Güzel Sanatlar Akademisinin yerini aldı. Reformun demokrasiye ne kadar aykırı bir anlayış içinde uygulandığını saptamak için yeni Akademi'nin üye sayısına bakmak yeterlidir. Eski Akademi'nin 150 üyesi varken yenisi yalnızca 22 üyeye sahiptir. Gene de David, Houdon ve Gérard gibi sanatçıların yardımıyla kısa sürede eski otoritesini elde edebilmiştir. Sanatçılar kurumun Devrimle olan bağıntısını yeniden güçlendirmişler, fakat ilişki, hiçbir zaman düzenli olamamıştır. Kimi sanatçılar başından sonuna dek dürüst birer devrimci olarak kalmışlar, yalnızca David gibi karısının parasına güvenip sanat pa-

zarındaki işlerin ne durumda olduğuna aldırmayanlar değil, Fragonard gibi olayların gelişmesi ile parasal yönden yıkılanlar bile, Devrim'e olan bağlılıklarını sürdürmüşlerdir. Kuşkusuz sanatçılar arasında soylu müşterileriyle birlikte ülkesini terk eden Mme. Vigée -Lebrun gibi Devrim'e karşı olanlar da vardı. Bunlar arasında sol kesimden olduğu kadar, sağ kesimden sanatçılar da bulunuyordu. Aralarında çıkarlarına göre hareket eden bir bölümü göçmenlere katıldı, diğerleri ise devrimcilere bağlı kaldı. Sanatçılar önceleri Devrim'in kendileri için bir tehlike olduğuna inanıyorlardı çünkü bu göçler onların en zengin ve en yetkili alıcılarını kaybetmelerine neden olmuştu (166). Göçler, gün geçtikçe artmış, geride kalan sanatsever toplumda ise sanat yapıtı alacak ne para ne de istek kalmıştı. Sanatçıların çoğu, daha işin başında korkunç bir yoksulluğa itildi. Bu yüzden Devrim'i coşku ile karşılamalarına olanak yoktu. Sonraları çok sayıda sanatçının Devrim'den yana olmasının nedeni, eski yönetim devrinde sömürülmüş olmalarından ve kendilerine genellikle bir hizmetçi gibi davranılmasından duydukları utançtır. Devrim, bu utanç verici durumun sona ermesi demekti ve sonunda parasal yönden de sanatçılar tatmin edildi. Hükümetin sanata giderek artan ilgisinin yanı sıra, belirli kişiler de sanata ilgi duymaya başladı ve ansızın ünlü sanatçıların çalışmalarına gerçekten ilgi gösteren yeni bir toplum ortaya çıktı (167). Devrim sırasında Salon' lardaki sergileri izleyen ziyaretçiler azalacağına çoğaldı. Açık arttırmalarda sanat yapıtlarının fiyatları kısa bir süre sonra Devrim öncesinde olduğu kadar yükseldi; İmparatorluk devrinde ise daha da arttı (168). Sanatçıların sayısı yükselmiş ve eleştirmenler ortada çok fazla sanatçı olmasından yakınmaya başlamışlardı. Sanat yaşamı, umulduğundan daha kısa bir süre içinde Devrim'in şokundan kurtulmuş; daha yeni bir sanat anlayışı doğmadan, sanat çarkı eskisi gibi dönmeye başlamıştı. Eski kurumların yeniden canlılığa kavuşturulmalarına karşın, onları canlandıranlar hiçbir estetik ölçüte sahip olmadıkları gibi, böyle bir ölçütü benimseyecek yüreklilikten de yoksundular. Bu durum, Devrim sonrası dönemde sanatın ne denli gerilediğini anlatmaya ve Romantizmin Fransa'da yerleşebilmesi için neden daha yirmi yıl beklemek gerektiğini açıklamaya yeterlidir.

6. ALMAN ROMANTİZMİ İLE BATI ROMANTİZMİ

19. yüzyılın liberalizmi için romantizm, Restorasyon Dönemi anlayışına ve gericiliğe dönmek demekti. Böyle bir yorum, Almanya için haklı bulunabilir, ama genel olarak tarihsel sürecin yanlış anlaşılmasına yol açmıştır. Bu yanlışlık, bilim adamları Alman romantizmi ile Batı romantizmi arasında bir ayrım yapıncaya ve birinin gerici ötekininse ilerici eğilimlerden kaynaklandığı sonucuna varıncaya dek sürmüştür. Sonunda elde edilen tablo, gerçeğe daha yakın olmasına karşın, siyasal açıdan bakıldığında, gerek Alman romantizmi, gerekse Batı romantizmi için açık ve tutarlı bir anlatım yapılamamış ve gerçekleri oldukça basite indirmiştir. Ancak daha sonraları Alman romantizmi ile İngiliz ve Fransız romantizminin erken ve geç evreleri arasında, yani ilk romantik kuşakla bir sonraki kuşak arasında gerçeğe uygun bir ayrım yapılabildi. Romantik gelişimin Almanya'da ve Batı Avrupa'da değişik yönlerde geliştiği, Alman romantizminin başlangıçtaki devrimci tutumdan gerici bir noktaya, Batı romantizmininse monarşi yanlısı, tutucu bir görüş açısından liberalizme ulaştığı anlaşılmıştır. Bu açıklama doğru olmakla birlikte, romantizmi iyice anlatabilmek için yeterli olamamıştır. Romantik akımın belirleyici özelliği ,devrimci veya devrime karşı, ilerici veya gerici bir ideolojiyi temsil etmesi değil, her iki duruma da usa aykırı, eytişimsel olmayan ve hayal ürünü yollardan varmasıdır. Bu akımın evrimci coşkusu, tutuculuğu gibi, dünya hakkındaki bilgisizliğinden ileri gelir; Devrim'i, Fichte'yi ve Goethe'nin Wilhelm Meister'ını coşkunlukla karşılaması ile Kilise ve Krallığa, şövalyelik ve feodalizme körü körüne bağlı olması da tarihsel akışın arkasındaki gerçek güdüleri değerlendirememesinden ileri gelir. Belki de, aydınlar topluluğu, Fransa gibi bir ülkede bile, düşünmeyi ve eyleme geçmeyi başkalarına bırakmasalardı, olayların akışı değişirdi. Romantizm, Devrim döneminde de, Devrim sonrası ve Restorasyon döneminde olduğu kadar göze çarpmaktaydı. Dantonlar ve Robespierreler, Chateaubriandlar ve de Maistreler, Goerreler, Adam Muellerler kadar gerçekçi olmayan dogmacıydılar. Gençliğinde Fichte'ye, Wilhelm Meister'a ve Devrim'e coşku ile bağlı olan Friedrich Schlegel, yaşlılığında aynı yakınlığı Metternich ve Holy Alliance için duyabiliyordu. Fakat Metternich, tutuculuğuna ve gelenekçiliğine kar-

şın, romantik değildi; tarihçilik (historicisme) [59] mitosunu, yasallığı (légitimisme) ve din adamlarının siyasal gücünü anlatma görevini edebiyatçılara bırakmıştı. Gerçekçi olan bir insan, ne zaman kendi çıkarları için savaştığını, ne zaman diğerlerinin çıkarlarına teslim olduğunu bilen kişidir. Diyalektik düşünen insan ise, belirli bir tarihsel olayın, kısaltılarak anlatılması olanaksız birtakım güdü (motive)ler ve olayların bileşiminden oluştuğunu kabul eden kişidir. Geçmişi çok iyi değerlendirmesine karşın, romantik kişi, kendi yaşadığı çağı, tarihe göre yorumlamaz ve onu diyalektik olmayan bir düşünce ile yargılar. Kendi çağının geçmiş ile gelecek arasında bir geçiş noktası olduğunu, durağan ve dinamik öğelerin çatışmasını temsil ettiğini anlayamaz.

Romantizmin bir hastalık belirtisi olduğunu ileri süren Goethe'nin bu savı —ki Goethe'nin kastettiği anlamda bu savı kabul etmek güçtür—, modern psikolojinin ışığında yeni bir anlama kavuşmuştur. Eğer romantizm olayların yalnızca gerilim ve çatışmalarla dolu yönünü görür, tarihin diyalektiğinde yalnızca tek bir olayı önemseyip, onu diğerlerinin zararına olacak biçimde yüceltiyorsa; eğer böylesine tek yanlı bir davranış, böylesine abartılmış ve hak ettiğinden fazlasını vermeye yönelik bir tepki ruhsal dengeyi de bozacaksa, romantizmi 'hastalıklı' ya da 'sağlıksız' bir akım olarak tanımlamak haklı bir davranış olur. Ne var ki, olaylardan korkan ve huzursuz olan bir insan onları abartır ve saptırır. Piskopos Butler: «Olaylar ve eylemler gerçekte ne iseler odurlar ve sonuçları ne ise o olacaktır. Öyleyse neden aldatılmak istiyoruz?» diyerek 18. yüzyılın her türlü aldatmacayı reddeden, 'sağlıklı' gerçek anlayışının en iyi tanımlamasını vermiş olur (169). Böylesine gerçekçi bir açıdan bakıldığında, romantizm, Nietzche'nin de Wagner için söylediği gibi, karşısavları karşısavlar olarak kabul etmeyen bir yalan, bir kendi kendini aldatma eylemi olacak ve en çok kuşku duyduğu olay konusunda en büyük patırdıyı koparacaktır. Geçmişe sığınmak, romantik yanılsamanın biçimlerinden yalnızca bir tanesidir. Geleceğe, eş bir deyişle Ütopya'ya sığınmak da diğer bir çeşididir. Romantik insanın sarıldığı özne önemli değildir; önemli olan onun yaşadığı günden ve dünyanın sonundan korkmasıdır.

Romantizmin önemi yalnızca çığır açan bir hareket olmasında değildi. Bu akım, aynı zamanda ne kadar önemli olduğunun da bilincindeydi (170). Avrupa'nın düşünce tarihinde çok önemli bir dönüm

[59] Historicisme: Metafizik ve düşünceci tarihsellik anlayışı. Bak. Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi, cilt II, s. 329.

noktasını temsil ediyordu ve bu tarihsel öneminin bilincindeydi. Gotikten bu yana, hassasiyetin gelişimi romantizmden aldığı itici gücü hiçbir akımdan alamamış, sanatçı duygularının çağrısına uyma hakkını ve bireysel eğilimini, bu kadar kesin bir biçimde belirtememiştir. Rönesanstan bu yana sürekli olarak ilerleyen ve aydınlanma hareketi sırasında tüm uygar dünyada en önemli yeri tutan akılcılık, en sancılı günlerini yaşamaktadır. Usavurma, usun diriliği, canlılığı ve yenilmezliğine duyulan inanç ve kendi kendini denetleme yeteneği de, Ortaçağ, süpernatüralizminin ve gelenekçiliğinin çöküşünden beri, bu denli küçümsenmemiştir. Wordsworth'ün dizginlenemeyen heyecansallığını paylaşmayan Blake bile, «İsteklerini bastırabilenlerin istekleri, bastırılabilecek kadar zayıftır» demektedir. Usçuluk, bilimin ve gündelik işlerin ilkesi olarak kısa sürede romantizmin hışmından kurtulmuş, fakat Avrupa sanatı 'romantik' olarak varlığını sürdürmüştür. Romantizm yalnızca art arda tüm uluslara yayılıp İngiltere'de olduğu kadar Rusya ve Polonya'da da geçerli olan evrensel bir edebiyat dili olarak kalmamış, aynı zamanda, Gotik devrinin doğalcılığı veya Rönesans'ın klasisizmi gibi sanatın gelişiminde uzun süreli bir etken haline gelmiştir. Hemen hemen bütün modern sanat ürünleri, heyecansal içtepiler, modern insanın tüm ruh durumları ve işlenimleri, inceliklerini ve çeşitliliklerini, romantizmin doğurduğu duyarlığa borçludurlar. Modern sanatın tüm taşkınlığı, kargaşası ve şiddeti, sarhoş ve kekeleyen lirizmi, ölçüsüz, esirgenmemiş teşhirciliği de bu duyarlıktan çıkmadır. Ve bu öznel ve ben'e dönük (egocentric) tavır, bizler için o denli kaçınılmaz ve olağan olmuştur ki, soyut bir düşünce dizisini bile, duygularımızdan söz etmeden üretemez olmuşuzdur (171). Zihinsel coşku, us çabası, usçuluğun sanatsal üretkenliği, o derece unutulmuştur ki, klasik sanat yapıtları bile artık romantik bir duygunun ifadesi olarak kabul edilmektedir. Marcel Proust, «Klasik sanat yapıtlarını yalnızca romantikler okuyabilirler, çünkü onlar bu yapıtları yazıldıkları gibi, romantik olarak okurlar» der (172).

19. yüzyılın tümü sanatsal yönüyle romantizme bağımlı olmasına karşın, romantizm 18. yüzyıl ürünü olarak kalmış ve tarihsel açıdan sorunlarla dolu bir geçiş dönemi olduğunun daima bilincinde olmuştur. Batı Avrupa, bunun benzeri ya da bundan daha ciddi bunalımlar geçirmiştir ama bir dönüm noktasına eriştiğini hiçbir zaman bu denli bir güçle duymamıştır. Bir kuşağın kendi geçmişine karşı eleştirel bir tavır takınıp kültürün geleneksel yollarını yadsıması, buna neden olarak da bunların kendi yaşam görüşünü ifade etmeye yaramadığını ileri sürmesi, ilk kez rastlanan bir olay değildir. Bundan önceki kuşaklar eskidiklerini anlayıp ye-

nilenme gereğini duymuş olsalar bile, hiçbiri kendi kültürlerinin anlamını ve *'raison d'être'* [60] ini bir sorun haline getirmemişler ve bunun; aklın kendi çerçevesinde mi, yoksa insanlığın kültür zincirinde mi gerekli olan bir parça olduğunu araştırmamışlardır. Romantik bir duygu olan yeniden doğuş, yeni bir şey değildir. Rönesans bu deneyi geçirmiş, Ortaçağ bile eski Roma'ya özenen yenilenme ve yeniden doğuş görüntüleri ile oyalanmıştı. Fakat hiçbir kuşak, daha önceki çağlardan türeyip onların mirasçısı olduğunu, romantikler kadar kavrayamamış ve hiçbiri geçmişte kalan bir dönem ya da yitip gitmiş bir kültürü uyandırıp, tekrarlamak konusunda bu denli kararlı olmamıştır. Romantikler, tarihte kendi çağlarını anımsatan, benzer olayları sürekli olarak aramışlar; geçmişte gerçekleşmiş olan ülküleri en önemli esin kaynağı olarak benimsemişlerdi. Onların Ortaçağ ile aralarında benzerlik görmeleri klasisizmin ilkçağ klasisizmine uyum çabalarına benzemez. Klasisizm, eski Yunanlıları ve Romalıları örnek alırken, romantizm, geçmişi, daha önce denenmiş, yaşanmış olaylar olarak anımsar. Fakat romantizmin bu duygusu, onun Ortaçağ ile olan ortak yanlarının, Klasisizmin, klasik Antikçağ ile olan ortak yanlarından daha fazla olduğunu kanıtlamaz. Son zamanlarda yazılmış olan ve romantizmi akıllıca çözümleyen bir yazıda şunları okuyoruz: «Bir Benediktin papazı Ortaçağ'ı incelediğinde, bu çağın işine yarayıp yaramayacağını ve insanların o çağda daha mutlu ya da daha dindar olup olmadıklarını düşünmez. Üstelik bu papaz, kilise örgütlenmesiyle ilgisi yüzünden aynı dinsel inançları taşıyan bir kişi olarak, tüm inançların sarsılıp tartışmaya konduğu devrim çağında yaşayan bir kişiden daha eleştirel bir tavır alabilirdi.» (173) Tarihte yaşanmış olan romantik bir deneyin, insanda kendi yaşadığı güne karşı psikozlu kişilere özgü bir korku yaratacağı ve bunun sonucu olarak da geçmişe sığınma isteği uyanacağı doğaldır. Fakat hiçbir psikoz bu denli verimli sonuçlar vermemiştir. Romantizm, tarihe olan duyarlığını ve kendi çağından ne denli uzak ve yorumlanması ne denli güç olursa olsun, tarihsel olaylar konusunda verdiği yerinde kararları ve onların arasında ilişki kurma yeteneğini bu psikoza borçludur. Bu aşırı duyarlık olmadan, romantizm kültür devamlılığını sağlayamaz, klasik antik dünya ile modern kültürün arasındaki sınırları çizemez, Hıristiyanlığı, Batı'nın tarihini bölen büyük bir ayırıcı olgu olarak göremez ve Hıristiyanlıktan çıkma tüm bireysel, yansıtıcı, zorunlu kültürlerin ortak romantik özelliklerini ortaya koyamazdı.

[60] Varlık nedeni, varoluş nedeni.

Romantizm tarihsel bilincin farkında olmasa ve tüm romantiklerin düşüncelerine egemen olan günün anlamını araştırma merakı olmasaydı, 19. yüzyıl tarihçiliği (historicisme) gerçekleşemez ve böylece düşünce tarihinin en büyük devrimlerinden birisi oluşamazdı. Heraklitçi ve Sofist felsefelere, skolastik felsefenin adcılığına (nominalisme), anamalcılığın dinamik bir biçimde yaklaşmasına ve 18. yüzyılda tarih biliminin ilerlemesine karşın, romantizm ortaya çıkmadan önce, Batı'nın dünya görüşü durağan ve Parmenidesci idi, tarihsellikle de hiçbir ilgisi yoktu. Dünyadaki düzenin doğal ve doğaüstü ilkeleri, törebilimsel ve mantıksal yasalar, hakikat ve doğruluk ülküleri, insan yazgısı ve toplumsal kurumların ereği gibi insanlık kültürünün en önemli değerleri, açık ve değişmez anlamlar taşıyan olgular olarak kabul edilmiş ve onlara sonsuza dek sürecek yetkinlikler (entelekheia) ya da 'doğuştan düşünceler' (idées innées) gözüyle bakılmıştı. Bu ilkelerin değişmezliğine ve sürekliliğine inanıldığından, tüm değişim, gelişim ve farklılaşmaya aldırılmamış, bunlar gelip geçici olaylar olarak kabul edilmiştir; tarihsel zaman içinde oluşan akımların tümü, bu ilkelere nüfuz edememiş gibidir. Ancak Devrim'den ve romantik akımdan sonra insanın ve toplumun doğasının evrim geçirebileceğine, dinamik olabileceğine inanılmaya başlanmıştır. İnsanlığın ve kültürün sonu gelmez bir değişim ve savaşım içinde olduğu, entellektüel yaşamımızın, geçmişten geleceğe bir şeyler aktarma niteliği taşıyan bir süreç olduğu düşüncesi, romantizmin verisidir ve çağımızın felsefesine en önemli katkıda bulunan düşünce biçimi budur.

'Tarihsel düşünce' erken romantizm devrinde de vardı ve bu devrin entellektüel gelişiminde itici bir güç durumunda idi. Aydınlanma hareketi, Montesquieu, Hume, Gibbon, Vico, Winckelmann ve Herder gibi tarihçiler yetiştirip, tarihsel olanın, kültürel değerlerin kaynaklarına ters düştüğünü ileri sürmekle kalmamış, bu değerlerin göreliliğini (relativite) de anlayabilmişti. O çağın estetik anlayışı, eşdeğerde birkaç çeşit güzellik bulunduğunu, güzellik kavramlarının fiziksel yaşam koşulları kadar çeşitli olduğunu ve 'bir Çin tanrısının bir mandarin kadar şişman karına sahip olduğunu' kabul etmişti (174). Bütün bu uyanışlara karşın, aydınlanma tarihinin felsefesi, tarihin, değişmezliğine inanılmış olan 'us'u açıklamaya yaradığına ve tarihsel gelişimin, başlangıçtan beri bilinen bir gayeye doğru ilerlediğine inanan düşünce üzerine kurulmuştur. 18. yüzyılın tarihsellikten uzak kalmasının nedeni, tarihe olan ilgisizliği veya insanlık kültürünün tarihsel olma özelliğini kavrayamaması değil, tarihsel gelişimin niteliğini yanlış anlaması ve onu ileri-

ye dönük bir süreklilik olarak tanımasıydı (175). Friedrich Schlegel ve Novalis, tarihsel ilişkilerin mantıksal doğaya sahip olmadığını ve 'felsefe'nin temelde tarihe aykırı bir bilim olduğunu ilk kabul eden kişilerdir. Her şeyden önce, tarihsel yazgı diye bir şeyin var olduğunu kabullenme ve 'biz tam anlamıyla biziz; çünkü geriye baktığımızda özel bir çeşit tarih görüyoruz' düşüncesi, romantizmin getirdiği bir yeniliktir. Bu tür düşünceler ve onların yansıttığı tarihçilik, aydınlanmaya tümüyle aykırı olgulardır. İnsan usunun, siyasal kurumların, hukukun, dilin, dinin ve sanatın özelliklerinin ancak tarihlerine göre saptanabileceği düşüncesi ve tarihsel yaşamın, bu olguların en yalın, en özlü biçimde belirlendiği bir evren olduğuna inanmak, romantizm hareketinden önce düşünülemezdi. Bu tarihçiliğin nerelere vardığını, Ortega y Gasset'nin abartılmış bir formülünde görüyoruz: «İnsanın doğası diye bir şey yoktur. Önemli olan onun geçmişidir» (176). Bu görüş, ilk bakışta cesaret verici olmasa da, burada da tüm romantik akımda olduğu gibi, iyimserlik ile kötümserlik, eylemcilik ile yazgıcılık arasında karşıt anlamları içeren bir yaklaşımla karşılaşıyoruz.

Romantik akım, yorumcu (herméneutique) sanatını, tarihsel benzerlik ve yakınlıklara olan ilgisini ve geçmişin sorunlu ve tartışmalı yönlerine olan duyarlığını, bize miras olarak bırakmıştır. Bir de bunların yanı sıra, bu akımın tarihsel gizemciliğini, tarihsel güçleri kişileştirme ve mitleştirme eğilimini, kısacası, tarihsel olguların, bağımsız ilkelerin işlevlerinden, bildirilerinden ve biçim olarak belirlenmelerinden oluştuğuna inanan düşünceyi de almış oluyoruz. Bu düşünce biçimine aydınlatıcı ve ifade gücü yüksek bir ad verilmiştir: Türümcü (emanatistic) mantık (177). Böylece ilgi, tarihin soyut bir açıdan kavranmasına çekildiği gibi, aynı zamanda böyle bir yöntemin gerektirdiği bilinçli bir metafiziğe yönetildi. Bu mantığa göre tarih, yapanı bilinmeyen güçlerin egemen olduğu bir dünya, bireysel tarihsel olgular içinde yeterince ifade bulamamış olan yüksek düşüncelerin temelidir. Platoncu metafizik, halk esprisinin modası geçmiş romantik kuramlarında, ulusal edebiyatların halk söylencelerinde ve Hıristiyan sanatında ifade bulduğu gibi, hâlâ geçerli olan 'sanatsal amaç' (kunstwollen) kavramında bile kendini göstermektedir. Riegl bile, bir ölçüde romantiklerin abartılıp şişirilmiş tarih anlayışlarının etkisindedir. Riegl, bir çağın sanatsal yaklaşımını, amaçlarını en güçlü tepkilere karşı savunup onları kabul ettiren etkili bir kişi olarak görür. Bu kişi kimi zaman destekleyicilerinden habersiz, hatta onların istekleri olmadan başarıya ulaşır. Tarihteki büyük üslupları, karşılığı bulunamayan, hiçbir şeyle kıyaslanamayan, yaşayan veya ölen, değerini yitiren ve

yerini başka bir üsluba bırakan bağımsız bireyler olarak kabul eder. Sanat tarihini bu üslupsal olguların art arda gelmeleri olarak ele alan anlayış, tarihsel güçlere kişilik veren romantik görüşün en yalın örneğidir. Bu üslupsal olguların her biri birey olarak değerlidirler ve kendi standartlarına göre ölçülürler. Gerçekte, insan esprisinin en dikkate değer yaratılarının daha ilk baştan beri bilinen bir amaca yönelik, uzun uzadıya düşünülerek karar verilmiş, dümdüz bir gelişim sonucu ortaya çıkmış olmaları düşünülemez. Homer'in destanları, Attik devri tragedyası, Gotik devrin mimari üslubu ve Shakespeare'in sanatı, tekdüze (uniform) ve kesin bir sanatsal amaç sonucu ortaya çıkmış değildirler. Bunlar, zaman ve mekan ile koşullanmış birtakım gereksinmeler ve daha önceden var olan ya da çoğunlukla dıştan gelen, elverişsiz ortamlarda yaratılmışlardır. Başka bir deyişle, bu yapıtlar, özgün amaca yaklaştığı ölçüde ondan uzaklaşan teknik yeniliklerin ürünü ve kimi zaman sanatsal sorun ile hiçbir ilgisi olmayan bir anlık kaprislerden, bireysel deneylerden ve yaşanmakta olan dakikalardan alınmış motiflerden çıkma ürünlerdir. Sanatsal amaç kuramı, tümüyle tutarsız ve ayrıtürden (heterogeneous) bir gelişimin sonucunu, en önemli ilke olarak benimser. Fakat 'adlardan yoksun olan sanat tarihi' doktrini, gerçek kişilikleri, sanatın gelişiminde etkin birer etken olarak kabul etmediğinden, tarihsel güçlere kişilik veren bu anlayışın yalnızca bir yönüdür. Burada sanat tarihi, kendi iç ilkesini izleyen ve bağımsız sanatsal kişiliklerin başarısına, vücudundaki tek bir organı yitiren bir hayvandan daha fazla katlanamayan bir olay karakterini kazanır. Eğer tarihsel özdekçilik, kültürel yapıları üreten araçların niteliklerini belirlemeğe yarıyorsa, ekonomik gerçeğin, tarihte, Riegl ve Wöfflin gibi romantiklerin 'sanatsal amaç' veya 'içkin form yasası' (immanent formal law) gibi idealist yorumları kadar saltık bir rol oynadığını düşünmüş, olayları romantik bir açıdan değerlendirmiş, gerçekte çok daha karmaşık olan bir süreci yalınlaştırarak sunmuş ve tarihi maddeciliği, tarihin türümcü mantıkla yorumlanış çeşitlerinden biri olarak kabul etmiş oluruz. Tarihsel özdekçiliğin gerçek anlamı ve romantik akımdan bu yana tarih felsefesinde atılan en önemli adım, tarihsel gelişimlerin, biçim ilkeleri, düşünceler ve *kendilik* [61] lerden ya da aslında tarihsel olmayan doğalarının sadece 'biraz değişmiş durumlarını' üreten ve açığa çıkaran tözlerden çıkmadığını anlamak ve tarihsel gelişimin eytişimsel bir süreç olduğunu kabul etmektir. Bu sürecin içinde tüm etkenler sürekli devinim halindedirler ve dur-

[61] Kendilik (entité), en açık anlamda 'herhangi bir şeyin gerçeği' demektir.

madan anlam değiştirirler; hiçbir şey durağan değildir ve zamana uyduğu sürece geçerli sayıldığı gibi, tek taraflı etkin de olamaz. Burada gerek özdeksel ve entellektüel, gerekse ekonomik ve ideolojik olsun, tüm etkenler birbirlerine bağımlı olarak bir araya gelmişler, başka bir deyişle, tarihsel açıdan açıklanabilen tüm olaylar, bu karşılıklı etkileşim sonucu doğmuşlardır. En ilkel ekonomi bile örgütlenmiş bir ekonomidir; onu incelediğimizde, entellektüel örgütlenme biçimlerinin tersine, bağımsız ve anlaşılır gibi olan maddi önkoşullardan işe başlamamız gerekir.

Kültürün tam anlamıyla yeniden yönlendirilmesiyle ilişkili olan tarihsellik, derin varolumsal (existantial) değişimlerin ifadesi olmuş, toplumu temelinden sarsan büyük bir değişikliğe yol açmıştır. Siyasal devrim, sınıflar arasındaki sınırları yıkmış, ekonomik devrim ise, yaşamın devingenliğini inanılmaz derecede artırmıştır. Romantizm, yeni toplumun ideolojisi idi ve saltık (mutlak) değerlere inanmayan, değerleri ancak onların göreliliklerine ve tarihselliklerine göre ölçen bir toplumun dünya görüşü olmuştur. Bu toplum, eski kültürün çöküp yenisinin oluşmasına tanık olduğundan, her şeyin tarihsel varsayımlara bağlı olduğuna inanıyordu. Toplumsal yaşamda tarihselliğe duyulan romantik ilgi o denli derindi ki, tutucu sınıflar bile, ayrıcalıklarını ve taleplerini haklı göstermek için tarihsel kanıtlar göstererek, daha eski çağlara inen köklere sahip olduklarını ve ülkenin tarihsel kültüründe her zaman sağlam kökler salmış olduklarını ileri sürüyorlardı. Fakat şimdiye değin ileri sürüldüğü gibi tarihsel dünya görüşü, tutucuların yarattığı bir olgu değildir. Tutucu sınıflar onu yalnızca kendi amaçlarına uydurmuşlar ve hakiki amacından saptırarak başka bir yöne sevketmişlerdir. İlerici orta sınıf sosyal kurumların tarihsel kökenlerinde kendi mutlak geçerliliğine karşıt kanıtlar görürken, ayrıcalıklarını haklı gösterecek hiçbir özellikleri bulunmayan tutucu sınıflar, yalnızca 'tarihsel haklarına', uzun geçmişlerine ve kendilerine eski çağlarda öncelik tanınmış olmasına sığınmışlardır. Bu durum tarihselliğe yeni bir anlam kazandırdı. Tarihsellik ile üstün-dünyasal geçerlilik arasındaki antitezin yerine tarihsel gelişim yeni bir anlam kazandı. Böylece bir yandan tarihsel akış ile kademeli evrim arasında bariz bir karşıtlık doğdu; diğer yandan kişisel mantıksal bir değerlendirme reformu da gerçekleşti. Buradaki antitez zaman ile zamansızlık, tarih ve mutlak varoluş, pozitif yasa ve doğal yasa arasında değil; 'organik gelişim' ile bireysel rastgeleçilik arasındaydı.

Tarih, entellektüel ve maddesel varlıkları tehlikeye düşmüş olan her yaştan insanın ve özellikle, yalnız Almanya'da değil, Batı Avrupa'nın diğer ülkelerinde de hakları ellerinden alınmış olan ve

beslediği emellerde düş kırıklığına uğrayan aydınlar takımının, sığınma limanı durumuna gelmiş, Alman aydınlarının yazgısı olan 'siyasal gelişimlerde etkin olamama' durumu, şimdi tüm aydınlar tarafından paylaşılan, Avrupa çapında bir yazgı olmuştur. Aydınlanma çağı ve Devrim, insanların aşırı ümitlerin peşinde koşmalarına, usun sınırsız egemenliğine, yazar ve düşünürlerin saltık otoritelerine inanılmasına yol açmıştır. 18. yüzyılda yazarlar, Batı'nın entellektüel önderleri durumundaydılar ve reform hareketinin gerisindeki dinamik gücü oluşturdukları gibi, ilerici sınıflara yön veren kişilik ülküsünü de temsil ediyorlardı. Devrim'den sonra bu durum değişti. Yazarlar artık Devrim'in sorumluları olarak kabul ediliyorlar ve az ya da çok iş yaptıkları için kınanıyorlardı. Bu durgunluk ve zihinsel felç döneminde saygınlıklarını korumaları, olanaksızmış gibi görünüyordu. Egemen olan gerici güçlerle aynı görüşü paylaşıp onlara hizmet etmelerine karşın, 18. yüzyılın 'filozofları' kadar doygun ve hoşnut olamıyorlardı. Çoğunda sonuna dek etkisiz kalma korkusu ve toplumdaki işlevlerini yitirmiş olma duygusu vardı. Sonunda bu kişiler geçmişe sığınarak onu tüm düş ve isteklerinin gerçekleştiği düşünce ile gerçeklik, kişi ile evren, kişi ile toplum arasındaki gerilimlerden arınmış bir dünya olarak görmeye başladılar. Alman romantizminin eleştirmenlerinden biri «Romantizmin kökleri, evrenin sıkıntı ve acılarına dayanır» der. «Bu yüzden insanlar romantik ve içli oldukları ölçüde mutsuz olacaklardır» (178). Olasılıkla, Avrupa'daki en mutsuz toplum Almanlardı. Öte yandan Batı toplumlarının hiçbiri —hiç değilse hiçbir toplumun aydınlar sınıfı— kendi ülkesinde rahat ve güven içinde değildi. Yeni kuşağa yurtsuzluk ve yalnızlık duygusu egemen olmuş, dünyaya bakış açıları bu deneyden etkilenmişti. Bu duygu sayısız biçimler altında kendini göstermiş ve kaçma, sığınma atılımları ile ifade edilmişti. Kaçma girişiminin en yaygın olanı geçmişe sığınmaktı. Ütopya'ya ve peri masallarına, bilinçsizliğe ve fantastik olana, gizemliliğe ve tekin olmayana, çocukluğa ve doğaya, düşlere ve çılgınlığa sığınmak, aynı yalnızlık duygularının değişik biçimlerde ifade bulması, aslında sorumsuzluğa, acıdan ve gerilimden yoksun olan bir yaşama duyulan özlemdi. Bütün bu kaçma istekleri ve atılımları, 17. yüzyıl klasisizminin bazen zekâ ve incelikle, bazen de hiddet ve telâşla, ama her zaman ısrarla savaştığı kargaşaya ve düzensizliğe doğru yönelmişti. Klasikçi kişi, gerçeği ele geçirmiş olduğunu sanıyordu, kendi kendini yönetmeye alışık olduğu yaşamın yönetilebileceğine inandığı için başkaları tarafından yönetilmeyi kabul ediyordu. Romantik kişi ise dıştan gelecek her türlü bağa karşıydı; kendini başkalarına teslim edemez ve son derece güçlü ve ezici bir gerçeğin

karşısında savunmasız kaldığına inanırdı. Böylece gerçeği kendince küçümserken aynı zamanda onu yücelterek tanrılaştırmış olurdu. Bu nedenle kimi zaman gerçeğe körü körüne teslim olurken kimi zaman saldırırdı. Fakat kendisini hiçbir zaman gerçekle eşit durumda göremedi.

Romantikler, sanat ve dünya görüşlerini anlatırlarken 'yurtsuzluk' sözcüğü veya düşüncesini kullanmadan edemezler. Novalis felsefeyi «yurt özlemi» ya da «her yerde, kendini kendi yurdundaymışçasına görmek» diye tanımlar ve peri masallarını, «yurdun, her yerde olduğunun ya da hiçbir yerde bulunmadığının» düşü olarak kabul eder; Schiller'in «bu dünya ile ilgisi olmayan» her yönünü över. Oysa Schiller, romantikler için «yurt özlemi çeken sürgünler» diye söz edecektir. Romantiklerin hiç durmadan amaçsız olarak gezip durmaktan, hiçbir zaman ele geçirilemeyecek olan 'mavi çiçek'ten, aradıkları ölçüde kaçtıkları yalnızlıktan, hem hiçbir anlam taşımayan, hem de her şey olduğuna inandıkları 'sonsuzluk'tan söz etmelerinin nedeni budur. «Yüreğim her şeyi istiyor, her şeyi arzuluyor, her şeyi içeriyor. Aklımı ve düşüncelerimi gerektiren bu 'sonsuz'un yerini ne alabilir?» Bu sözcükleri Senancour'un *Obermann* adlı yapıtında okuyoruz. Burada sözü edilen 'herşey'in gerçekte hiçbir şeyi içermediğini ve bu 'sonsuz'un da hiçbir yerde bulunmadığını biliyoruz. Bir yurda ve erişilmesi güç olana duyulan özlem gibi duygular, romantikleri oraya buraya dağıtmıştır. Ellerinin altında olanı kaçırmışlar, yalnızlıktan yakınırlarken bilinmeyene, değişik ve uzak olana erişmeye çabalayıp insanlardan kaçmışlardır. Dünyaya yabancılaşmış olmaktan yakınmakla birlikte, kabullenip böyle bir dünyayı istemeye de başlamışlardır. Bu nedenle Novalis, romantik şiiri, 'Çekiciliği olan acaip görünme sanatı ve bir konuyu erişilmez ve uzak olarak göstermesine karşın, onu bildik ve haz verici yapmasını bilen sanat' olarak niteler ve şöyle der: «Erişilmez gibi görünen her şey romantik ve şiirsel olabilir; sıradan olan şeylere gizemli bir görüntü verilerek, bildik şeylere 'bilinmeyen' olma niteliği yakıştırılarak ve sonu olan şeylere 'sonsuzluk' özelliği kazandırılarak her şey romantikleştirilebilir.» 'Bilinmeyen olma üstünlüğü'! Bir kuşak önce, hatta birkaç yıl önce, aklı başında bir kişi böylesine saçma sözler söyleyebilir miydi? İnsanlar usavurmanın, bilginin, sağduyunun akıllı ve ciddi bir gerçekliğin üstünlüğünden söz edebilirlerdi, ama 'bilinmeyen olma üstünlüğü' kimsenin aklına gelmezdi. Onlar 'bilinmeyen'i yakalayıp, zararsız duruma getirmeye çalışıyorlardı; onu övüp insandan üstün görmek, entellektüelcesine cana kıyma ya da kendi kendini yıkmak demekti. Novalis burada yalnızca romantikleri tanımlamakla kalmaz, bir olayı romantik kılma-

nın reçetesini de vermiş olur. Nitekim romantik kişi romantik olmaktan mutlu değildir; o romantizmi bir yaşam ülküsü veya yaşam politikası yapmıştır. Yaşamı romantik bir biçimde göstermek istediği gibi, onu sanata uydurmak ve estetik Ütopyacı bir yaşama dalmak istemektedir. Bu 'romantikleştirme' eylemi, yaşamı yalınlaştırıp tek düzeye indirgemek, tarihsel olguları sıkıcı diyalektiğinden ve çözümlenemeyecek çelişkilerinden arındırmak ve romantik istek-dolduran düşler ve fantezilerle yaşam arasındaki karşıtlıkları hafifletmektir. Sanat yapıtlarının her biri gerçeğin bir destanı ya da görüntüsü sayılır ve sanatların tümü gerçek yaşamı Ütopya olarak gösterirler. Fakat romantizmde bu Ütopist nitelik, diğer sanat alanlarında olduğundan çok daha yalın ve dolgun bir biçimde ifade edilmiştir.

'Romantik kinaye (irony)ler' kavramı, esas olarak sanatın yanılsama ve kendi kendine telkinden başka bir şey olmadığını kabul eden anlayış üzerine temellenmiştir. Sanatı, kendi kendini bilinçli olarak aldatma diye nitelemek, (179) romantizmden ve Coleridge'in *'İnançsızlığın iradi duraksaması'* (180) gibi düşüncelerinden kaynaklanır. Bu davranışın bilincinde olmak ve bile bile böyle hareket etmek, klasik çağ-usçuluğunun hâlâ süregelen bir özelliğidir. Romantizm zamanla bu davranıştan vazgeçmiş ve onun yerine *bilinçsiz* olarak kendini aldatma, duyuların anestezisi ve uyuşturulması, ince alay ve eleştirel davranışlardan kaçınma gibi eylemleri getirmiştir. Filimlerin etkisi esrar ve alkolün etkisi ile bir tutulmuş, sinemalardan çıkıp gecenin karanlığına karışan toplum, içinde bulunduğu durumu anlatamayan ya da anlatmaya yanaşmayan sarhoş esrarkeşler olarak nitelendirilmiştir. Fakat bu etkinin sorumlusu yalnızca filmler değil, aynı zamanda romantik sanattır. Klasisizmde de okuyucu ya da seyircide yanılsamalar yaratmak ya da duyguları harekete geçirmek amacı güdülmüştür —bunu yapmak istemeyen sanat zaten yoktur—, ne var ki bu çağın yapıtları daima öğretici bir örnek niteliğindedirler. Bir benzetiş ya da insanları içine alan, onları konuyla bütünleştiren simgelerle doludurlar. Seyirci bu etki yaratma çabalarına göz yaşları, çılgınlık ve bayılma krizleri ile cevap vermese de, bu arada toplumda yeni düşünceler doğmakta ve insan yazgısının daha iyi anlaşılabilme olanağı sağlanmaktadır.

Devrim sonrası dönemi genel bir düş kırıklığı yaratmıştır. Devrimin getirdikleri ile sadece yüzeyden ilişkili olanlar için bu düş kırıklığı Convention'la, gerçek devrimciler içinse 9 Thermidor ile başlamıştır. Birinci topluluk kendisine Devrim'i hatırlatan olayların tümünden nefret etmeye başlamış, ikincisi ise yeni gelişimlerin oluşturduğu her dönemde, önceleri birlik olduğu dostlarının iha-

netini daha iyi anlar duruma gelmiştir. Başından beri Devrim'i bir kâbus olarak görenler içinse yeni durum acıklı ve sancılı bir uyanış olmuştur. Bu toplulukların tümü yeni dönemi boş ve önemini yitirmiş olarak görüyorlardı. Aydınlar sınıfı giderek toplumdan çekilmiş, entellektüel yönden üretken olan öğeler, kendi öz yaşamlarını sürer olmuşlardı. 'Vatandaş'a karşıt olarak' 'philistine' [62] ve 'burjuva' kavramı doğmuş, sanatçı ve yazarların entellektüel ve özdeksel varlıklarını borçlu oldukları sınıflardan nefret etmelerine neden olan garip ve beklenmedik bir durum ortaya çıkmıştı. Romantizmin bir orta sınıf hareketi olduğu bilinen bir gerçekti. Bu hareket, Klasisizmin kurallarından, saray aristokratlarına özgü söz sanatı ve yapmacıktan, yüksek düzeydeki üsluptan ve ince dilden tümüyle ayrı bir doğrultuda gelişmiş yetkin bir orta sınıf edebiyat okulu oluşturmuştu. Aydınlanma Çağı'nın sanatı, devrimci eğilimine karşın, klasisizmin aristokratik beğenisi üzerine kurulmuştu. Yalnızca Voltaire ve Pope değil, Prévost ve Marivaux, Swift ve Sterne de 19. yüzyıldan çok 17. yüzyıla yakındılar. Romantik sanat, her şeyden önce itirafları haykıran, yaraları açığa çıkaran bir 'insan belgeseli'nden ibaretti. Aydınlanma Çağı'nın edebiyatı burjuvayı överken, amacı daha üst sınıflara saldırmaktı; romantik akım, burjuvanın insanlık ölçülerine uyduğuna inanan ve onu insan örneği olarak kabul eden ilk sanattır. Romantizmi temsil edenlerin soylu çevrelerden gelmiş olmaları romantizmin burjuva sanatı olma özelliğini, bu akımın 'Filistinizme aykırı' (anti philistinism) bir kültür politikası güdüsü kadar etkilemez. Novalis, von Kleist, von Arnim, von Eichendorff ve von Chamisso, Vicomte de Chateaubriand, de Lamartine, de Vigny, de Musset, de Bonald, de Maistre ve de Lamennais, Lord Byron, ve Shelley, Leopardi ve Manzoni, Puşkin ve Lermontov gibi sanatçıların tümü aristokrat ailelerden gelmişlerdi. Bu sanatçılar bir dereceye kadar aristokratik dünya görüşünü yansıtmakla birlikte, romantik hareketin başladığı sırada edebiyat, serbest pazar için, eş bir deyişle orta sınıf için yazılmaya başlanmıştı. Bu toplum ara sıra kendi çıkarlarına ters düşecek siyasal düşünceleri de kabul edebiliyordu, ama aynı topluma, dünyayı 18. yüzyılın soyut entellektüel kalıpları ve kişiliği olmayan bir üslup içinde sunmak artık olanaksızlaşmıştı. Bu topluma en iyi uyan dünya görüşü usun özerkliği ve kültürün bireysel alanlardaki kat'i hakimiyetiydi. Kant'dan bu yana Alman felsefesine egemen olan bu düşünceler, orta sınıf özgürlüğüne kavuşmadan gerçekleşemezdi (181). Romantik akıma dek

[62] Dar kafalı ve rahatına düşkün kişi.

kültür kavramı, insan usunun bağımlı olduğu düşüncesini yansıtıyordu. Çağın dünya görüşüne ister dünya hazlarından el etek çekmiş kilise toplumu, ister dünyadan payını alan yiğitlik anlayışı ya da aristokratik-saltık düşünce egemen olsun, us daima sonuca varmak için bir araç olarak kullanılmış, hiçbir zaman kendi içkin amaçlarını güdememişti. Entellektüel özerklik düşüncesi, eski bağların koparılması, tanrısal düzenin yanında usun bir hiç olduğuna ve onun kilise ve dünyasal hiyerarşinin yanındaki önemsizliğine inanan düşüncenin geçerliğini yitirmesi, başka bir deyişle, kişinin kendi kendisine başvurmasıyle gerçekleşebilmiştir. Bu düşünce ekonomik ve siyasal liberalizm ile uyumludur ve sosyalizm, yeni bir yükümlülük ve görev duygusu yaratıncaya ve tarihsel özdekçiliğin yeniden usun özerkliğini etkisiz duruma getirmesine dek yaygınlığını korudu. Bu nedenle bu özerklik, romantizmin bireyselliği gibi, 18. yüzyılın toplumunu temelinden sarsan çatışmanın nedeni değil, doğal bir sonucudur. Bu düşüncelerin hiçbiri yeni değildir, ancak tarihte ilk kez, birey topluma ve kendisiyle mutluluğu arasına giren her şeye karşı gelmiştir (182).

Romantizm, dünyanın maddeciliğini dengeleyebilmek ve usu burjuvalar ile burjuva rahatına erişmiş, 'philistine'lerin düşmanlıklarına karşı koruyabilmek için, bireyselliğini fazla ileri götürdü. Erken romantizm dönemindekilerin de yapmak istedikleri gibi, şimdiki romantikler de, estetizmleri ile, dünyadan el etek çekerek rahatsız edilmeden yaşayabilecekleri bir evren yaratmak istediler. Klasisizm, güzellik kavramını, hakikat kavramı ile bir tutmuş, başka bir deyişle, onu, yaşamın tümünü denetleyen evrensel bir geçerliğe sahip insanlık standartlarının üzerine oturtmuştur. Fakat Musset, Boileau'nun sözlerini ters bir biçimde yorumlayarak şöyle der: «Hiçbir şey güzellik kadar gerçek olamaz» (Rien n'est vrai que le beau). Romantikler, kendilerini yeni bir aristokrat sınıfmış gibi kabul ettirerek toplumun üst tabakalarına yükselmek istediklerinden, yaşamı sanat ölçütlerine göre değerlendirmişler, fakat karşıt anlamlar taşıyan davranışlarının egemen olduğu dünya görüşü, onların sanatla olan ilişkilerinde de ifade edilmiştir. Goethe'nin sanatçının doğası sorunu onları rahatsız etmeye başlamıştı. Sanat bir yandan daha üstün bilgiye sahip olma, dinsel esrime ve tanrısal esin olarak kabul edilirken, diğer yandan günlük yaşamdaki değeri yönünden tartışılmaktaydı. Wackenroder'in de dediği gibi: 'Sanat insanı baştan çıkaran yasaklanmış bir meyvedir. Onun özündeki en tatlı suyu tadan, etkin ve yaşar durumdaki dünyadan ayrılmış olur. Giderek daha çok haz bulduğu küçük köşesine çekilir...!' «Sanat öyle bir zehirdir ki, onu içen sanatçı, yaşama, yalnızca bir bölümünü oy-

nadığı bir oyun gözü ile bakar. Sahnesi, onun örnek olarak benimsediği dünya, çekirdeğin içindeki özdür. Gerçek yaşam ise çekirdeğin kabuğu, kendi örneğinin yamalar içindeki bir benzeridir.» Schelling'in 'özdeşlik sistemi' de, Keats'in aşağıdaki sözleri ile yaptığı gibi, bu çelişkiyi aşmak için yapılmış bir atılımdır (183): 'Güzellik hakikat (vérité), hakikat ise güzelliktir'. Gene de romantik dünya görüşünün temel özelliği estetikçiliktir ve Heine'ın klasisizmi ve romantizmi, Alman edebiyatının sanat dönemi (Kunstperiode) olarak tanımlaması, doğru bir davranıştır.

Romantikler her şeyin zıtlıklarla dolu olduğuna inanırlar; tarihsel durumlarının sorunsal doğası ve duygularının iç çatışması tüm davranışlarına yansımıştır. İnsanlığın ahlaksal yaşamı değiştikçe, ben (ego) ile evren, içgüdü ile us, geçmiş ile bugünün arasındaki sürtüşmelerin şiddeti de artmaya başlamıştır. Fakat romantizmde bu çatışmalar, bilincin başlıca verisini oluştururlar. Yaşam ve us, doğa ve kültür, tarih ve sonsuzluk, yalnızlık ve toplum, devrim ve gelenek, artık birinden birinin yeğlenmesi gereken ahlaksal seçenekler ya da mantıksal ilintiler olarak değil, her ikisinin de birden kabul edilmesi gereken olasılıklar durumundadırlar. Henüz bu olasılıkların diyalektik karşıtlıkları tartışılmıyor ve onların içbağımlılıklarını ifade edecek bir sentez araştırması yapılamıyordu. Bu öğelerle yalnızca deneyler yapılıyor ve onlarla dilendiği gibi oynanıyordu. İdealizmin ve tinselciliğin, usaaykırılığın ve bireyciliğin karşıtları olmadan tek başlarına egemen olmaları düşünülemezdi. Tersine bu akımlar, doğalcılığa yatkın oldukları kadar ortaklaşacılığa (collektivisme) da eğilimlidirler. Sağlam ve 'kendiliğinden' olan felsefeci tavırların artık sonu gelmiştir; şimdikilerin tümü dönüşlü (reflexive), eleştirel ve sorunsal tavırlardır. Bu tavırların tümünün karşısavları bulunmaktadır ve bu karşısavlar daima gerçekleşebilir niteliktedirler. İnsan usu artık 18. yüzyıldaki 'kendiliğinden olma' özelliğini kaybetmiştir. Tinsel ilişkilerin iç anlaşmazlığı ve karşıtlar olarak anlamlılığı o denli ileri gitmiştir ki, romantiklerin, hiç değilse ilk Alman romantiklerinin, 'romantik' olanı kendilerinden uzak tutmaya çaba gösterdikleri bile düşünülmüştür (184). Friedrich Schlegel ve Novalis, duygusallıklarını yenmeye çalışmışlar ve tüm öznellik ve duygusallıklarına karşın, dünya görüşlerini sağlam ve evrensel geçerliği olan bir düşünce üzerine oturtmak istemişlerdir. Erken romantizm ile romantizm arasındaki temel değişiklik budur; 18. yüzyıldaki duyguculuğun yerini, aşırı boyutlara ulaşmış bir duyarlık ve 'yüreğin ve ruhun artmış olan izlenim gücü' almıştır. Gözyaşları akmaya de-

vam ederken, heyecansal tepkiler ahlaksal değerlerini yitirmeye ve giderek toplumun aşağı tabaklarına kadar düşmeye başlamıştır.

Romantik ruhun iç kavgası, romantik çağ edebiyatında sayısız çeşitler ve biçimler altında görülen ve romantik bir us için daima var olan 'ikinci ben' figüründe olduğu kadar hiçbir yerde dolaysız ve anlamlı olarak ifade bulamamıştır. Bu *idée fixe*'in (saplantı) kaynağı, dayanılmaz bir içe bakış iradesi, kendi kendini gözlemlemeye duyulan delice bir eğilim, kendini bilinmeyen, tekin olmayan garip bir yabancı gibi görmeye zorlanmaktır. 'İkinci ben' kuşkusuz bir kaçma atılımıdır ve romantiklerin kendi tarihsel ve toplumsal durumlarını kabul etmelerindeki yetersizliklerini ifade eder. Romantik kişi, hiç düşünmeden karanlık ve iki anlamlı, düzensiz ve esrik, şeytansı ve dionisiyak [63] olan her şeye daldığı gibi, kendini ikinci benliğine atar ve orada akılcı yollarla sahip olamadığı gerçekten kurtulduğuna inanır. Gerçekten böylesine kaçarken, bilinçaltını bulgulamış olur. Bilinçaltı usçu düşüncenin erişemeyeceği bir yerde, güven içinde saklanmakta ve kişinin istek dolu düşleriyle sorunlarını usa aykırı bir biçimde çözümlemesinin kaynağını oluşturmaktadır. Kişi böylece 'kişiliğinde iki ruhu birden taşıdığını' farkeder; içinde kendi gibi düşünüp aynı şeyleri duymayan başka bir kişilik bulunmaktadır ve ruhunda şeytan ile şeytanın yargılayıcısını bir arada taşıdığının bilincine varır; kısacası, psikanalizin temel gerçeklerini bulmuş olur. Bu kişi için usaaykırı olan şeyleri bilinçli bir biçimde denetleme olanağı yoktur. Bu yüzden bilinçsizliği, karanlık içgüdüleri, ruhun esrik ve düşsel durumlarını över ve onlarda, ciddi, soğuk ve eleştiriye dayanan fikri yapıda bulamadığı doygunluğu bulur. 'La sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie... Ce n'est pas son coeur, c'est sa tête qui fait tout' (185) [64]. Bu söz Diderot tarafından söylenmiştir. Diğer yandansa her şeyin mantıksal *salto mortale* [65] dengelmesi beklenmektedir. Bu nedenle doğrudan deneylere ve ruh durumlarına inanılır, bir anlık ve gelip geçmekte olan izlenimlere teslim olunarak, Novalis'in sözünü ettiği *'rastlantısal olay'*a tapılır. Karışıklık ne denli bol olursa, ondan doğacak parıltının da o denli parlak olacağı düşünülmektedir. Böylece gizemli ve geceleri meydana gelen olaylara, acayip ve biçimsiz olana, korkunç ve hayaletlerle ilgili şeylere, şeytan ve ölülere ilişkin konulara, hastalığa ve eşcinselliğe duyulan

[63] Yaşama trajik yönden bakış.

[64] 'Bir dehanın kalitesini duyarlık saptayamaz... O her şeyi yüreği ile değil, kafası ile yapar.'

[65] Ölüm kalım atılımı.

ilgi artarak bu olgulara tapılmaya başlanmıştır. Eğer Goethe'nin yaptığı gibi, romantizmi 'hastane şiiri' olarak nitelersek ona büyük bir haksızlık yapmış oluruz. Fakat yalnızca Novalis'in ileri sürdüğü gibi yaşamın, aklın bir hastalığı olduğu ve bu hastalığın insanı bitki ve hayvanlardan ayırdığı düşünülebilir. Romantik kişi için hastalık, yaşamın sorunlarını usçulukla çözümlemekten kaçınmak demektir; hasta olunca günlük yaşamın sorumluluklarından kaçınılmış olur. Eğer romantiklerin hastalıklı olduklarını ileri sürecek olursak, onların özelliklerini tam olarak ifade etmiş sayılamayız. Ancak hastalık felsefesinin, onların yaşam görüşlerinin temel öğesi olduğunu söylersek, o zaman daha geçerli bir tanımlama yapmış oluruz. Romantikler için hastalık, sıradan, normal ve usa uygun şeylerin karşıtı demektir ve yaşamın ve ölümün, doğanın ve doğasal olmayanın, sürekliliğin ve bozulup çökenin arasındaki çarpışmayı temsil eder. Onların tüm yaşam görüşlerine egemen olan bu çarpışma, kesin olarak gösterilebilen ve kalıcı olan her şeyin değerinin düşmesi demektir. Bu da onların tüm kısıtlamalara ve sağlam ve belirli biçime karşı duydukları nefret ile uyum halindedir.

Goethe'nin, biçimlerin hakikatten uzak ve yetersiz olduklarından söz etmiş olduğunu biliyoruz. Eğer onun bu sözlerini hatırlarsak, Fransızların bu sanatçıyı neden daima romantikler arasında saydığını anlarız. Fakat Goethe, kısıtlı sanat biçimlerinin ancak yaşamın somut zenginlikleri ile karşılaştırıldıkları zaman hakikatten uzak kaldıklarını ileri sürer. Oysa romantikler, açık seçik ve kesin olanı, henüz kesinliğe kavuşmamış, tam olarak gerçekleşememiş olandan daha değersiz buluyorlar ve olasılıklara henüz açık olan durumları, sonsuzluğa dek sürecek olan gelişmenin, devinimin, yaşamdaki değişim ve verimliliğin özelliklerinden sorumlu tutuyorlardı. Katı biçimlerin, tek anlamlı düşüncelerin ve kesin düşüncelerin tümünü ölü ve yanlış kabul ettiklerinden, estetizm yanlısı olmalarına karşın, sanat yapıtını denetlenmiş ve kendi kendine yeten bir biçim olarak niteleyerek hor görmüşlerdir. Bu sanatçıların zirzoplukları ve keyiflerine göre davranışları, sanatları birleştirip birbirine katmaları, üsluplarının içten geldiği gibi söyleyiverme ve kesik kesik olma özelliği, onların yaşama olan dinamik yaklaşımlarının belirtileridir. Bu sanatçılar üstün yeteneklerini, yoğun duyarlıklarını ve tarih konusunda yerinde ve doğru kararlar vermelerini, bu yaklaşıma borçludurlar. Devrim'den bu yana birey, dış dünyadan gelen desteklerinin tümünü yitirmiş durumdadır; bundan böyle insanın yalnızca kendine güvenmesi gerekmektedir ve her türlü yardımı kendi içinde arayacaktır. Bu nedenle kendini son derecede önemli bulmaya ve kendisi ile ilgilenmeye başlar. Zaman-

la, kişisel deneylerini, dünya deneylerinden üstün görmeye başlayacak ve sonunda tinsel etkinliğin, düşünce ve duygu akımlarının, bir tinsel durumdan diğerine geçen yolun, dış gerçeklerden çok daha hakiki olduğuna inanacaktır. Dünyayı yalnızca bir hammadde ve kendi deneylerinin dayanağı olarak görecek ve onu kendi deneylerinden söz etmek için bir vesile durumuna sokacaktır. Novalis şöyle düşünmüştür: «Yaşamımızda yer alan tüm olaylar, kendi istediğimiz biçimde yorumlayabileceğimiz konuları yaratmak için kullandığımız hammaddelerdir; her olay sonu gelmez zincirin bir halkasıdır.» Bu düşünce, deneyler dizisinin başlangıcını ve sonucunu, tamamlanmış bir sanat yapıtının içerik ve biçimini küçümseyen bir davranıştır. Böylece dünya, tinsel devingenliği sağlayan bir vesile, sanat ise, deneylerin içeriğinin bir anlık ifade bulabildiği rastlantıya dayanan bir araç haline gelir. Bu inançtan, romantizmin 'vesileciliği' (occasionalisme) denen düşünce biçimi doğar (186). Bu düşünce, gerçeği, tözel (substantial) olmayan, anlatılması olanaksız vesileler içinde eritir ve ona entellektüel yaratıcılık için bir uyarı, kişiye varlığını ve yeteneğini duyurmaya yarayacak durumları yaratmakta kullandığı bir vesile olarak bakar. Uyarı (stimulus) lar ne denli belirsiz, gök kuşağı gibi çok renkli, semavî ve müziksel olurlarsa, deney geçiren öznenin tepkisi de o denli canlı olur; dünya kişiye ne denli kavranamaz, değişken, cisimsiz ve asılsız olarak görünürse, güç sahibi olmak için çabalayan bireyin duyguları da o oranda kuvvetlenecek, özgürleşecek ve bağımsızlaşacaktır. Böyle bir tavır, ancak bireyin kendini özgür ve kendine karşı bağımlı görmesine karşın, gene de tehdit altında ve tehlike içinde bulunduğu tarihsel bir durumda olanak bulabilir. Gösterişli öznelliğin tümü, tinsel yönden genişlemek için duyulan önüne geçilmez istek, yeni sanatın hiçbir zaman doygunluğa erişememiş, kendi kendini aşan lirizmi, ben'in bölünmesi ile açıklanabilir. Romantizmi tanımlayabilmek için bu çekişmeyi iyi bilmek ve kurtulmuş olmasına karşın, düş kırıklığına uğramış olan Devrim sonrası insanına özgü anlaşmazlık ve aşırı doyumu göz önünde bulundurmak gerekir.

Romantizmin Almanya'da, liberalizmden uzaklaşarak monarşi yanlısı ve tutucu bir akım haline dönüşmesinin nedenleri; Fransa ve İngiltere'de ise buna ters düşen daha karmaşık bir gelişim sürecinden geçerek Devrim ve Restorasyon arasında gidip gelmesine karşın, genelde Fransa'daki gelişimlere uygun düşen bir yol izlemesinin nedenleri; bu akımın Devrim'le olan kaçamaklı ilişkisini devam ettirmesi ve her zaman bir önceki tavrının tersini izlemeye hazır olmasıdır. Alman klasisizmi, Fransız Devriminin getirdiği düşüncelere yakınlık duymuş ve bu ilgi Alman romantizminde daha da derinleşerek Haym

ve Dilthey'in de vurguladıkları gibi siyasal alana da atlamıştı (187). Yönetici sınıf, romantikleri ancak Napolyon savaşları sırasında gericilerin cephesine çekmeyi başarabilmişti. Napolyon'un Almanya'yı ele geçirmesinden önce gerici güçler güven içinde ve 'aydınlanmış' olduklarını sanarak kendilerince bu akıma hoşgörü bile göstermişlerdi. Fransız ordusunun zaferinden sonra, Fransız Devrim kurumlarının Almanya'da yayılma tehlikesi başgösterince, gerici güçler her türlü liberal düşünceyi bastırmaya başlamışlar ve her şeyden önce Devrim'in yayıcısı olarak kabul ettikleri Napolyon'a karşı savaş açmışlardı. Goethe gibi ilerici ve bağımsız düşünen kişiler, Napolyon'a karşı başlatılan propagandaya kanmamış olsalar dahi, bunlar aydınlar sınıfının ve orta sınıfın yalnızca ufak bir azınlığını oluşturmuştur. Devrimci espri, Almanya'da, Fransa'da olduğundan çok değişik bir özellik taşır. Alman şairleri Devrim için soyut ve olayları çarpıtan bir coşku duymaktaydılar. Olayların anlamını değerlendirmede de neredeyse yönetici sınıfın düşüncesiz hoşgörüsü kadar yanlış davrandılar. Şairler Devrim'i büyük bir felsefe tartışması olarak kabul etmişler, güç sahibi olanlar ise onun Almanya'da hiçbir zaman geçerli olamayacak bir oyun olduğuna inanmışlardı. Bu yanlış değerlendirmeler, Kurtuluş Savaşları'ndan sonra ülkenin başına gelecek büyük değişimin sorumlusudur. Cumhuriyetçi ve uşçu bir yazar olan Fichte'nin Devrim dönemini ansızın 'günahların işlendiği bir çağ' olarak görmesi ve cephe değiştirmesi, bu durumu anlatan iyi bir örnektir. Başlangıçta Devrim'in romantikleştirilmesi, sonraları daha şiddetli tepkilerin oluşmasına yol açmış ve sonunda romantizmin Restorasyon ile bir tutulmasına neden olmuştur. Romantizm Batı'da en devrimci ve en yaratıcı evresine ulaştığı zaman, Almanya'da monarşistlerin ve tutucu çevrenin cephesine geçmemiş olan bir tek romantik bile kalmamıştı (188).

Başlangıçta bir *'émigré literature'*ü (189) [66] sayılan Fransız romantizmi 1820'lere kadar Restorasyon'un edebiyatı olmuş ve ancak 1825-1830 yılları arasında sanatsal amaçlarını siyasal Devrimin amaçlarına uyduran liberal bir hareket haline gelmiştir. İngiltere'de ise romantizm, Almanya'da olduğu gibi başlangıçta Devrim yanlısı bir akımdır. Napolyon ile yapılan savaşlar sırasında tutucu bir hareket olarak varlığını sürdürmüş, ancak savaş yıllarından sonra devrimci ülküler besleyen bir akım durumuna gelmiştir. Böylece romantizm, gerek Fransa gerekse İngiltere'de, Restorasyon ve gericilikten, siyasal olaylar sonucu gerçekleşecek olan kopmadan çok daha kararlı bir biçimde ayrılarak, onların aleyhine

[66] Göçmen, yabancı bir ülkeden gelen edebiyat tür.

döner. Çünkü Batı'nın kurum ve anayasalarında liberal düşüncenin egemen olmasına karşın, anamalcı ekonomi politikası, savaş ve emperyalizm yanlısı monarşiler, merkezci-bürokratik yönetim sistemleri, reform uygulanmış kilise ve devlet dinleri ile yepyeni bir Avrupa'nın yaratılmasında, Restorasyon'un da, Aydınlanma hareketi kadar büyük bir rolü olmuştur. Özgürlük ve ilericilik düşüncelerinin zafer kazanmasıyle, 19. yüzyılda Devrim esprisine karşı çıkan bir düşünce dönemi oluşması da anlaşılır bir olgudur (190). Eğer Napolyon hükümeti Devrim'in getirdiği bireyci ülkülerin çökmesini simgeliyorsa, müttefiklerin Napolyon'a karşı kazandıkları zaferle Mukaddes İttifak ve Bourbon'ların Restorasyon'u da, hem 18. yüzyıldan tamamıyle kopmak, hem de devleti ve toplumu birey üzerine dayandıran anlayıştan tümüyle uzaklaşmak anlamına gelir. Fakat bireycilik kavramı, yeni kuşağın deney ve düşüncelerinde devam etmiş, bu yüzden çağın liberal sanat eğilimleri ile liberalizme karşı politika arasındaki çelişkiler sürüp gitmiştir.

Restorasyon döneminin düşüncesine göre, Napolyon'un savaş serüveninin 1789'daki siyasal cinayetten hiçbir farkı yoktur ve İlk İmparatorluk dönemi de kargaşanın ve yasalardan yoksunluğun bir devamıdır. Monarşistler Devrimci Napolyon dönemini, bir birim oluşturan, sürekli olarak eski düzeni, eski hiyerarşiyi ve eski mülkiyet haklarını çökerten bir devir olarak görürler. İmparatorluk ise gerici eğilimlerine karşın, Devrim'in getirdiklerini sağlamlaştırıp yerleştirecek yeni bir devlet dengesi yaratma çabasında olduğundan, daha da tehlikeli bir yönetimdir. Bu devrimci dönemin aksine, Restorasyon, yeni bir dönemin başlangıcı sayılır. Bu dönem, kurtarılabilecek olan her şeyi kurtarmış ve eski kurumların düzeltilmesi olanaksız yönleriyle yeni kurumların değiştirilmesi olanaksız yönleri arasında bir uyum sağlamaya çalışmıştır. Bu niteliklerinden ötürü Restorasyon, Napolyon döneminin devamı sayılmış, Devrim'in ilkeleri ile *ancien régime*'inkiler arasındaki karşıtlıkları temsil eden bir çağ olmuştur. Aradaki tek ayrım, Napolyon'un, Devrim'in getirdiklerini elinden geldiği kadar korumaya çalışmasına karşılık, Restorasyon'un onları bozmaya yönelmiş olmasıdır. Gerçi Restorasyon, gerek sağ, gerekse sol cephe tarafından tehdit edilen İmparatorluğun ve canlılığını yitirmekten korkan Devrim'in uygulamaya zorunlu olduğu şiddet hareketlerine bir yumuşama getirmiştir; ama gene de yukarıda belirtilen ayrım küçümsenemeyecek denli önemlidir. Napolyon çağındaki askeri diktanın aksine, Restorasyon döneminde orta sınıf özgürlüğü yeniden doğmuş değildi. Buna benzer bir özgürlük doğmuş olsa bile, bunun nedeni, artık bireyler yerine bütün bir sınıf ya da topluluğun haksızlığa ve kıyıma

uğramasıdır. Buna karşın bu sınıf yönetimi sırasında, yasaların saptadığı bir özgürlük az da olsa uygulanmaktaydı. Restorasyon, kendinden önceki yönetimlerden daha hoşgörülüydü. Tüm Avrupa'da gericiliğin zaferi egemendi ve liberal düşünceler tehlikeli olmaktan çıkmıştı. Avrupa'lılar devrimci ve savaşçı girişimlerden yorulmuş, barış ve sükûnet aramaya başlamışlardı. Artık düşünceler daha rahatlıkla tartışılıyor, sanatsal yaklaşımların siyasal olabilecek yönlerinin dikkatle izlenmesine karşın, birtakım akımların geçerli olabilmeleri için onaydan geçmeleri gerekmiyordu.

Fransa'da romantiklerin yasallık (légitimisme) tan yana olup da din adamlarının otoritesine inanmalarına karşın, edebiyatta uygulanan klasik gelenek, çoğunlukla liberaller tarafından temsil ediliyordu. Tüm klasikçilerin liberal oldukları düşünülemez, ama liberallerin tümü klasikçidirler (191). Olasılıkla, tutucu bir siyasal eğilimin ilerici bir sanat görüşü ile uyuşması ve tutuculukla ilericiliğin orantılı olarak geçerli olmalarını gösteren başka bir örnek, sanat tarihinde yok gibidir. Klasikçi düşünceye sahip liberaller ile romantiklerin 'ultra' (aşırı)ları arasında bir anlaşma olanağı yoktu. Buna karşın, yasallıktan yana olanlar arasında, liberallerin tersine, 18. yüzyılın klasisizmi yerine XIV. Louis çağının klasisizmini yeğleyen klasikçiler vardı. Romantizme karşı savaşırken, liberal ve tutucu klasikçiler tam bir anlaşma içindeydiler. Bu yüzden, romantik bir sanatçı olan Lamartine, tutucu olduğu halde, Akademi tarafından kabul edilmemiştir. Akademi'nin de edebiyat toplumunun beğenisini temsil ettiği söylenemez. Okuyucu kitlenin büyük bir bölümü, şimdiye dek benzeri görülmedik bir coşkunlukla romantikleri tutmaktadır. Chateaubriand'ın *Génie du Christianisme*'i kendi türünden olan yapıtlar arasında, şimdiye dek erişilmemiş bir başarı sağlamış, ancak lirik şiirlerden oluşan hiçbir kitap, Lamartine'in *Méditations*'ları kadar beğenilmemiştir. Edebiyat uzun bir durgunluktan sonra olağanüstü yetenekler ve başarılı yapıtlarla dolu, canlı ve üretken bir evreye girmektedir. Okuyucu kitlenin sayıca az olduğu gerçek olmakla birlikte, bu toplum, edebiyata ateşli bir ilgi ve coşku besleyen bir topluluktur (192). Bundan önceki devre göre kitap satışları artmış, basın edebiyat olaylarını büyük bir ilgi ile izlemeye koyulmuş, salonlar yeniden açılarak günün entellektüel kahramanları kutlanmaya başlanmıştır. Önceki döneme göre artmış olan özgürlüğün sonucu, yazınsal uğraşlarda bölünüp çoğalma yoluyla bir artış başlamış ve 'grand siècle'in aynı türden kültürü tarihe karışmaya yüz tutmuştur. Bilindiği gibi, 17. yüzyılda, 'eskiler' ile 'yeniler' arasında kavga olmuş, Le Brun'un akademik sanat eğilimi ile ona karşı olanların resim anlayışları arasında

karşıtlık doğmuştur. 18. yüzyılda ise saray sanatı olan Rokoko ile burjuvaların romantizm öncesi sanat beğenileri arasında daha şiddetli bir çatışma çıkmış, ama tüm *ancien régime* döneminin sanatında temelde aynı türden olan bir beğeni egemen olmuştur. Herkes tarafından doğru ve iyi olarak kabul edilip benimsenen bir düşünce ya da beğeniye karşı olanlara daima yabancı gözü ile bakılmıştır. Kısacası, o zamanlar sanatsal eğilimler arasında gerçek bir düşmanlık olmamıştı. Şimdi ise aynı güce sahip olan iki topluluk vardır ve bunlar aynı derecede önemsenmektedirler. Bu toplulukların hiçbiri otorite sahibi olma niteliğine sahip değildirler ve entellektüel kişilerin başını döndürecek kadar etkili olamamaktadırlar. Romantizmin zafer kazanmasından sonra bile, kuralcı klasik beğeni türünde, standart bir 'romantik beğeni' oluşamamıştır. Bu akımın etkisinde kalmayan insan yok gibidir, ama gene de herkes tarafından benimsenemez ve bu beğeni zafer kazanır kazanmaz, kendi yandaşları arasında hemen bir savaş başlar. Birbirleri ile yarışan estetik eğilimlerin çatışmaları da, tıpkı toplumun yeni akıma duyduğu tepki gibi, sanatsal yaşamın özelliklerinden biri durumuna gelmiştir. Anlayamadıkları her şeyde horlanmanın ve küçük görülmenin izlerini bulan burjuvalar, sonunda, tüm yenilikleri yadsımayı ilke edindiler. Zamanla, estetik yönden uygun olanla olmayanı ayıran sınır kalkmış ve aradaki ayrım da özelliğini yitirmişti. Kısa bir süre sonra ortada yalnızca yazınsal 'partiler' kalmış ve yazınsal yaşamda demokrasiye benzer bir durum ortaya çıkmıştı. Romantizmin toplumsal yeniliği sanatın politikaya bulaşması demektir. Bundan böyle yazarlar ve sanatçılar yalnızca siyasal partilere katılmakla kalmayacaklar, sanatsal yaşamda da parti propagandası yapacaklardır. 'Vouz verrez qu'il faudra finir par avoir une opinion', [67] sözcükleri o devirde yaşayan seçmeci (éclectique) bir kişinin melankolik sözleridir (193). Balzac ise *İllusions perdues* adlı yapıtında durumu şöyle anlatır: 'Kral yandaşları romantik, liberaller ise klasiktirler... Eğer seçmeci iseniz kimse sizden yana olmaz'. Balzac, büyük karşıtlıkların arasında bir yan tutmanın zorunluluğunu görmüştür. Ancak durum onun burada açıkladığından biraz daha karmaşıktır.

'Göçmen edebiyatı'nın en önemli temsilcisi Chateaubriand'dır. Bu yazar, Rousseau ve Byron ile birlikte, yeni romantik tipin ortaya çıkmasında en etkin rolü oynayanlardandı. Onun bu önemli rolü, yapıtları ile sağladığı ünden daha önemli olmuştur. O, entellektüel

[67] «Bir kanıya sahip olmak için önce onu özümlemek gerekeceğini göreceksiniz.»

bir akımın yaratıcısı ya da destekleyicisi değil, kendinden önce ve sonra gelen yazarlar gibi bu akımın yorumcusu olarak, onu yeni bir deneyin getirdikleri ile değil, sadece yeni bir ifade biçimi ile zenginleştirmiştir. Rousseau'nun Saint-Preux'sü ile Goethe'nin Werther'i, insanların düşünce ve akıllarına egemen olan ilk düş kırıklığının belirtileridir; Chateaubriand'ın René'si ise bu düş kırıklığının umutsuzluğa dönüşmesini ifade eder. Erken romantizm devrinin duygusallığı ve melankolisi nasıl burjuvazinin Devrim'den önceki heyecansal durumu ile uygun düşüyorsa, göçmen edebiyatının karamsarlığı ve burukluğu da Devrim'den sonraki aristokrasinin ruhsal durumuna uygun düşer. Bu ruhsal durum, Napolyon'un düşüşünden sonra tüm Avrupa'ya yayılarak üst sınıfların duygularını yansıtmıştır. Rousseau neden mutsuz olduğunu bilmektedir. Onu rahatsız eden şeyler modern kültür ve onun tinsel gereksinimlerini karşılayamayan alışılagelmiş geleneksel toplum biçimleridir. O, somut fakat gerçekleşmesi olanaksız bir durumun kendisini bu huzursuzluktan kurtarabileceğini ummuştu. Oysa René'nin melânkolisini açıklayabilmek olanaksızdır. René, yaşamın tümünü anlamsız bulmakta, sevgi ve dostluk için sonsuz ve coşkulu bir istek duymakta, her şeyi kucaklamak ve her şey tarafından kucaklanmak özlemi ile yanmaktadır. Oysa bu isteğin gerçekleşmesinin olanaksızlığını ve tüm istekleri yerine gelse bile ruhunun gene de doymayacağını bilmektedir. Hiçbir şeyin istenmeye değmediğine, tüm çaba ve savaşımın yararsız olduğuna inanır; tek akıllıca iş canına kıymaktır. İç dünya ile dış dünyanın, yaşamın şiirsel yönü ile gerçek yönünün birbirinden ayrılması, yalnızlık, dünyayı küçümseme, insandan kaçma, gerçek olmayan, soyut ve içe dönük (egocentric) bir varlık sürdürme gibi yeni yüzyılın romantik doğalı kişilerinde görülen özellikler, başlıbaşına bir çeşit cana kıyma sayılabilir.

Chateaubriand, Mme de Stael, Senancour, Constant, Nodier gibi yazarların tümü, Rousseau'nun yanında yer alırlar ve Voltaire'e karşıdırlar. Fakat bunların çoğu, 17. yüzyılın usçuluğuna değil, 18. yüzyılın usçuluğuna karşıdırlar. Bu ayrıcalığından ötürü Chateaubriand, ilerici sanat görüşünü, siyasal tutuculuk, kralın ve din adamlarının gücüne olan inanç, taç ve kilise için duyduğu tutku ile bağdaştırmayı başarır. Romantizm uzak geçmişe, yakın geçmişten daha fazla yakınlık duyduğu için, Lamartine, Vigny ve Hugo'nun yasallığa (legitimisme) olan bağlılıkları bu denli uzun süreli olabilmiştir. Onların siyasal görüşlerinde meydana gelen değişim, 1824'den önce kendini göstermez. Ancak bu tarihten sonra aynı düşünceyi paylaşan romantik dostların bir araya geldikleri (cénac-

les) [68] ve Arsenal'de, Charles Nodier'nin çevresinde toplandıkları görülür. Romantik akım, ancak bu dönemde bir okul niteliği kazanmaya başlar. 18. yüzyıl Fransız edebiyatı, *salon*larda gelişmişti. *Salon*lar, yazar, sanatçı ve eleştirmenlerin, sürekli olarak, üst sınıftan gelme kişilerle bir araya geldikleri, orta sınıfın üst kesiminin ve soyluların evlerinde yaratılan ortamdı. Bu çevreler topluma kapalı idi. Kültürlü toplumun tutum ve davranışları günün modasını saptar ve entellektüel 'yıldız'ların yaşam biçimlerine arada bir özenilse de, bu *salon*lar, 'toplumsal' olma özelliklerini korurlardı. Ne var ki *salon*lar, çağın yazarları için itici birer güç yerini almışlarsa da, hiçbir zaman beklenen yaratıcı etkiyi yapamamışlardır. Bunlar, birçok kişinin soru sormadan kabul ettiği birer forum, birer yüksek beğeni okulu veya edebiyatta moda olacak şeylerin yazgısını saptamak için kurulan birer meclis yerine geçmelerine karşın, bir topluluğun yaratıcı bir amaç için elbirliği ile çalışmasını sağlayan bir ortam olamamışlardı. Romantiklerin 'cénacles'ı, *salon*ların tersine, birbirleri ile dost olan sanatçıların bir araya gelmelerinden oluşan toplantılardı. Bu toplantıların tümü, belirli bir sanatçının çevresinde yapıldığından ve topluma en liberal *salon*lardan bile daha açık olduklarından, burada 'toplumsal' öğe ikinci planda kalırdı. Bu akıma katılmak isteyen yazar, sanatçı ve eleştirmenlerin tümü, bu topluluklara buyur edilmekle kalmıyor, aynı zamanda toplumsal duygudaşlık edebilecek olan insanların tümü buraya kabul ediliyorlardı. Bu kaynaşma ve açık fikirlilik, akımın bir okul olma özelliğini kaybetmesine neden olmakla birlikte, aynı türden bir sanat kavramının ve ortak bir sanat politikasının gelişmesine engel olamamıştı. Daha önceki devirlerdeki toplulukların tersine, edebiyat yaşamının geliştiği bu çevre, 18. yüzyılın Fransa'sında görülen merkeze bağlı olmayan bir parti veya İngiltere'deki kulüpler ya da kahvehaneler gibi bir niteliğe de sahip değildi. Bu topluluklar, usta olarak kabul ettikleri bir kişinin çevresinde toplanmış, bu kişinin otoritesini kayıtsız şartsız kabul etmiş çevrelerdi. Buna karşın usta-çırak ilişkisine benzer bir durum her zaman için söz konusu değildi. Modern edebiyat tarihinde ilk kez bir okulun oluşum biçimi, olayların akışında etkili olabiliyordu. Bu biçim, klasik edebiyatın kuralcı özelliğine daha uygun düşmekle birlikte, 17. ve 18. yüzyıllarda henüz bilinmiyordu. Oysa romantizm, sanatsal ilkelerinin zorunluluklarına karşın, ya da sadece bu zorunluluklardan ötürü, kesin ve açık olarak belirtilebilen ve anlatılabilen bir doktrine sahip bir okul haline gel-

[68] Aynı düşünceyi paylaşanların toplantısı. Edebiyat çevrelerinin özellikle belirli bir akım içinde olanlarının oluşturdukları gruplara verilen isim.

miştir. Klasisizm devrinde, Fransız edebiyatının tümü tek bir okul oluşturdu ve Fransa'nın her köşesinde aynı beğeni egemen oldu. Bunun dışında kalanlar ve karşı gelenler ise ortak bir program çevresinde birleşip güçlerini bir araya getiremeyecek ölçüde dağınıktılar. Şimdi ise Fransız edebiyatı eş güçlere sahip iki büyük partinin savaş alanı durumuna geldiğinden, siyasal yaşamdaki örneklerin yazarlarda parti programı yapma ve önder seçme isteklerini uyandırmış, sonuç olarak çelişkiler ve açığa kavuşamamış yönlerle dolu olan bu yeni akımın özetlenip bir sisteme göre düzenlenmesi gerekmişti. Böylece, edebiyat okullarının kuruluş dönemi gelmiş oldu.

Fransa'da gelişen romantik akım, Almanya'dakinden daha değişiktir ve bir edebiyat okulu özelliği taşır. Almanya'da, sanatta güdülen klasik ülkü, şimdiye dek bu denli yalın bir biçimde gerçekleşememiştir. Alman romantikleri, kültür alanında hâlâ klasisizmin ülkülerini izliyorlar, klasik dünya görüşü ise, bir ölçüde, romantik bir özellik taşıyordu. Gene de yazınsal yaşamdaki partilere bölünmüş olma durumu, Fransa'da olduğundan çok daha az belirgin olduğundan, sanatçıların yazınsal okullara göre topluluklara ayrılmış olmaları da Fransa'daki kadar kesin değildi. İngiltere'de sadece romantik akım egemen olduğundan, 18. yüzyılın yarısından bu yana, klasisizm ile romantizm arasında bir ayrım yapmanın anlamı kalmamıştı; ayrıca, bu ülkede yazınsal okul sayılabilecek hiçbir olgu bulunmadığı gibi, kendini kabul ettirmiş bir ustanın otoritesine sahip olan bir kişi de yoktu (194). Fransız 'cénacles'ı bile ortak bir dil kullandıklarından ötürü bir araya gelmiş olan yazınsal 'klik'lerdir ve dıştan bakıldığında, gizli fesat çeviren topluluklar, içten bakıldığında ise, kıskanç bir oyuncular topluluğunu andırır. Bunlar genel olarak doktrini pratik eylemden daha önemli bulan ve birbirlerinden değişik olmanın karşılıklı uyum sağlamadan daha ilginç olduğuna inanan, kavga etmeye hazır topluluklar veya ateşli tartışmacılardır. Bütün bunlara karşın, gerek İngiltere, gerekse Fransa'da romantik akımda güçlü bir toplumlaşmaya ve ortaklaşacılığa doğru eğilimin izleri vardır. Romantikler ortak düşüncelerden yoksun oluşan yazılar yazıp, eleştiri, tartışma ve yorumlar yaparak dostluklarını sürdürürler; yaşamdaki en derin anlamı sevgi ve dostluk ilişkilerinde bulurlar; dergiler, yıllıklar ve antolojiler çıkarırlar, söylev ve kurslar düzenlerler, kendilerinin veya birbirlerinin propagandalarını yaparlar. Kısacası, ortaklaşa beraberlik ilkesini paylaşarak yaşarlar. Bu ortak yaşama isteği, onların bireyciliklerinin diğer bir yönü olup yalnızlık ve köklü bir gelenekten yoksun olmalarını bir yerde dengelemiştir.

Fransız romantiklerinin aynı türden bir topluluk haline gelmeleri, kamuoyunun liberalizmden yana dönmesi ile aynı döneme rastlar. 1824'de *Globe*, yeni bir tondan çalmaya başlamıştır. Bu tarih, 'Arsenal'deki toplantıların da başladığı tarihtir. Lamartine ve Hugo gibi ileri gelen romantik yazarların henüz Kilise'yi ve tahtı destekledikleri bir gerçektir, fakat romantik akım artık tümüyle din adamlarına ve monarşiye hizmet etmekten kurtulmuştur. Asıl büyük değişim, 1827'de Victor Hugo'nun *'Cromwell'* adlı yapıtı için yazdığı önsözde, romantizmin edebiyatın liberalizmi olduğunu ileri sürmesi ile başlar. Aynı yıl, başlıca romantik ressamların resimleri Salon'da bol bol görülmeye başlar; Delacroix'nın on iki yağlıboya resminin yanında Devéria ve Boulanger'nin örnek sayılan resimleri sergilenmektedir. Toplum, ülkenin tüm entellektüel yaşamını saran ve romantizmin zaferini tümüyle sağlama alan geniş ve yoğun bir hareketle karşı karşıya gelmiştir. Victor Hugo'nun çevresindeki yeni 'cénacle'ın yapısı, bu evrensellik niteliği ile uygundur. Hugo, bundan böyle romantik okulun en büyük ustası olacaktır. Deschamps, Vigny, Sainte-Beuve, Dumas, Musset, Balzac gibi yazarlar, Delacroix, Devéria, Boulanger gibi ressamlar, Johannot, Gigoux, Nanteuil gibi grafikçiler ve heykeltıraş David d'Angers, Notre-Dame-des-Champs'ın sürekli konuklarıdırlar. Hugo, 1829'da bu çevreye yüksek sesle *Marion Delorme* ve *Hernani* adlı yapıtlarını okumaktadır. Bu topluluk aynı yıl dağılmış olsa da okul varlığını sürdürmüştür. Akım böyle böyle açıklığa kavuşmuş, daha yoğun, daha köktenci ve daha belirgin duruma gelmiştir. 1829'da Nodier'nin evinde toplanan ikinci 'cénacle'de, yarı klasik öğeler tümüyle yok olurken, plastik sanatçılar bu çevrenin üyeleri olmuşlardır. Bu hareketin, giderek bir dogmaya dönüşecek olan burjuvaya karşıt tutumu ve salt bir birliğe kavuşması, en belirgin biçimde, Théophile Gautier, Gérard de Nerval ve arkadaşlarının Rue Doyenné'deki stüdyolarında toplanan son romantik 'cénacle'ın çerçevesinde belirgin olur. 'Philistinizm'e karşı olan ve 'sanat için sanat' kuramını benimsemiş olan bu sanatçı grubu çağdaş *bohem*'in ateşli bir ocağıdır.

Romantizm ile bağdaştırılan bohem'e özgü davranışlar, ilk başından beri bu harekete hiç uygun düşmüyordu. Chateaubriand'dan Lamartine'e kadar Fransız romantizmi hemen hemen sadece aristokratlar tarafından temsil edilmiş ve 1824'den sonra romantiklerin tümü, monarşi ve Kiliseyi desteklemekten vazgeçmiş olsalar bile, gene de bu akım bir ölçüde aristokratlar ve din adamlarından yana bir hareket olma niteliğini korumuştur. Önderliğin Victor Hugo, Théophile Gautier ve Alexandre Dumas gibi halktan gelme

kişilerin eline geçmesi, yavaş yavaş gerçekleşebilmiş ve romantiklerin çoğunluğunun tutucu tavırlarını değiştirmesi, Temmuz Devrim'inden az önce olmuştur. Halktan gelme kişilere özgü öğelerin önem kazanması, siyasal değişim sonucu gerçekleşmiş bir olgu değil, siyasal değişimi gösteren bir belirtidir. Önceleri orta sınıftan gelme yazarlar, kendilerini aristokratların tutuculuğuna göre ayarlarken, şimdi birer aristokrat olan Chateaubriand ve Lamartine bile karşı cepheye geçmişlerdi. X. Charles döneminde özgürlüğün giderek artan ölçülerde kısıtlanması, toplum yaşamının dinsel kurallara bağlanması; kutsal şeylere olan saygısızlığın ölümle cezalandırılması, Meclisin ve Ulusal Muhafızların dağıtılması ve alınan diğer önlemler; sadece entellektüel yaşamın daha radikal hale gelmesine yol açtı. Bu olayların tümü, 1815'den bu yana olup bitenleri kimsenin kuşkusu kalmayacak biçimde ortaya koyar, başka bir deyişle, Restorasyon'un, Devrim'in kesin olarak sonu anlamına geldiğini belirler. İnsanların düşünceleri artık Devrim sonrası duyumsamazlığından kurtulmuştur. Devrim'e aykırı öğeler üzerinde temellenmiş bir hükümet kurmak isteyen X. Charles'ı da toplumun bu ruhsal durumu ürkütür ve giderek daha gerici önlemler almaya zorlar. Restorasyon'un nereye yöneldiğini yavaş yavaş farkeden romantikler, krallık yönetimini destekleyen en büyük gücün zengin burjuvalar olduğunu görmüşler ve onların, gücünü kaybetmiş olan aristokrasiden daha etkin olduklarını anlamışlardı. Böylece tüm nefret ve horlama duyguları burjuvalara yöneldi. Açgözlü, dar görüşlü, iki yüzlü burjuva, onların bir numaralı düşmanı durumuna geldi. Buna karşılık, insanı küçük düşürücü bağlara ve toplumun konvansiyonel yalanlarına karşı savaşan yoksul, dürüst ve açık kalpli sanatçı en yetkin insanlık örneği olarak kabul edildi. Başlangıcından beri romantizmin özelliği olan ve Almanya'da daha 18. yüzyılda bile rastlanan, sağlam toplumsal dayanaklar ve siyasal çözümlemelerle pratik yaşamdan ayrılma eğilimi şimdi her yerde egemendi. Batı ülkelerinde bile deha ile sıradan kişi, sanatçı ile toplum, sanat ile toplumsal gerçekler arasında aşılamaz büyük bir uçurum açılmıştı. Bohemlerin terbiyesizce davranışları ve küstahlıkları, kuşku içinde olmayan burjuvaları dürtmek ve rahatsız etmek için çocukça bir hırs duymaları, kendilerini sıradan ve normal insanlardan farklı gösterme girişimleri, giysilerinin, saçlarının, sakallarının tuhaflığı, Gautier'nin kırmızı yeleği ve dostlarının aynı derecede göze çarpan, fakat her zaman göz kamaştırıcı olmayan kılıkları, onların özgür, sade ve görünüşte mantıksız olan, fakat genellikle gerçeğe uygun sözleri, abartılmış, saldırgan bir biçimde formüle edilmiş düşünceleri, küfür, acı söz ve uygunsuz davranışları, kendilerini orta sınıfın meydana getir-

diği kitleden ayırmak ya da zaten belirgin olan kopukluğu, bilinçli olarak yaptıklarını gösterme isteğini ifade eder.

Dar kafalılığa ve rahata düşkünlüğe (philistinisme) olan nefretleri, sıkı bir düzen altındaki ruhsuz burjuva yaşamını aşağılayan tavırları, geleneksel ve konvansiyonel, öğrenilmesi ve öğretilmesi kolay, olgun ve ciddi olan her şeye karşı açtıkları savaş, kendilerine *Jeune-France* [69] adını veren asilerin tüm düşüncelerini etkiler. Entellektüel değerler sistemi, yeni bir kategori ile zenginleştirilmiştir: Gençliğin, yaşça büyük olanlardan daha yaratıcı ve üstün olduğuna inanmak. Her şeyden önce klasisizme yabancı olan bu düşünce, bir dereceye dek, şimdiye değin görmüş olduğumuz kültürlerin tümüne aykırıdır. Gerçi bundan önceki çağlarda kuşaklar arasında yarışmalar olmuş ve zaferi gençlik kazanarak sanatsal gelişimi besleyen güç durumuna gelebilmişti. Fakat gençlik bu zaferi, yalnızca 'genç' olduğundan ötürü kazanmış değildi. Toplum hiçbir zaman gençliğe güven duymamış, onlara karşı yalnızca temkinli bir sabır gösterme yolunu seçmişti. Gençliği ilericiliğin doğal temsilcisi olarak kabul eden düşüncenin egemenliği ancak romantizm ile kabul bulmuş ve ancak romantizm klasisizme karşı kesin bir zafer kazandıktan sonra eski kuşağın gençliğe karşı almış olduğu tavır eleştirilmeye başlanmıştı (195). Tüm sanat dallarının bir bütün halinde olduğunu vurgulamak da, gençlerin arasındaki dayanışma ve bütünleşmesinde olduğu gibi, romantizmin sanatla hiçbir ilgisi olmayan 'philistinizm' dünyasından uzaklaşmış olduğunun bir belirtisidir. 18. yüzyılda, *belles-lettres* [70] in felsefe ile olan ilişkisinden söz edilirken, şimdi edebiyat başlı başına bir sanat dalı olarak tanımlanmaktadır (196). Plastik sanatçılar da orta sınıfın üst kesiminden sayılmak için büyük bir istek duyduklarından, mesleklerinin edebiyata benzediğini ileri sürmüşlerdi. Oysa şimdi de yazarlar, burjuvaziden ve gerilimden kopmak için, yazarlığın plastik sanat emekçilerinin mesleğine benzediğini vurguluyorlardı.

Romantiklerin aldırmazlıkları ve kendilerini gösterme merakları o denli ileri gitmiştir ki, şairi Tanrı olarak gören estetizmlerinin tersine, şimdi Tanrı'yı şairleştirmeye başlamışlardı. Gautier: 'Dieu n'est peut-être que le premier poète du monde', [71] demektedir. Bir yandan liberal, bir yandan yatıştırıcı ve tutucu davranışın bir ifadesi olan 'l'art pour l'art' gibi son derece karışık bir olgu bi-

[69] Jeune-France kavramı büyük bir olasılıkla Jeune-Turc (Jön-Türk) kavramının temeli olmuştur.

[70] Güzel yazı yazmak anlamında. Aslında edebiyatı ifade etmek için kullanılır.

[71] «Tanrı belki de dünyanın ilk şairidir».

le, burjuva değerlerine karşı bir protesto olarak doğmuştur. Gautier sanatın yalın biçimciliğini ve bir oyun olma özelliğini vurgulayıp, onu tüm ülkü ve düşüncelerden kurtarmak istediği zaman güttüğü amaç, sanatı burjuva yaşam düzeninin egemenliğinden kurtarmaktı. Bir zamanlar Taine, Musset'yi Hugo'nun zararına olacak biçimde övdüğü zaman, Gautier'nin onu şöyle uyardığı söylenir: 'Taine, senin burjuva alıklığına kapılmış gibi bir halin var. Düş dünyası senin şiirinden duygular algılamaktadır. Önemli olan bu değildir! Parlak sözcükler, ışık, ritm ve müzik dolu sözcükler; işte şiir budur' (197). Gautier, Stendhal ve Mérimée'nin burjuva dünyasına karşı olmaları, onların 'sanat için sanat' deyişlerinde, çağın düşüncelerinden kaçmaları, sanatı, kendi programları içinde bağımsız bir oyun saymaları; onu sıradan ölümlülere yasaklanmış gizli bir cennet olarak görmeleri yönünden oldukça önemli bir rol oynar. Daha sonraki devrin sanat için sanat'ında ise durum böyle değildir; sanatçıların tüm siyasal ve toplumsal etkinliklere sırt çevirmeleri, sonradan görme burjuvazi tarafından yadırganmadan kabul edilmiştir. Gautier ve onunla aynı görüşü paylaşan dostları, toplumun ahlaksal yönden düzeltilmesinde burjuvalara yardımcı olmayı reddetmişlerdir. Flaubert, Leconte de Lisle ve Baudelaire ise kendilerini fildişi kulelere kapatarak, dünyanın nereye varacağı konusunda hiçbir tasa duymayarak burjuvaların ilgisini çekmişlerdir.

Romantiklerin tiyatronun denetimini ellerine geçirmek için gösterdikleri çaba, özellikle Victor Hugo'nun *Hernani* adlı yapıtı için verdikleri savaşım, Doyenné sokağında toplanan bohemlerin ve gençliğin açmış oldukları bir savaştır. Bu savaş, romantiklerin zaferi ile sonuçlanmış sayılmaz. Böyle bir direniş, bir gecede yok olmaz ve Paris'in en önde gelen tiyatrolarını denetim altında tutma tutkusundan vazgeçilmesi uzun zaman alır. Oysa bu akımın yazgısı artık bir oyunun kabul edilip edilmemesine bağlı değildir; romantizmin üslup olarak dünyaya yayılmasından bu yana epey zaman geçmiştir. 1830'larda romantizm bir değişim geçirerek tümüyle siyasallaşır ve liberalist bir akım olur. Temmuz devriminden sonra çağın entellektüel önderleri olaylara karşı ilgisiz kalmaktan vazgeçerler ve çoğu edebiyatı bırakarak siyasal mesleklere yönelirler. Böylece Lamartine ve Hugo kadar edebiyata bağlı olan yazarlar bile, siyasal olaylarda, şimdiye dek rastlanmadık bir etkinlik göstermişlerdir. Victor Hugo, bir asi veya bir bohem olmadığı gibi, romantiklerin burjuvaziye açtıkları savaş ile de doğrudan ilgili değildir. Siyasal gelişiminde ise Fransız burjuvasının yolundan yürümüş sayılır. Önceleri Bourbon'lara bağlı iken sonraları Temmuz Devrimi'ne katılarak monarşiye sadık bir biçimde hizmet etmiştir. En

sonunda Louis Napolyon'u desteklemiş ve ancak Fransız burjuvazisinin çoğunluğunun liberal olup monarşinin karşısına geçtiği zaman cumhuriyetçi olmuştur. Onun Napolyon'a olan bağlılığı da değişen kamuoyuna uygun olarak biçimlenmiştir. 1825'de hâlâ Napolyon'a karşıdır ve onu acı bir biçimde lanetlemektedir. Ancak 1827' lerde bu tutumunu değiştirerek Napolyon'un Fransa'ya sağladığı ünden söz etmeye başlayacak, sonunda da Bonapartizmin en ateşli sözcüsü olacaktır. Bu Bonapartizm, safça bir kahramana tapma eylemi, duygusal bir ulusçuluk ve içten olmasına karşın, sağlam düşüncelere oturmayan bir liberalizmin karışımından oluşan oldukça garip bir bileşimdir. Bu akıma ait güdülerin ne derece karmaşık olduğunu, Heine ve Béranger gibi birbirinden tümüyle değişik iki insanın aynı zamanda bu hareketi desteklemelerinden ve akımın, bir yandan Voltaire'ciler ve aydınlanmanın varisleri üzerinde, diğer yandan, az da olsa Voltaire'den izler taşıyan ve din adamlarına ve monarşik yönetime karşı olmakla birlikte, destanlar düzmeye meraklı, duygusal bir burjuva toplumunun üzerinde temellenmiş olmasından, anlarız. Ünlü yayıncı Touquet'nin, 1817 ile 1824 arasında, Voltaire'in yapıtlarından otuz bir bin adet, yani bir milyon altı yüz bin cilt satması (198), aydınlanmanın yeniden doğduğunu ve orta sınıfın, alıcı kitlenin önemli bir bölümünü oluşturduğunu gösteren bir kanıttır. Voltaire'in bir araya getirilmiş yapıtlarını almak ve Béranger'nin özgür düşünceler taşımasına karşın entellektüel ve sanatsal değerlerden yoksun olan şarkılarını söylemek bu sınıfın özelliğidir. Bu ezgiler her yerde duyulmakta, her kulakta çınlamakta ve söylenildiğine göre, Bourbon'ların düşmesinde, devrin diğer entellektüel yapıtlarının tümünden daha etkin bir rol oynamaktadır. Kuşkusuz daha önceki devirlerde de orta sınıfın kendine özgü ezgileri vardı. Onun çeşitli türdeki şarkıları, vatanseverliğe ve siyasete ilişkin ezgileri, sokak baladları ve beyitleri, Béranger'nin ezgilerinden daha ilginç değildi. Fakat bu ezgilerin tümü edebiyatın dışında gelişmiş olup kültürlü sınıfların şairleri üzerinde yüzeysel bir etki bırakmaktan öteye gidememişlerdi. Devrim bu halk sanatı türünün daha zenginleşmesine yol açtığı gibi, daha titiz çevrelerin edebiyatına yeni bir beğeninin girmesini de sağlamıştır. Victor Hugo'nun bir şair olarak gelişim göstermesi, edebiyatın bu etkiyi nasıl özümsediğini ve bu özümsemenin yarar ve zararlarını gösteren en açık örnektir. Romantik dram nasıl halk tiyatrosu ortaya çıkmadan gerçekleşemediyse, romantizmin daha sonraki devrindeki yurtseverlik şiirleri de Béranger'nin ezgileri olmadan yazılamazdı. Victor Hugo şair olarak nasıl bir burjuvanın yolundan gitmiş ise; şiirsel üslubu da, Devrim döneminin halk beğenisi ile İkinci İmpara-

torluk devrinin yüce, görkemli, gösterişli, sözde barok üslubu arasında gidip gelmiştir. Çevresinde gelişen çatışmalara karşın, Victor Hugo hiçbir zaman devrimci olmamıştır. Romantizmin, edebiyatın liberalleşmesi olarak tanımlanması da yeni bir şey değildi. Bu düşünceyi Hugo'dan çok önce Stendhal ortaya atmıştır. Hugo'nun sanat anlayışı ile ülkeyi yöneten orta sınıf beğenisi arasındaki uyum giderek tamlığa erişmiş ve her ikisi de gerçekte yücelikten ve görkemlilikten uzak olmalarına karşın, onlara tapmaya başlamışlar ve Rostand'da hâlâ yankıları görülen gösterişli, gürültülü, heyecansal ve çılgın bir üsluptan hoşlanmaya koyulmuşlardır.

Romantik devrimin en büyük katkısı, şiirin söz hazinesini yenilemesidir. Fransız edebiyatında dil, 'doğru' olarak bellenmiş üslupsal biçimler ve kullanılabilir olan ifadelerle, bu alandaki önyargılı koşullar yüzünden 17. ve 18. yüzyıllarda zayıf ve renksiz bir duruma gelmişti. Beylik, profesyonel, arkaik ya da taşra dilinden gelme olan her sözcük yasaktı. Günlük dilde kullanılan yalın ve doğal deyimlerin yerine, soylu, seçme, 'şiirsel' veya sanatsal terimler kullanılıyordu. 'Savaşçı' veya 'at' sözcüklerini kullanmak doğru sayılmıyor, onların yerine 'héros' ya da 'coursier' [72] demek gerekiyor, 'su' veya 'fırtına' sözcükleri yerine ise 'nemli öğe' ya da 'öğelerin hiddetlenmesi' demenin daha uygun olacağı düşünülüyordu. Bilindiği gibi Hernani konusundaki çatışmaya, 'Est-il minuit?' [73] sorusuna, 'Minuit bientôt' [74] sözcükleri ile yanıt verilmesi neden olmuştur. Bu tümceler, çok beylik, çok sıradan, çok dolaysız bulunmuştu. Stendhal, böyle bir soruya şöyle bir yanıtın verilmesini istemişti:

'... l'heure
Atteindra bientôt sa dernière demeure'. [75]

Klasik üslubun savunucuları, gerçek sorunun ne olduğunu pekâlâ biliyorlardı. Victor Hugo'nun dili gerçekte bir yenilik sayılmazdı. Bu dil aslında bulvar tiyatrolarının dili idi. Klasikçiler yalnızca yazınsal tiyatronun 'arılığı' ile ilgileniyorlar, bulvarlar ve kitle eğlenceleri ile uğraşmıyorlardı. Yüksek düzeyde bir tiyatro ve gelişmiş, incelmiş bir yazı yazma sanatı olduğu sürece bulvarlarda olup bitene ilgisiz kalmak kabildi. Fakat onlara Théâtre Français sahnelerinden bir kez konuşmak olanağı verildiğinde, çeşitli toplumsal ve kültürel tabakalar arasında farkedilebilecek herhangi bir

[72] «Yiğit» ve «süvari».
[73] 'Gece yarısı oldu mu?'
[74] 'Gece yarısı olmak üzere'.
[75] 'Saat, birazdan son konutuna ulaşacak'.

ayrıcalık kalmıyordu. Corneille'den bu yana, tragedya edebiyat sanatını temsil eden tür olmuştu; şair ilk ününü tragedya ile sağlar ve ününün doruğuna trajik bir şair olarak çıkardı. Tragedya ve edebi tiyatro, entellektüel tabakanın tekelinde idi ve bu türler onlara saldıran bir nitelik almadıkça, bu kişiler kendisini 'grand siècle' in varisi olarak görebilmekteydi. Şimdi ise yazınsal tiyatro, klasik tragedyanın psikolojik ve ahlaksal sorunlarına kayıtsız, halk tiyatrosu üzerine temellendirilmiş bir dram tarafından istila edilmiştir. Bu tiyatro heyecan verici etkinlikler, 'resimsel' görünümler, sivri kişilikler ve çok renkli duygu biçimleri arayan yolu seçmiştir. Tiyatronun yazgısının ne olacağı, günlük konuşmaların temel konusuydu. Her iki tarafta karşıt fikirleri ileri sürenler, tiyatrodaki kilit mevkiyi ele geçirmek için çarpıştıklarını biliyorlardı. Hugo, tiyatroya olan aşırı düşkünlüğü, mizacının tiyatroya uygun olması, gösterişli ve coşkulu doğası, halka özgü, sıradan ve kaba etki yapan şeylere olan duyarlığı nedeniyle, bu konum için verilen savaşta itici güç olmasa da, onun en iyi temsilcisi haline gelmiştir.

Romantizm, sahneye adımını attığında, tiyatroda karmaşık bir durumla karşılaştı. Ortaçağ farsının, *commedia dell'arte*nin [76] ve eski mimin mirasçısı olan halk tiyatrosunun yerini, 17. ve 18. yüzyıllarda, yazınsal tiyatro almıştı. Oysa Devrim sırasında halk için yaratılan ürünler yeniden canlanmış ve henüz yazınsal dramın etkisini taşıyan biçimlerle Paris tiyatrolarında oynanmaya başlamışlardır. Buna karşın, Comédie-Française'de ve Odéon'da, Corneille, Racine ve Molière ile kendilerini klasik geleneğe ve saray beğenisine uyarlamış veya evcil dramın yazınsal ilkelerine bağlı kalmış olan yazarların yapıtları oynanıyordu. Diğer yandan, Gymnase, Vaudeville, Ambigu-Comique, Gaieté, Variétés ve Nouveautés gibi bulvar tiyatrolarında ise daha geniş kitlelerin beğeni ve kültür düzeyine uygun oyunlar oynanıyordu. O devirden kalma belgeler, Devrim sırasında ve hemen sonrasında tiyatro toplumunda beliren değişikliği ve Paris tiyatrolarını dolduran toplumun kültür ve sanat merakından yoksun olduğunu ayrıntılı bir biçimde anlatmaktadır. Bu yeni topluluk, çoğunlukla asker, işçi, tezgâhtar ya da bazı kaynaklara göre, yalnızca üçte biri okuyup yazma bilen gençlerden oluşmuştur (199). Böyle bir seyirci kitlesi yalnızca bulvarların halk tiyatrolarına egemen olmakla kalmıyor, aynı zamanda daha üstün bir toplumu da kendine çekerek seçkin yazınsal tiyatroların varlığını da tehlikeye düşürüyor ve böylece Comédie-Française ve Odéon' un oyuncuları boş salonlara oynamak zorunda kalıyorlardı (200).

[76] 16. Yüzyıl İtalyan halk tuluat tiyatrosuna verilen ad.

İlk imparatorluk, Restorasyon ve Temmuz monarşisi dönemlerinde, Paris tiyatrolarında şu tür oyunlara rastlanır: 1: *Comédie en 5 actes et en vers* [77]. Bu tür yapıtlar en yetkin 'edebi tür'leri temsil ederler ve Comédie-Française ve Odéon için yazılmışlardır. (Ducis'in *Othello*'su buna iyi bir örnektir): 2: *Comédie de moeurs en prose;* düzyazı olarak yazılmış töre komedyası anlamına gelen bir tür, evcil dramın varisi olarak daha alçakgönüllü bir konuma sahip olmakla birlikte, önemli sayılan tiyatrolarda oynanacak denli etkili olabilmektedir. (Örnek: Scribe'ın *Mariage d'argent*'ı) 3: *Drame en prose.* Duygulu dram denen ve evcil dramdan türeyen bu tür, töre komedyasından, daha az beğenilmektedir. (Örnek: Bouilly'nin *L'abbé et l'épée*'si). 4: *Comédie historique* [78]. Bu oyun türü tarihsel olay ve kişileri, izlenilmesi gereken örnekler olarak yüceltmek yerine, onların tuhaf yanlarını sergiler ve aynı türden bir dramatik süreç yerine olağanüstü manzaralar halinde sahneler yaratmayı yeğler. (Örnekler çeşitlidir: Mérimée'nin *Cromwell*'inden Vitet'nin *Barricades*'ına dek, Dumas'nın *III. Henry*'sinin kaynağını borçlu olduğu tüm deneyleri kapsar. 5: *Vaudeville.* Müzikli komedi, daha doğrusu asıl biçimleri değiştirilerek uyarlamalar yapılmış şarkılardan oluşmuş komedi anlamına gelen bu tür, operete öncülük etmiştir. (Scribe'ın ve onunla birlikte çalışanların oyunları bu türden yapıtlardır. 6: *Mélodrame.* Vaudeville'de olduğu gibi müziksel bölümleri de içeren bu türün ciddi ve genellikle trajik olan konusu, duygusal dramın ve tarihsel sahneleri sergileyen gösterilerin konularına benzer.

Popüler türlerin, özellikle yukarda belirtilen son iki türün sayısında görülen aşırı artışa karşılık edebi yönden daha iddialı olan dramların giderek yok olmasında elbet bir neden vardır. Bu nedeni her şeyden önce Devrim'in tiyatroyu daha geniş halk kitlelerine açmış olmasında ve oyunların başarılı olup olmadığını bu sınıfların, daha da önemlisi, repertuvarın gelişimini denetleyen sansür kurumlarının etkisinde aramak gerekir. Napolyon ve Restorasyon dönemlerinin denetimi, günün sorunlarının ve yönetici sınıfların hal ve tavırlarının tartışılmasının ciddi ve yazınsal dramlarda ele alınmasını yasaklamıştı. Diğer yandan Fars, müzikli komedya ve melodram ciddiye alınmadıklarından uğraşmaya değmez oyunlar olarak kabul ediliyorlar ve böylece daha özgür olarak varlıklarını sürdürebiliyorlardı. Bulvar tiyatrolarında günün koşulları ve

[77] Beş perdelik koşuklu (nazım) komedi.
[78] Tarihsel komedi.

yöneticilerin tutumları özgürce eleştirilebiliyordu. Comédie-Française'de temsili yasaklanan bu konuların, bulvar tiyatrolarında ele alınmasına karşı hiçbir engel konmayışı, bu tiyatroların oyun yazarlarının ve seyircilerin büyük ilgisini çekmesine yol açtı (201). Vodvil ve melodramın, tarihsel açıdan bakıldığında, bu çağın en ilginç ve en önemli tiyatro biçimi sayılmaları gerekir, çünkü bu türler, klasisizmin dramatik oyunlarından romantizme geçişi temsil ederler. Böylece, modern sahne tarihinde gerçek bir dönüm noktasının simgesi olurlar. Bu oyunlarla tiyatro yeniden özelliğini kazanarak topluma eğlence sağlayan, hareketli, doğrudan duyulara seslenen, açık seçik bir sanat dalı durumuna gelir. Melodram daha karmaşık bir yapıya ve daha dallı budaklı bir soya sahiptir. Daha önceki melodram örneklerinden biri, melez tiyatro türünün özgün biçimi olan ve bu devirde bile amatör gösterilerin programlarında rastlanan, ilk örneğini Rousseau'nun Pygmalion'unda gördüğümüz (1775), müzik eşliğinde söylenen monologdur. Müzik eşliğinde dramatik bir parça okuma, aslında çok eski bir tiyatro tarzıdır ve ancak şimdi yeniden canlanmaya başlamıştır. 'Melodram'ın teknik açıdan çok daha verimli olan diğer bir kaynağı ise moral verme, aşırı duygusal olma niteliğinden ötürü, Devrim'den sonra aşağı sınıflar tarafından benimsenen, Chaussée, Diderot, Mercier ve Sedaine tarafından yazılmış olan evcil dramlardır. Fakat melodramın en önemli örneği pandomimdir. *Pantomimes historiques et romanesques* adı verilen bu oyunlar ilk kez, 18. yüzyılın sonuna doğru ortaya çıkarlar. Önceleri *Hercules ve Omphale, Uyuyan Güzel ve Demir Maske* gibi mitolojik veya peri masallarından alınmış konuları işlemekle birlikte, sonraları *Bataille du Général Hoche* gibi günün olaylarını da yansıtmaya başladılar. Bu pandomimler, genellikle çeşitli dans oyunlarından oluşan sahne gösterisi gibi bir araya getirilmiş, mantıksal bağlantı veya dramatik gelişimden yoksun, karışık ve fırtınalı sahnelerden meydana gelen oyunlardır; bu oyunlar hayalet ve ruhlar, zindan ve mezarlar gibi gizemli ve mucizeli öğelerin baş rolü oynadığı durumları yaratmaya yöneliktirler. Zamanla sahnelere açıklayıcı kısa notlar ve karşılıklı söyleşilerin eklenmesiyle bu oyunlar, Devrim sırasında, tuhaf bir oyun türü olan *pantomimes dialoguées*ye, en sonunda da *mélodrame à grand spectacle*a dönüşürler. Böylece gösteri oyunu (showpiece) olma niteliğini ve müziksel öğelerini kaybederek 19. yüzyılın tiyatro tarihinde büyük önemi olan entrika oyunları olup çıkarlar. Melodramın bu değişimi geçirmesinde en etkin rolü oynayanlar, Mrs Radcliffe'in heyecan uyarıcı romanları ile bunların Fransa'daki taklitçileridir. Bu oyunların *Grand Guig-*

nol'a benzer etkilerinin ve cinayet konuları ile ilgili bir hava taşımalarının nedeni de gene bu romanlardır.

Ne var ki bu etkilerin tümü, melodramatik türün özünü değiştirip, anlamını genişletirler, bu öz ise klasik dramın iç çatışmasıdır. Melodram, halkın anlayacağı düzeye indirgenmiş veya yozlaşmış tragedyadan başka bir şey değildir. Bu türün en büyük temsilcisi olan Pixerécourt, sanatının popüler tiyatroya benzediğinin pekâlâ bilincindeydi. Yanıldığı nokta, melodram ile mim arasında tarihsel bir süreklilik veya temelde benzerlik olduğuna inanmasıydı (202). Pixerécourt, Ortaçağın gizemli oyunları, pastoral oyun, Molière'in sanatı ile mim arasındaki sürekliliği görmekle birlikte, mimin gerçek bir 'halk yığınlarına seslenen oyun' olma özelliği ile geniş bir kentsoylu kitleye seslenen oyun düzeyine inmiş bir edebi tiyatro olma özelliği arasındaki farkı göremiyordu. Melodram, kendiliğinden ve naif bir sanat değildir; tragedyanın uzun ve sağlam bir gelişimden geçmiş olan yozlaşmış biçim ilkelerini izler ve onları, klasik türün şiirsel güzellikleri ve ruh incelikleri ile hiçbir ilgisi olmayan kaba bir üslup içinde yansıtır. Aslında melodram, tüm tiyatro türleri içinde en alışılagelmiş olan, en şematik, en yapay olanıdır; kendiliğinden bulgulanmış, yeni ve doğal olan öğelere tümüyle kapalı bir tür yasal dogmadır. Başlangıçta uyuşturulması olanaksız bir karşıtlık, sonra şiddetli bir çarpışma ve sonunda erdemliliğin zaferi ve kötülüğün cezalandırılması olmak üzere üç bölümden oluşan, anlaşılması kolay, aşırıya kaçmadan geliştirilmiş bir konusu vardır. Konu, karakterlerden daha önemlidir. Figürler, yiğit kişi, canı yanan temiz ve suçsuz kişi ve gülünç kişi olmak üzere kesin bir biçimde belirlenmişlerdir (203). Olaylar kör ve acımasız bir yazgı ile sonuçlanırlar. Güçlü bir biçimde vurgulanan, ödüllendirme veya cezalandırma yöntemi üzerine kurulmuş olan ahlaksal anlayışı ise yavan ve uzlaştırıcı olma eğiliminden ötürü, tragedyadaki anlayıştan uzak olmasına karşın, tragedyanın abartılmış da olsa 'görkemli ve törensel havasına uygundur. Melodramın tragedyadan ayrıldığı asıl nokta, birinin 'üç-birlik-kuralı'na [79] uyması ya da hiç değilse bunu göz önünde bulundurmasıydı. Pixerécourt, iki perde arasında sahnenin değişmesine izin verir, fakat bu değişim yadırganmaz; üstelik 1814'de yazdığı *Charles-le-Téméraire*'e dek aynı perde içinde sahne değiştirmez. Böyle bir şey yapıldığında, ne denli klasikçi olduğunu açığa çıka-

[79] Üç-birlik-kuralı, klasik tiyatronun başlıca ilkelerinden olmak üzere, bir oyunda yer, zaman ve aksiyonun çevresinde, aynı zaman birimi içinde ve hep aynı yerde geçmesini öngören kural. (Aziz Çalışlar, Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü).

ran bir yazı ile özür diler: 'Kuralları ilk kez olarak bozuyorum'. Pixerécourt, zaman birliğine de dikkat etmiştir; oyunlarında olaylar yirmi dört saat içinde geçer. Ancak 1818'de yazdığı *Fille de l'exilé ou huit mois en deux heures* adlı yapıtında yeni bir yöntem dener, fakat gene bu davranışından dolayı seyirciden özür diler (204). Melodramın bu özelliklerinin tersine, doğalcı, sıradan dekorlardan ya da bunların dağınık bir şekilde dizilmesinden oluşan mim; belirli bir kalıba indirgenebilecek, stereotip bir konudan, örneksel veya olağanüstü karakterlerden, sıkı bir ahlaksal gelenek veya konuşma dilinden daha değişik, ülküselleştirilmiş bir üsluptan yoksundur. Melodramın mim ile ortak olan yanları yalnızca sahnelerinin idare ediliş biçimi, effekt'lerinin çokluğu, seyirciye ulaşmak için seçtiği yolda ayrım gözetmeyişi ve motiflerinin halka yakın oluşudur; bunların dışında melodram klasik tragedyanın üslup yönünden idealine yakındır. Görüldüğü gibi bir biçimin geleneklere sıkı sıkıya bağlı olması, daha yüce bir amaç için gerekli bir belirti değildir.

Mimin yeni türleri, melodramlar değil vodvillerdir. Bu oyunlar ayrı ayrı sahnelere bölünmüş, bölüntülü (episodic) konuları, özgün biçimleri değiştirilerek yeniden uyarlanmış ezgileri, güncel yaşamdan alınma halktan gelme tipleri, taze, iğneli, kendiliğindenliği her halinden belli olan üslubu ile, edebi yönden melodramdan etkilenmiş olsa da, eski popüler tiyatroya daha yakındır. 1815 ile 1848 yılları arasındaki dönem, bu tür oyunların benzeri görülmedik bir verimlilik dönemine tanık olur. Scribe'ın sayısı oldukça kabarık komedilerinden başka, sayısız küçük, eğlendirici, hafif oyun ve küçük piyes yazılmıştır. Bu yapıtların başarıları ve bolluğu karşısında edebiyat yapanların ne denli korkup endişe ettiklerini, sinemanın zafere ulaşan başarısı karşısında duyulan tepkiyi anımsayarak göz önüne getirebiliriz. Devrim ve Restorasyon sırasında komedi, tıpkı daha önceki dönemlerde tragedyanın kısırlaşmış olması gibi, artık kendi kendini tüketmiş bulunuyordu. Melodram, nasıl tragedyanın bozulmuş biçimiyse, vodvil de komedinin bozulmuş, dış etkilere boyun eğmiş durumunu gösterir. Vodvil ve melodram, dram sanatının sonu demek değil, tersine onun canlanması demekti. Hugo'nun *Hernani*'si veya Dumas'nın *Antony*'si romantik dramın örnekleriydiler ve 'mélodrame parvenu' [80] den başka bir şey değildiler. Augier, Sardou ve Dumas fils'in modern töre dramları ise vodvilin değişik türleridir (205).

1798 ile 1814 arasında Pixerécourt, her biri binlerce kez oyna-

[80] «Sonradan görme melodram», yani asıl yapısını kaybeden melodram anlamına.

nan yüz yirmi tane oyun yazdı. Melodram, tiyatro yaşamına otuz yıl kadar egemen oldu. Ancak 1830'dan sonra, toplumun beğeni düzeyi yükselmeye başlayıp oyunların kalabalığı ve oturmamışlığı, mantıktan yoksunlukları, güdülerinin yetersizliği ve doğal olmayan dilleri yadırganmaya başlandıkça bu tür oyunlar da önemini yitirdi. Romantiklerin melodrama düşkün olmalarının nedeni, sadece kültürlü toplumun tutucu kesimine karşı duydukları düşmanlık değil, aynı zamanda, daha az önyargılı bir görüşe sahip olduklarından, bu türün edebi olmayan, yalnızca tiyatro olma niteliğini kabul etmeleri ve buna gösterdikleri anlayıştır. Charles Nodier, kendisinin, melodramın coşkulu bir destekleyicisi olduğunu ileri sürmüş ve onu, 'la seule tragédie populaire qui convienne à notre époque' (206) [81] olarak nitelemiştir. Paul Lacroix, Pixerécourt'u, Beaumarchais, Diderot, Sedaine ve Mercier'nin başlattıkları süreci bitiren ilk dramcı olarak niteler (207). Kazanılan beklenmedik başarı, resmi çevrelerin karşı çıkışı ve romantiklerin melodramatik etkilerden, çarpıcı renklerden, kabaca duygulardan, aşırı vurgulamadan hoşlanmaları, romantik dramda halk tiyatrosunun en karakteristik özelliklerinin çoğunun korunmasına neden olmuştur. Fakat romantizm, melodramdan başlangıcından beri kendine ait olanı, henüz filiz vermemiş olan çekirdeğin içinde olanı, korku verici İngiliz masallarından veya Almanların ucuz, değersiz, cinayet, haydutluk ve şövalyelik romanlarından tiyatroya geçmiş olan konuları almıştır. Romantik tiyatro ile melodram arasındaki ortak öğeler şunlardır: Her şeyden önce, sert çatışmalar ve şiddetli çarpışmalar, serüvenci, kanlı, acımasız ve kaba konular, mucizenin ve şansın egemenliği, ani, genellikle gerekçesiz yön değiştirmeler, önceden kestirilemeyen karşılaşmalar, gerilimin ve rahatlamanın sürekli olarak değişimi, zorlu, acımasız oyunlar, tekin olmayan şeytansı durumlarla topluma saldırmak, konunun önceden hazırlanmış mekanik gelişimi, kılık değiştirip aldatmalar, kumpaslar, tuzaklar ve romantik tiyatro için gerekli olan *coups de théâtre* [82] ile sahne gereçleri. Bu gereçleri ise tutuklamalar ve baştan çıkarmalar, kaçırma ve kurtarmalar, kaçma girişimleri ve öldürmeler, cesetler ve tabutlar, mahzenler ve mezarlar, şatoların kuleleri ve zindanlar, kamalar, kılıçlar, zehir şişeleri, yüzükler, muskalar ve aileden kalma değerli eşyalar, yolu kesilen mektuplar, kaybolmuş vasiyetnameler ve gizli antlaşmalardır. Romantizmin titiz ve seçici bir akım olmadığı kuşku götürmez, fakat

[81] 'Çağımıza uygun olan tek halk tragedyası' anlamına gelir.

[82] Sahnede beklenmedik bir olayın gelişmesi ile seyircinin etkilenmesi. Bir tür «doruk noktası».

klasisizmin estetik ölçütlerinin ne denli dar olduğunu ve artık ne denli önemsizleştiklerini anlamak için, en büyük ve beğeni açısından çağın en müşkülpesent yazarı olan Balzac'ı düşünmek yeterlidir.

Tiyatronun halkın beğenisi ile aynı yönde gelişmesi, melodramın varlığını sürdürmesi ile değil, Pixerécourt'un yapıtlarını satışa çıkarırken kullandığı yöntem ile açıklanabilir. O, romantik oyunları kötü, yanlış, töreye aykırı ve tehlikeli olarak tanımlar ve iddialı rakiplerinin kendisi kadar yürekli olmadıklarına veya sorumluluk duygusu taşımadıklarına inanır (208). Bu konuda Faguet'nin düşüncesi, iyi ve başarılı saçmalıklar yaratmak için saçmalıklara inanmak gerektiğidir. Örneğin d' Ennery, Pixerécourt'dan daha zeki ve daha iyi bir yazardı, fakat oyunlarını inanmadan, sadece para kazanmak için yazmış olduğundan iyi melodramlar yazamamıştı (209). Oysa Pixerécourt yaptığına inanıyordu ve kötü olduğuna inandığı romantik dramın ortaya çıkmasında hiçbir payı olmadığını ileri sürmüştü. Buna karşın romantikler ona, sahne gereçleri için duydukları yeni duyguyu, daha geniş halk kitleleri ile ilişki kurabilme olanaklarını, 'pièce bien faite' [83] in gelişmesinde oynadıkları önemli rolü borçludurlar. 19. yüzyılın tümü ise ona, fazla titiz olmayan ve 17. ve 18. yüzyıl tiyatroları ile karşılaştırıldığında daha basit olmasına karşın, dramın yalnızca edebiyat yapma işine dönüşmesine engel olan, canlı, popüler bir tiyatro geleneğinin yeniden doğmasını borçludur. Şiirsel olan bir öğenin dram sanatında yerini bulduğu zaman, eğlendirici olma değerinin, tiyatroda yapacağı etkinin ve hiçbir aracıya gereksinme duymadan doğrudan sağlayacağı çekiciliğin kaybolmaya yüz tutması, bu çağdaki tiyatro yazgısının bir bölümü olmuştur. Romantik akımda bile, iki öğe arasında çatışma olmuş ve onların bu karşıtlıkları kimi zaman sahnedeki başarıyı, kimi zamansa dramın şiirsel yetkinliğini bozmuştu. Alexandre Dumas iyi ve güçlü oyun türüne, Victor Hugo ise ağır, ezici bir dili kullanan dramatik şiire eğilim duymuşlardı. Bu iki yazarı izleyenler aynı seçeneklerle karşı karşıya kalmışlardır. İbsen'le bu iki karşıt eğilim arasında bir uyum sağlanabilmiş, fakat bu uyum çok kısa süreli olmuştur.

İngiltere, siyasal devrimini 17. yüzyılda, sanayi ve sanat devrimini ise, 18. yüzyılda yapmıştır. Fransa'da klasisizm ile romantizm arasındaki savaş tüm şiddetiyle sürerken, İngiltere'de klasik gelenekle ilgili hiçbir şey kalmamıştır. Romantizm İngiltere'de Fransa'da olduğundan daha sürekli, daha kararlı bir biçimde gelişmiş ve toplumdan daha az karşıtlık görmüştür; romantizmin siyasal evri-

[83] Tiyatro tekniği açısından 'İyi kurulu oyun' anlamına gelir.

mi de Fransızlarınkinden daha farklı türdendir. Bir kere bu akım tümüyle liberaldir ve Devrim'e hazır bir durumdadır. Ancak Napolyon'la olan savaş sonucu tutucularla romantikler arasında bir görüş birliği sağlanmış ve Napolyon'un tahttan düşüşünden sonra liberalizm, romantik akıma yeniden egemen olmuştur. Ne var ki, ilk zamanlardaki tek düzeliğe ulaşılamamıştı. Devrimden ve Napolyon yönetiminden alınan dersleri çabucak unutmaya kimsenin niyeti yoktu ve önceleri liberal olanların çoğu ve Lake School'un üyeleri, devrime aykırı görüşü paylaştılar. Walter Scott, her zaman olduğu gibi, Tory partisine bağlı kaldı; öte yandan Godwin, Shelley, Leigh Hunt ve Byron gibi sanatçılar ise genç kuşak arasında yaygın olan köktenciliğe bağlı kaldılar. İngiliz romantizminin kökleri, liberallerin Sanayi Devrimi'ne karşı gelmesine bağlıdır; Fransız romantizmi ise tutucu sınıfların siyasal devrime karşı çıkmaları sonucu doğmuştur. Fransa'da romantizm ile erken romantizm arasındaki süreklilik, devrim döneminin klasisizmi tarafından koparılmıştı; İngiltere'de ise bu iki akım arasındaki bağlantı çok daha fazlaydı. İngiltere'de romantizm ile Sanayi Devrimi'nin başarılı bir biçimde tamamlanması arasındaki ilişki gibi, erken romantizm ile toplumun sanayileşmesini hazırlayan evreler arasında da aynı ilişki vardır. Goldsmith'in *Metruk Köy*'ü, Blake'in *'Satanic Mills'*i (Şeytan Değirmenleri) ve Shelley'nin *Age of Despair*'i, (Umutsuzluk Çağı), hep birbirine benzeyen ruhsal durumların ifadesidir. Romantiklerin doğa için duydukları ilgi ve coşku, kenti kırsal alandan tümüyle ayrı kabul etmekten, kötümserlikleri ise sanayileşen kentlerin boğuculuğundan ve sefaletinden doğar. Sanatçılar nelerin olup bittiğini görmekte ve insan emeğinin bir satış ürünü durumuna geldiğini anlamaktadırlar. Southey ve Coleridge zaman zaman ortaya çıkan işsizliğin, denetimsiz bir anamalcı üretimin sonucu olduğuna inanmaktadırlar. Coleridge, işverenin aldığı ve işçinin sattığı şeyin aslında hiçbirinin alıp satmaya hakları olmadığını, çünkü yeni çalışma anlayışına göre bir ticaret malı durumuna gelen bu 'şey'in 'işçinin sağlığı, yaşamı ve iyiliği' olduğunu vurgular (210).

Napolyon'la yapılan savaşın sonu geldiğinde, İngiltere, kendini, tüketmiş olmasa da, en azından zayıflamış ve entellektüel yönden şaşkınlaşmış bir durumda bulur. Sanki orta sınıfa varlığının, kuşkulu temellere dayandığını hatırlatan bir durumdur bu. Bu inancın en ileri gelen sözcüleri Shelley, Keats ve Byron'un kuşağı olan romantiklerdir. Onların uzlaşma kabul etmez insancılıkları, sömürü ve baskı politikasına karşı gelişlerinin bir ifadesi, hiçbir kurala uymadan sürdürdükleri yaşamları ve ahlak kurallarından yoksun-

lukları ise, sömürü ve baskı düzenini denetleyen sınıfa karşı açtıkları değişik bir savaş biçimidir. Wordsworth ve Scott gibi tutucu temsilcilerinde bile İngiliz romantik akımı, bir ölçüde edebiyatı halka indirmeye çalışan, demokratik bir akım durumundadır. Her ne kadar kullandığı 'doğal' şiir dili, yapmacık bulduğu için karşı olduğu eski yazınsal dilden daha 'kendiliğinden' olmasa da, Wordsworth'un şiir dilini günlük dile yakınlaştırmaya çalışması, edebiyatı halka indirmeye çalışan örnek bir belirtidir. Şiirin öznel psikolojik ön yargıları, yeterince bilinmediği taktirde daha karmaşıktır. Homer söylenceleri kadar uzun bir şiir ile kendini ve kendi entellektüel gelişimini anlatması ise, eski edebiyatın nesnelliği ile karşılaştırıldığında, devrimci bir deney olarak kabul edilmelidir ve tıpkı Goethe'nin *Dichtung und Wahrheit*'ı gibi, yeni öznelliğin bir örneğidir. Fakat böyle bir hareketin 'halka yakın sanat' olma niteliğinden ve 'doğallığından' kuşku duyulabilir. Matthew Arnold, Wordsworth için yazdığı yazılarda, onun birtakım zayıf noktaları olduğunu, fakat Shakespeare'de bile böyle bölümlerin bulunduğunu, Elysian Fields konusunda şairden hesap sorulduğunda onun bu zayıf noktalarını bildiğini ileri süreceğini ve gülerek: 'Ne olur yani, insan kimi zaman kendini bırakamaz mı?' diye yanıt vereceğini yazar. Bunun tersine, yeni şairin kendi 'ben' (ego) ine bu denli dönük olması, kullandığı her sözcüğe büyük bir değer biçmesine, en küçük ayrıntıyı bile ifade değerine göre ölçmesine ve eski şairin dizgelerinin akışını sağlayan kayıtsızlığına getirdiği kolaylığın yitirilmesine neden olur.

18. yüzyıl için şiir, düşüncelerin ifade edilmesi idi. Şiirsel imgelerin anlamları ve amaçları, ülküsel bir içeriğin dile getirilmesi demekti. Romantik şiirde ise, şiirsel imge, düşüncelerin sonucu değil, onların kaynağıdır (211). Bu şiirde eğretileme (metaphor), üretken bir nitelik kazanır; dilin özerkleştiğini ve kendi doğal akışına göre oluştuğunu anlarız. Romantikler, hiç direnmeden kendilerini dile teslim ederler ve usa aykırı sanat anlayışlarını da bu yolla açıklarlar. Coleridge'ın *Kubla Khan*'ı (Kubilay Han) buna aşırı bir örnek olsa da, gene bu durumun bir belirtisidir. Romantikler deneyle elde edilemeyen ve tüm dünyaya yayılmış olan *esprit*yi, şiirin esin kaynağı olarak kabul ediyorlar ve onu, dilin kendiliğinden olan yaratıcı gücü ile özdeşleştiriyorlardı. Onlarca, kendini dilin bu gücü tarafından denetlenmeye bırakmak, sanatsal deha olmanın en büyük belirtisiydi. Platon, şairlerin kutsal esinlerinin 'coşku'sundan daha önceleri söz etmişti ve şairler ya da sanatçılar, kendilerini din adamı düzeyinde görmek istedikleri anda esine olan inançları güçlenmişti. Fakat esinin kendi kendine tutuşan bir alev,

kaynağının ise şairin ruhunda bulunan bir ışık olduğuna ilk kez bu çağda inanılıyordu. Esinin kutsal kökenleri ise tözel olarak tamamen biçimseldir ve şairin ruhuna dışardan hiçbir şey getirmiş değildir. Böylece, kutsal olanla bireysel olan ilkelerin her ikisi de korunmuş olur ve şair kendi kendisinin tanrısı durumuna gelir.

Shelley'nin heyecanlı panteizmi, kendi kendini tanrılaştırmanın en klasik örneğidir. Kendini unutma duygusu ve daha üstün bir varlık karşısında erimiş olarak görmenin belirtileri, onun şiirlerinde yoktur. Kendini evrenin içinde erimiş olarak görmek, eskinin tersine, artık egemen olma arzusunun bir belirtisidir. Şiirin egemen olduğu dünya, daha yüce, daha arı, daha kutsal bir dünya olarak kabul edilir ve kutsal olan sadece şiirden çıkma ölçütlerle değerlendirilir. Shelley'nin, Alman romantizmi ve Friedrich Schlegel ile paylaştığı dünya görüşünün mitoloji üzerine temellendiği doğru olmakla birlikte şairin kendisi bile bu mitolojiye inanmamaktadır. Eski Yunanlılarda olduğunun tersine, artık eğretileme (metaphor) mitleşmektedir. Bu mitleştirme sıradan, basit ve ruhsuz olan gerçekten kaçmanın bir yolu; şairin kendi tinsel derinlik ve duyarlığına giden köprüdür. Onun kendine gelebilmesi ancak bu yoldan mümkündür. Antikçağın mitleri, gerçeğe duyulan yakınlık ve onunla gerçek bir ilişki kurma sonucu oluşmuşlardır. Romantiklerin mitolojisi ise gerçeğin yıkıntılarından türer ve bir dereceye kadar gerçeğin yerine geçen bir olgu olarak ortaya çıkar. Shelley'in dünya görüşü, iyilikle kötülüğün arasındaki, tüm dünyayı kapsayan, büyük çatışma üzerinde temellenmiştir ve şairin en derin ve en kararlı deneyini oluşturan siyasal karşıtlıkların anıtlaşmasını belirler. Onun tanrıtanımazlığı ise, ileri sürüldüğü gibi, tanrıyı reddetmek değil, ona karşı gelmektir; o, böyle yapmakla bir zorba, bir baskı yanlısı ile çarpışmaktadır (212). Shelley, doğuştan bir asidir, yasal, anayasal ve alışılagelmiş olan her şeyde zorba yönetimin iradesini görür; baskı, sömürü ve şiddetin; budalalık, çirkinlik ve yalancılığın; krallar, yönetici sınıflar ve kiliselerin, İncil'deki Tanrı ile bir bütün halinde, tek güç olarak varlıklarını sürdürdüklerine inanır. Bu anlayışın soyutluğu ve kesinlikten uzak olma özelliği, İngiliz ve Alman şairlerinin ne denli birbirlerine yakın olduklarını gösteren en iyi örnektir. Devrim-karşıtı isterinin bulandırdığı entellektüel havada, 18. yüzyılın İngiliz yazarları özgürce yeteneklerini geliştirmişlerdi. Bu dönemin entellektüel yapıtları, gerçekten uzak, dünyayı yeren ve onu yadsıyan nitelikler taşımaktaydı; bu tür düşünceler bundan önceki İngiliz edebiyatına tamamıyle yabancıydı. Shelley'nin kuşağının en yeteneklileri, toplum tarafında

beğenilmediklerinden, (213) kendilerini yurtsuz olarak hissetmiş ve yurt dışına sığınmışlardır. Bu kuşak Almanya ve Rusya'da da olduğu gibi İngiltere'de de beğenilmemeye mahkûmdur. Shelley ve Keats, aynen Hoelderlin ve Kleist veya Puşkin ve Lermontov kadar, içinde bulundukları çağdan yakınmaktadırlar. İdeolojik açıdan bakıldığında, sonuç her yerde aynıdır: Almanya'da idealizm, Fransa'da 'Sanat için sanat' İngiltere'de ise estetizm. Her yerde savaşım, gerçekten ayrılmak ve toplumun yapısını değiştirmek için verilen tüm çabalardan vazgeçmekle sonuçlanmaktadır. Keats'de bu estetizme derin bir melankoli, güzellik için tutulan bir yas eşlik etmektedir. Bu güzellik yaşam değil yaşamın inkârı, güzellik sevgisi ile dolu olan bu şairden sonsuza dek ayrılmış saf, doğal ve tümüyle içgüdüsel olan her şey gibi erişilemeyecek bir yerde duran bir yaşam ve gerçeğin inkârıdır. Bunların tümü, Flaubert'in etkisinin azalmasının ilk belirtileridir ve şiirin bedelinin yaşam olduğunu çok iyi bilen son büyük romantiğin uysallığını gösterir.

Üne ulaşmış romantiklerin içinde, çağdaşlarının üzerinde en derin ve en yaygın etkiyi bırakan sanatçı Byron'dur. Buna karşın kendisi romantiklerin en özgün olanı değildir. O, sadece yeni bir kişilik ülküsünün meydana çıkmasında en başarılı rolü oynamıştır. Şiirlerinin iki temel öğesini oluşturan 'mal du siècle' [84] veya yazgının biçimlendirdiği onurlu ve yalnız kahraman teması onun özgün buluşu değildir. Byron'a özgü *Weltschmerz* [85] ın kaynağına Chateaubriand ve Fransız göçmen edebiyatında, Byron'a özgü kahramanlığa ise Saint-Preux ve Werther'de rastlanmaktadır. Bireyin ahlaksal istekleri ile toplumun gelenekleri arasındaki uyuşmazlığı, Rousseau ve Goethe'nin yeni insan anlayışında görmüşüzdür; topluma uyamadığı için sonsuza dek yurtsuz kalacak olan yiğit ise Senancour ve Constant'ın yapıtlarında vardır. Fakat bu yazarların yarattıkları kahramanların toplumdan soğumalarının nedeni, belirli bir suçluluk duygusuna bağlıdır ve bu kahramanın toplumla olan karmaşık ve kararsız ilişkileri içinde belli olur. Byron'da ise ilk kez, bu yabancılaşma açık, hiçbir şeyden çekinmeyen bir karşı gelişe, kendini üstün gören, kendi kendine acıyan ıstıraplı bir suçlamaya dönüşür. Byron, romantizmin tinsel olan sorununu açığa vurur ve onu önemsizleştirerek sıradan bir sorun durumuna getirir; devrinin tinsel dağılımından ve parçalanışından bir moda çıkarmayı başarır. Romantik bir huzursuzluk ve amaçsızlık, insanlar arasında yay-

[84] Çağ hastalığı. Romantik akım içinde kaderinin dramatik niteliğinin farkında olan.

[85] Aynı şekilde bir çağ hastalığı.

gınlaşarak 'çağın hastalığı' durumuna gelir. Toplumdan kaçma duygusu, küskün ve kindar bir biçimde yalnızlığa tapmaya, eski ülkülere olan inançların kaybolması, anarşik bir bireyselliğe, kültürden duyulan yorgunluk ve can sıkıntısı ise yaşam ve ölümle flört etme eylemine dönüşür. Byron, kuşağının bu sıkıntılı durumuna değişik bir çekicilik kazandırır ve yiğitlerini, çekinmeden yaralarını açığa çıkaran teşhirciler, suç ve utançlarını yüklenen masoşistler, kendini suçlama ve vicdan sancıları ile benliklerine işkence eden, kötülüklerine ve iyiliklerine aynı entellektüel onurla sahiplenen ve onları itiraf eden kişiler olarak tanımlar.

Ortaçağ romanlarının kahramanları kadar ünlü ve uzun ömürlü olan Byron'a özgü yiğit tipi, şövalye tipinin aldığı son biçimdir ve tüm 19. yüzyıl edebiyatına egemen olduğu gibi, günümüzün cinayet ve gangster filmlerinde bile kendini gösterir. Bu tipin belirli bazı nitelikleri, en az pikaresk roman kadar eskidir. Topluma savaş açan ve yücenin, görkemlinin düşmanı, zayıfın ve iyilik severin dostu olan yasa dışı kişi, daha önce bu türde görülmüştür. Dıştan bakıldığında sert ve kötü gibi görünen bu kişinin sonuçta dürüst ve cömert bir insan olduğu anlaşılır. Lazarillo di Tormes'den Humprey Bogart'a dek Byron tarzı yiğitlik yalnızca bir ara-istasyonu belirler. Byron'dan çok önceleri başıboş kişinin huzursuz bir serseri olarak karanlık tepelere doğru yola çıkması, kaybolmuş mutluluğu arayıp bulamaması, insanlara yabancı, düşmüş bir meleğin onuru ile yazgısına katlanması, dünyadan nefret etmiş bir insan olarak nitelenmesi daha önce de görülmüştür. Bu nitelikler Rousseau ve Chateaubriand'da da vardır. Byron'un çizdiği tablodaki yeni nitelikler, şeytansı bir kişilik ve narsist davranış özellikleridir. Byron'un edebiyata kazandırdığı yeni kahraman, gizemli bir kişidir ve geçmişinde bir giz, kötü bir günah, yıkıcı bir yanlış veya onarılamaz bir yarım kalmış iş vardır. Onun bir sürgün olduğunu herkes anlamakta, fakat zaman perdesinin ardında nelerin gizli olduğunu hiç kimse bilememektedir. Sürgün kişi ise bu perdeyi açmamakta direnir ve geçmişinin gizini, bir kral giysisi taşıyormuşcasına sırtında taşıyarak, yalnız, suskun ve yanına yanaşılmaz bir kişi olarak etrafta dolanır. Tüm yıkımlara ve perişanlıklara o neden olmaktadır. Kendinden hiçbir şeyi esirgemediği halde, başkalarına karşı acımasızdır. Yaptıklarından ötürü ne Tanrıdan ne de insanlardan özür dilemediği gibi, suçunun affedilmesini de istemez. Hiçbir şey için pişmanlık duymaz ve yıkılmış yaşamına karşın hiçbir değişiklik istemez; şimdiye dek ne idiyse ve başından ne geçtiyse yaşamın öylece sürüp gitmesini yeğler. Kötü ve vahşi olmasına rağmen yüce bir soydan gelmiştir. Yüz hatları sert ve gizini ele vermeyecek bir

özellik taşısalar da, soylu ve güzeldirler. Hiçbir kadının karşı koyamayacağı, erkeklerin ise dostluk ve düşmanlık duyguları ile tepki gösterdikleri garip bir çekiciliğe sahiptir. O, yazgısı tarafından kovalanan ve diğer kişilerin yazgısı durumuna gelen kişidir ve yeni edebiyatın tüm karşı konulamaz aşk kahramanlarının ve bir bakıma Mérimée'nin Carmen'inden Holywood'un vamplarına dek tüm dişi şeytanların en iyi örneğidir.

Byron'un yarattığı yiğit, kendini ve kendisi ile ilişki kuran herkesi yıkıma sürükleyen, tutkun, hırçın, yanlış yola sapmış, aldatılmış bir 'şeytansı kahraman' gibi görünse de, Byron ona son derecede 'ilginç' bir kişilik kazandırmıştır. Ona dokunaklı, çekici, ayartıcı olma özelliklerini eklemiş ve onu, çekiciliği ahlak kurallarını hiçe saymasına bağlı olan, ahlak dışı bir kişi yapıp çıkarmıştır. Düşmüş bir melek olma, yeni bir inanç peşinde koşan, düş kırıklığına uğramış romantik toplum için benzeri görülmedik çekici bir güç taşımaktadır. Toplumda genel bir suçluluk ve tanrıdan uzaklaşmış olma duygusu vardır. Artık lanetlenmiş olduklarına göre, Lucifer'e benzeme isteği de bu duygu ile birlikte gelişmiştir. Lamartine ve Vigny gibi meleğimsi tavırları olan şairler bile sonunda 'satanist' [86] lere katılmışlar, böylece Shelley ve Byron'un, Gautier ve Musset'nin, Leopardi ve Heine'ın yolunu izlemişlerdir (214). Bu 'satanizm', yaşama karşı alınan romantik tavrın, birbirine zıt olan iki anlam taşımasından doğar; dinsel yönden doygunluğa erişememenin sonucunda ortaya çıkmasına karşın, özellikle Byron'da, orta sınıfın saygı duyduğu tüm kutsal değerlere nefret duymakla son bulur. Fransız bohemlerinin burjuvaziye olan nefretleri ile Byron'un tutumu arasındaki tek fark, Gautier'nin alçak düzeyli karşı-gelenekçi tutumu, aşağı tabakalardan üst tabakalara yönelik bir saldırı iken, Byron'un ahlak dışılığının yukardan gelme bir saldırı olmasıdır. Byron'un liberal düşünceleri ile kaynaşmış olan züppelikleri, her önemli söz sarfedişinde kendini ele verir; her yazısında toplumsal konumunda sağlam kökleri kalmamasına karşın, hâlâ sınıfının tavırlarını koruyan bir aristokratın durumu görülür. Daha sonraki yapıtlarında, kendisi ile iletişimi kesen aristokrasiye çılgınca bir öfke ile çatması, onun bu sınıfa halen ne denli bağlı olduğunu ve her şeye karşın, gözünde bu sınıfın otorite ve çekiciliğini koruduğunu gösterir (215). Hebbel, bir yazısında «Ölüm bir kanıt olamaz» der. Byron da, bir yiğit gibi ölmekle hiçbir şeyi kanıtlamış değildir. Üstelik şairin devrimci inançlarına karşın, ona uygun bir ölüm de değildir bu. Byron, 'aklının

[86] İblis ruhlu kötü kişi anlamına kullanılmıştır.

dengesi bozulduğu sırada' canına kıymış ve Hedda Gabler'in istediği gibi, 'saçı üzüm yaprakları ile süslü iken' ölmüştür.

Byron'un daima klasikçi sanat görüşüne bağlı kalıp Pope'u en sevdiği şair olarak benimsemesi, onun aristokratça eğilimlerine uygundur. Wordsworth'u ılımlılığı ve ağırbaşlılığından ötürü beğenmiyor, onun yavan ve samimiyetsiz tonunu sevmiyor; Keats'den ise 'bayağılığından dolayı' hoşlanmıyordu. Yapıtlarının kibirli ve alaycı tonu, özellikle *Don Juan*'da kullandığı akıcı ve konuşma dilini andıran ton, onun sanatta güttüğü klasik ülkünün bir yönüdür. Üslubunun akıcılığı ile Wordsworth'un 'doğal' olan şiirsel anlatımı arasında bir ilinti olduğu kuşku götürmez; her ikisi de 17. ve 18. yüzyılların tumturaklı, abartmalı güzel söz söyleme sanatına özenen şiirine karşı duyulan tepkinin belirtileridir. Her iki ozanın güttükleri ortak amaç da dilde daha esnek olabilmektir ve Byron'un çağdaşları üzerinde en büyük etkiyi sağlamasının nedeni de onun böylesine akıcı, büyük ustalık gerektiren, içten geldiği gibi kullanılan bir üsluba sahip olmasıdır. Ne Puşkin'in ince ve sevimli üslubu, ne de Musset'nin inceliği; Byron'un getirdiği bu yeni tarz olmadan anlaşılamazdı. Don Juan, yalnızca günün konularına ilişkin nükteli ve hatta küstah bir taşlama örneği olmakla kalmadı, aynı zamanda yeni bir tefrika yazarlığının kökenini oluşturdu (216). Byron'un ilk okurları aristokrat sınıf veya orta sınıfın üst kademeleri olabilir, fakat o asıl izleyicilerini, orta sınıfın doygunluğa erişememiş, nefret dolu, romantik eğilimli tabakasında bulmuştu. Bu başarısız kişiler, kendilerini kabul edilmemiş, tanınmamış Napolyonlar olarak görüyorlardı. Her düş kırıklığına uğrayan genç ya da aşk hastası kız, kendisini Byron'un yarattığı yiğit kişiyle özdeşleştirebilirdi. Sanatçının okurlarını yapıtlarındaki kahramanlarla bu denli sıkı bir ilişkiye itmesi, başarısının en büyük nedenidir. Byron burada Rousseau ve Richardson'un başlattıkları eğilimi sürdürmektedir. Okur ile kahraman arasındaki kişisel ilişki yakınlaştıkça, okurun yazara duyduğu ilgi de artmaktadır. Böyle bir eğilim, Rousseau ile Richardson'un döneminde de vardı, fakat romantik akıma dek, ozanın özel yaşamı toplum tarafından pek bilinmezdi. Ancak Byron'un öncü olduğu, kendi reklamını yapma eyleminden sonra şair, toplumun sevgilisi olmuş ve ancak ondan sonradır ki okurları, özellikle kadın okurlar, onunla garip ilişkilere girmişlerdi. Bu ilişki, bir yandan psikanalist ile hastasının arasındaki ilişkiye benzerken diğer yandan sinema yıldızı ile hayranları arasındakini andırır.

Avrupa edebiyatında baş rolü oynayan ilk şair Byron ise, Walter Scott da ikincisidir. Bu ikisiyle Goethe'nin 'dünya edebiyatı' dediği şey gerçekleşmiştir. Onların okulları edebiyat dünyasının tümü-

nü etkiler; yeni biçimler, yeni değerler getiren, Avrupa ülkeleri arasında entellektüel trafiğin bir ileri bir geri akışını ayarlayan ve yeni yetenekler bulup onları çoğunlukla ustalarından daha üstün duruma getiren, en yüksek otoriteye sahip olan okuldur bu. Bu okulun nerelere kadar yayılmış olduğunu ve ne denli önemli olduğunu anlamak için Puşkin ile Balzac'ı düşünmek yeterlidir. Byron modası, belki daha ateşli ve göze batan bir modadır ama, 'dünyanın en başarılı yazarı' (217) olarak tanımlanan Walter Scott'un başarısı daha derin ve daha sağlam olmuştur. Onun yapıtları, yetkin bir modern edebiyat türü olan natüralist romanın yeniden doğmasına yol açmış ve bu tür modern okur kitlesinin tümü ile değişmesine neden olmuştur. İngiltere'de 18. yüzyılın başından bu yana okur sayısı düzenli bir biçimde artmaktadır. Bu artma süreci içinde üç ayrı dönem vardır: 1710'da yeni dergilerle başlayıp çağın ortasında yazılan romanlarla son bulan evre; 1770'den 1800'e dek süren heyecan verici tarihsel yazı evresi ve Walter Scott ile başlayan modern romantik-natüralist roman türü. Bu evrelerin her biri okur sayısının artmasını sağlamıştır. İlk evrede orta sınıfın oldukça az bir kesimi dünyasal nitelikli *belles-lettres* ile ilgilenmiştir. Bu topluluk o döneme değin din kitaplarının dışında hiç kitap okumamış olan kesimdir. Bunların sayısı, ikinci evrede çoğunluğunu kadınların oluşturduğu, giderek refaha eren burjuvazi tarafından arttırıldı. Üçüncüde ise bu sayıya, romanda öğretici öğeyi aradıkları kadar eğlendirici olanı da arayan orta sınıfın alt veya üst kademelerinden gelme kişiler eklendi. Walter Scott, 18. yüzyılın büyük romancılarının kullandıkları daha titiz yöntemleri deneyerek heyecan romanının halk arasında yaygın bir tür olmasını sağladı. O zamana değin, sadece üst sınıflar tarafından okunan (218) ve şövalyelik çağını anlatan romanları halka indirdi ve insanı sarsan, heyecanlandıran tarihi hikâyeleri gerçek bir edebi düzeye çıkardı.

Smollett, 18. yüzyılın en büyük romancısıydı. İngiliz romanında orta sınıfın siyasal ve toplumsal başarıları ile birlikte gelişen büyük gelişim, 1770'de son buldu. Ancak okuyucu sayısının ansızın bu denli çoğalması, genel düzeyin birden düşmesine neden oldu. Toplumdan gelen talebi karşılayacak sayıda iyi yazar olmadığı gibi, roman üretme işinin çok pahalıya çıkmasından ötürü bu kitaplar üstünkörü bir biçimde derlenip piyasaya çıkmaktaydılar. Kira ile kitap veren kitaplıkların ihtiyaçları atılacak adımları belirliyor ve üretilenin kalitesini saptıyorlardı. Heyecan romanının yanı sıra en çok aranan konular, günün skandalları, ünlü olayları, uydurma veya yarı uydurma biyografiler, gezi notları, gizli anılar, kısacası, heyecan uyandıran edebiyat türleridir. Bütün bunların sonucu, kültürlü çevre-

ler, romandan, şimdiye dek görülmedik ölçüde bir küçümsemeyle söz etmeye başladılar (219). Scott, tarihsellik ile entellektüel tabakanın bilimsel bakış açısı arasında bir uyum sağlayarak romanı yeniden yüksek düzeye çıkaran ilk sanatçıdır. O tarihsel bir durumu sadece gerçeğe uygun bir biçimde belirlemekle kalmaz, aynı zamanda romanlarına önsözler, tanıtma bölümleri ve ekler koyarak anlattıklarının bilimsel açıdan güvenilir olduğunu kanıtlar. Walter Scott tarihsel romanın gerçek yaratıcısı sayılmasa da, kendinden önce gelen yazarların akıllarına bile getirmedikleri toplumsal tarih ile ilgilenen romanın ilk yazarı olduğu kuşku götürmez. Marivaux, Prévost, Laclos ve Chateaubriand psikolojik roman türünü bir hayli aştıkları halde, kahramanlarını sosyolojik bir boşluk içine ya da onların gelişiminde hiç payı olmayan toplumsal bir ortama yerleştirirler. 18. yüzyılın İngiliz romanı bile, insan ilişkileri üzerinde durduğu için 'sosyal roman' olarak nitelenebilir, fakat bu yapıtlar, sınıf ayrımlarına ve toplumsal öğelerin oynadığı role önem vermez. Bunların tersine, Walter Scott'un kahramanları, daima toplumsal kökenlerinin izlerini taşırlar (220). Scott öykülerinin toplumsal temellerini olduğu gibi anlattığından, siyasal alanda tutucu bir görüşe sahip olmasına karşın, liberalizmin ve ilericiliğin öncülüğünü yapmış olur (221). Sınıf ayrımlarına karşı duyarlı olmak ve dürüst bir sanatçının gerçeği bu sınıf ayrımlarına göre gösterme zorunluluğu ilk kez Devrimle gelişmeye başladığı için, Scott Devrimi ne kadar eleştirirse eleştirsin, Devrim olmadan ve işler bu denli değişmeden, onun bu sosyolojik yöntemi gelişemezdi. Gene de bir yazar olarak, tutucu Scott, köktenci nitelikli Byron'dan çok daha derin bir biçimde Devrim ile ilişkilidir. Diğer yandan, Engels'in 'tutucu kafaların ilericiliğin yararlı araçları durumuna gelmesini sağlayan sanat oyunu' olarak nitelendirdiği 'gerçeklerin zaferi'ne de gereğinden fazla değer vermemek gerekir. Scott'un 'halk'a gösterdiği coşkulu ilgi ve ona verdiği değer, genellikle bir romantik davranış tepkisidir; aslında aşağı sınıfları çoğunlukla tutucu ve şematik bir biçimde tanımlar. Fakat hiç değilse, Scott'un tutuculuğu, Wordsworth ve Coleridge'in düşkırıklığı ve ansızın fikir değiştirmeleri sonucu izledikleri Devrim'e karşı tutumları kadar saldırgan değildir. Scott, ortaçağ şövalyeliğine, gerici romantikler kadar düşkün olup, onun çöküşüne üzülmekle birlikte, Puşkin ve Heine gibi, romantiklerin değersiz, bol sayıdaki, taşkın yapıtlarını eleştiriyordu. Puşkin'in Onegin' in gerçek olmayan karakterini olduğu gibi ortaya koyması gibi, Scott da, aynı açık görüşle, Arslan Yürekli Richard'daki (222) 'masal kahramanı bir şövalyenin, parlak fakat işe yaramaz karakterini' kabullenip bu benzerliğin bilincinde olduğunu saklamıyordu.

Romantik resmin ilk ve en büyük temsilcisi olan Delacroix, aynı zamanda, hem bu akımın karşıtları hem de ona hakim olanlar arasında sayılmaktadır. Romantizm, erken romantizmin devamı sayıldığı ve çelişkilerle dolu olmasına karşın 19. yüzyıl kadar parçalanmış bir durumda olmadığı için, hâlâ 18. yüzyıl sanatı olarak nitelendirilen bir akım durumunda iken, Delacroix'nın sanatı, daha o zamandan 19. yüzyıl sanatını temsil edebilmektedir. 18. yüzyıl dogmatik —bu yüzyılın romantizminde bile dogmatik bir yön vardır— bir çağdır. 19. yüzyıl ise kuşkucu ve bilinemezcidir. 18. yüzyılda yaşayanlar, heyecansallıkları ve usaaykırılıkları dahil, her şeyden, açık bir biçimde anlatılabilmesi olanaklı bir doktrin ve dünya görüşü çıkarmaya çalışırlar. Onlar sistemci, filozof ve reformcu kişiler olup ya her şeyi bir nedene bağlarlar, ya da o nedene karşıdırlar. Çoğu zaman destekleme ile karşı çıkma arasında gidip gelmelerine karşın, nerede durduklarını bilirler, ilkeleri izleyip dünyadaki yaşamı düzeltmek için kurulan bir plana uyarlar. Buna karşın, 19. yüzyılın entellektüel temsilcileri, sistemlere ve programlara olan inançlarını yitirmişlerdir. Sanatın anlamını ve ereğini, yaşama edilgin bir biçimde teslim olmakta ve yaşamın atmosferini ve duygusal tepkilere yol açan havasını koruyarak onun ritmine erişebilmekte bulmuşlardır. Onlar, yaşamı usaaykırı ve içgüdüsel bir biçimde onaylayarak kabul etmeye inanıyorlardı. Ahlaksal törelerse gerçeğe teslim olmaktı. Gerçeğe karışmak ya da gerçeği aşmak yerine, onu denemek ve deneylerini, elverdiğince doğrudan, gerçeğe bağlı ve yetkin bir biçimde üretebilmek istiyorlardı. İçinde yaşadıkları zamanın, çağdaş dünyanın, çevrelerinin, zaman ve yerin, deney ve izlenimlerin her gün, her saat onlardan uzaklaşıp geride kaldığı ve kaybolup gittiğine ilişkin bir duyguya sahiptiler. Onlar için sanat, 'kaybolmuş zamanlar'ı ve sürekli olarak eriyip elimizden kaçan bir yaşamı arayan araçtır. Bütünü ile kat'i nitelikli natüralizm dönemleri, insanın sağlam bir gerçeğe sahip olduğunu sandığı dönemler değil, o gerçeği kaybetmekten korktuğu dönemlerdir. Bu yüzden, 19. yüzyıl, doğalcılığın klasik çağıdır.

Delacroix ve Constable, bu yeni evrenin eşiğinde yer alırlar. Bir yandan düşünceleri ifade etmeye çalışan romantik ifadeciler olmalarına karşın, diğer yandan, ellerinden kayıp giden nesnelere yapışmaya çabalayan ve gerçeğin eşdeğerde olan diğer hiçbir biçimine inanmayan izlenimciler (empresyonistler) olmuşlardır. Bu iki sanatçıdan Delacroix, daha romantik olanıdır. Kendisini Constable ile karşılaştırdığımızda, klasisizm ile romantizmi tarihsel bir bütün halinde bağlayan ve onları doğalcılıktan ayıran öğelerin neler olduğunu tüm açıklığı ile anlayabiliriz. Doğalcılığın tersine, her iki üs-

lup da, yaşama ve insana, yaşamda olduğundan daha büyük boyutlar kazandırır ve Delacroix'da görüldüğü gibi, onlara trajik ve kahramanlara özgü bir kalıp ile tutkulu bir heyecanı anlatan ifadeler verir. Bu nitelikler, Constable'da ve 19. yüzyıl doğalcılığında yoktur. Delacroix'da bu sanat anlayışı, insanın hâlâ kendi dünyasının merkezinde olması ile ifade edilirken, Constable'da insan, diğer nesneler içinde bir nesne durumuna gelir ve maddeden ibaret olan çevresi tarafından yutulur. Böylece Constable, devrinin en büyük sanatçısı olmasa da, en ilerici sanatçısı olur. İnsanın sanatın merkezinden çekilmesi ve yerini özdeksel dünyaya bırakmasıyle, resim yeni bir içerik kazandığı gibi, aynı zamanda, teknik ve biçimle ilgili sorunların çözümü ile uğraşan bir sanat olmaya başlar. Resimlerin konusu yavaş yavaş tüm estetik değerini kaybeder ve sanatsal ilgi ve sanat, şimdiye dek benzeri görülmedik ölçülerde, 'biçimcilik' kaygısına yönelir. Önemli olan resmi yapılan nesnenin ne olduğu değil, o nesnenin nasıl gösterildiğidir. Maniyerizm, en umursamaz olduğu dönemde bile, motife karşı bu denli ilgisiz davranmamıştı. O güne değin hiçbir zaman, bir lahana ile bir Madonna başı, sanatsal konu olarak eşdeğerde kabul edilmemişti. Ancak şimdi, resimsel niteliğin resmin gerçek içeriği durumuna gelmesi ile, değişik konular ve türler arasındaki eski akademik ayrımların sonu gelmişti. Şiire karşı derin bir romantik ilgi beslemesine karşın, Delacroix'da bile yazınsal motifler, onun resimlerinin içeriği durumunda değil, birer vesile durumundadırlar. Yazınsal olanı resmin amacı yapmak, onun kabul edemeyeceği bir tutumdur ve yazınsal öneriler yerine, kendinden olan, usaaykırı ve müziğe benzeyen bir şeyler ifade etmeye çalışır (223).

Resimsel ilginin insandan doğaya sıçramasının kaynağı, yeni kuşağın kendine duyduğu güvenin sarsılması, şaşkınlığa uğramış olması ve yurtsuzluk duygusundan çok, doğa bilimlerinin gelişmesine, insanlıktan uzaklaşan bir felsefenin zaferine bağlıydı. Constable, Delacroix'dan daha kolayca klasik-romantik insancılığın üstesinden gelir ve ilk modern manzara ressamı olur. Delacroix ise 'öykücü ressam' olarak kalır. Fakat her iki sanatçı da, resmin sorunlarına bilimsel açıdan yaklaşmaları ve görselden çok göze ait olana öncelik tanımaları ile yeni çağın esprisini taşırlar. Fransa'da Watteau ile başlayıp 18. yüzyılın klasisizmi ile kesilen ressamca üslup, Delacroix tarafından sürdürülmüştür. Rubens, Fransız resminde ikinci kez devrim yapar; ikinci kez olarak, usa ve klasik görüşe aykırı bir duyumsallık getirir. Delacroix, resmin, her şeyden önce gözler için bir ziyafet olması gerektiğini ileri sürer (224); aynı zamanda Watteau'nun da düşüncesini dile getiren bu görüş, empresyonizmin bi-

timine değin resmin kutsal gerçeği olmuştur. Kompozisyondaki dinamik titreşimler, çizginin ve kütlenin devinimi, vücutların barok sanata uygun düşen kargaşaları ve yerel renklerin kaybolarak yerlerini, onun bileşiminde bulunan renklere bırakmaları, romantizmi doğalcılık ile bağdaştırıp her iki akımı da klasisizmden ayıran bir duyumsallığın araçlarıdırlar.

Delacroix, bir ölçüde, romantik 'mal du siècle' tarafından etkilenmiştir. Ciddi bunalım krizleri geçirir; kendini boşta duymanın ve amaçsızlığın ne olduğunu bilir ve anlatamadığı, tedavisi olanaksız bir sıkıntı ile savaşır. Melankolinin, doygun olamamanın ve sonsuza dek sürecek olan yetkin olamama duygusunun kurbanıdır. Géricault'nun Londra'da içine düştüğü ruhsal bunalım sırasında Fransa'ya yazdığı: 'Ne yaparsam yapayım, daha değişik bir şey yapmış olmayı istiyorum' düşüncesi, Delacroix'yı yaşamı boyunca kemirmişti (225). O hâlâ romantik yaşam görüşüne o denli derinden bağlıydı ki, bu akımın en vahşi ve kaba eğilimleri bile ona yabancı gelmiyordu. Onun düşüncelerinde, romantiklerin oyunsal (théâtral) demonizm [87] leri ve moloşizm [88] lerinin ne denli önemli bir yer tuttuğunu anlamak için 'Sardanapal' (1829) gibi bir yapıta bakmak yeterlidir. Bütün bunlara karşın, yaşama karşı romantik bir tutum izleme eylemi ile sürekli olarak savaşıyor, bu akımın temsilcilerini ancak koşullu olarak tanıyor ve romantizmi, her şeyden önce, çok geniş konulara yer verdiği için sanatsal bir akım kabul ediyordu. Geleneksel Roma gezisi yerine Doğu'ya gitmesi gibi, Antik Çağın klasikleri yerine, kendisine kaynak olarak, Dante ve Shakespeare, Byron ve Goethe gibi erken ve geç romantik dönemlerin şairlerini almıştır. Bu şairlerin konularına duyduğu ilgi, onun Ary Scheffer ve Louis Boulanger, Decamps ve Delaroche gibi sanatçılar arasındaki tek ortak yöndür, Delacroix, ay ışığı romantizminden ve Chateaubriand, Lamartine ve Schubert gibi durulmak bilmeyen düşçülerden nefret etmektedir (226). Kendisine romantik denmesini kesinlikle istememekte ve romantik akımın ustası olarak kabul edilmeye karşı çıkmaktadır. Nitekim, hiçbir zaman sanatçı eğitmeye heves etmemiş, birkaç asistanı olmakla birlikte hiç öğrencisi olmamıştı (227). Fransız resminde, David'in okuluna benzer hiçbir şey kalmamış, bu ustanın yeri boş kalmıştı. Eski anlamdaki okulların ortaya çıkması için de ortam uygun değildi. Sanatsal amaçlar oldukça kişi-

[87] Şeytancılık anlamına gelir (cin, peri vb. de kapsar).

[88] Molochism: Tanrı moloh'un başına benzetilerek yapılan boğa maskesinden gelen bir terimdir. Maskecilik adıyla tanımlanabilir.

sel olmuş, sanatsal niteliğin kriterleri ,eski anlamdaki okulların ortaya çıkışını sağlayamayacak kadar fazla ayrım göstermeye başlamıştı (228).

Delacroix'nın bohem akımına karşı olması, romantizme olan nefreti ile ilgilidir. O, Rubens'in sanatını olduğu kadar kendisini de örnek olarak benimsemiş ve ileri sürüldüğü gibi, Rubens'den ve Rönesansın büyük sanatçı kişiliklerinden bu yana, en üstün entellektüel kültürü, 'grand seigneur' [89] yaşam biçimi ile bağdaştıran ilk sanatçı olmuştur (229). Yüksek burjuvalara özgü, nazik ve soylu kişilere yakışan eğilimleri olan bu sanatçıya teşhircilik ve gösteriş yapmak, iğrenç ve tiksindirici eylemler olarak görünmektedir. Bohemcilikten entellektüel miras olarak aldığı tek özellik, toplumu küçük görmesidir. Yirmi altı yaşında üne kavuşmuştur, fakat bir kuşak sonra hâlâ şu yazıları yazmaktadır: 'Il ya trente ans que je suis livré aux bêtes' [90]. Dostları, hayranları olmasına ,devlet tarafından teklifler almasına karşın, hiçbir zaman toplum tarafından anlaşılıp sevilmemiştir. Onu kabul edenler, sanatçıya karşı en ufak bir yakınlık bile duyamamaktadırlar. Delacroix, romantiklerden çok daha yalnız ve içine kapanık bir insandır. Saydığı ve hiçbir koşul tanımadan sevdiği bir tek çağdaşı vardır, o da Chopin'dir. Hugo, Musset, Stendhal ve Merimée gibi sanatçıların hiçbiri ona yakın değildirler. O, George Sand'ı ciddiye almaz, Gautier'nin derbederliği ona itici gelir, Balzac ise onu sinirlendirir (230). Onun Chopin'e hayran olmasına neden olan müzik tutkusu, sanattaki yeni hiyerarşinin ve bu hiyerarşide müziğin en başlarda yer almasının bir belirtisidir. Müzik, yetkin bir romantik sanat durumundadır ve Chopin, tüm romantiklerin içinde en romantik olanıdır. Delacroix'nın romantizmle ne denli içli dışlı olduğunu, Chopin ile olan ilişkilerinden anlarız. Diğer müzik ustaları konusundaki yargıları ise, onun romantizm ile düzgün ve sürekli bir ilişkisi olmadığını açığa çıkarır. Mozart'dan sürekli olarak hayranlıkla söz ederken, Beethoven'i fazla dediği dedik ve aşırı romantik bulmaktadır. Delacroix, müzikte klasik bir beğeniye sahiptir (231). Chopin'in çok yönlü duygusallığı onu rahatsız etmemekte, buna karşın Beethoven'in tutumunu şaşırtıcı bulmaktadır. Oysa Beethoven'in bu yönüyle bir sanatçı olarak Delacroix'yı etkilemesi gerekir.

Müzikte romantizm, biçimde bir olma ilkesini temsil eden ve sürekli olarak müziğe ilişkin fikirler geliştiren klasisizme ve erken romantizme bir karşısav olarak ortaya çıkar. Dramatik doruk nok-

[89] «Yüce soylu kişiler».
[90] «Otuz yıldır hayvanların elindeyim».

talar üzerine temellendirilmiş olan müziğin yoğun yapısı, romantizmde parçalanarak eski müzikteki yığma kompozisyon (cumulative composition) un geri gelmesine yol açmıştır. Sonat formu paramparça olarak yerini, giderek artan sayılarda ortaya çıkan, daha az ciddi ve eskisi kadar şematik olmayan kalıplardan oluşan sistemlere bırakır. Bu yapıtlar, Fantezi ve Rapsodi, Arabesk ve Etüd, İntermetzo ve Empromptü, Emprovizasyon (Doğaçlama), ve Varyasyon (Çeşitleme) gibi küçük, lirik parçalardır. Uzun yapıtlar bile genellikle bu minyatür sistemlerden meydana getirilmiş olarak yapı açısından değerlendirildiğinde, bir dramın bölümlerini değil, ardı ardına gelen gösterilerden oluşan bir oyunun sahnelerini anımsatmaktaydı. Klasik bir sonat ya da senfoni, küçücük, minyatür bir dünya idiler. Schumann'ın *Carnaval*'ı veya Liszt'in *Années de Pèlerinage*'ı gibi peşi peşine sıralanan müzikle yapılmış örnekler, bir ressamın taslak defteri gibidir; içinde en yetkin, en parlak lirik izlenimci ayrıntılar bulunsa da sanatçı bunlarla örgensel bir birlik ve bir izlenimin tümünü yaratmak çabasında bulunmamıştır. Berlioz, Liszt, Rimsky-Korsakov, Smetana ve diğerleri gibi sanatçıların yapıtları olan ve senfoninin yerini alan senfonik şiir yazmaya duyulan eğilim bile, bestecilerin dünyayı örgensel (organik) bir bütün olarak temsil edemediklerini veya etmeye çekinmiş olduklarını gösterir. Müzikteki bu sistem değişikliği, yaratıcıların edebiyata ve program müziğine olan eğilimleri ile birlikte gelişmiştir. Sistemlerin birbirlerine karıştırılmaları, müzikte de kendini gösterir ve romantik yaratıcıların genellikle çok yetenekli ve önemli birer besteci olmaları da bunun belirtisidir. Aynı dönemin resminde ve şiirinde, biçim parçalanması, ne çok çabuk gelişmiş, ne de müzikte olduğu kadar geniş kapsamlı olmuştur. Bunun nedeni, Ortaçağ yapı geleneğinin, şiir ve resimde çok daha önceleri aşılmış olmasına karşın, müzikte 18. yüzyılın ortasına dek egemenliğini korumuş olması ve biçim birliğine ancak Bach'ın ölümünden sonra yenilmeye başlamış olmasıdır. Böylece müzikte yeniden Ortaçağ yapı geleneğine dönmek çok daha kolay olmuş, resimde ise bu gelenek çoktan geçerliğini kaybetmiş olduğundan, bu işi yapmak güçleşmişti. Romantik bestecilerin eski müziğe duydukları tarihsel ilginin ve Bach'ın toplumun gözünde yeni baştan yükselmesinin sonat formunun çökmesindeki rolleri pek o kadar önemli değildir. Asıl rolü, sosyolojik durumun koşullandırdığı beğeni değişimi oynamıştır.

Romantizm, 18. yüzyılın ikinci yarısında başlayan gelişimlerin birikmesi sonucu ortaya çıkmış; müzik, sadece orta sınıfın malı durumuna gelmiştir. Orkestraların, şatolarla sarayların şölen salonlarından çıkıp orta sınıf tarafından doldurulan konser sa-

lonlarına geçmesi gibi, oda müziği de, soyluların salonlarından çıkıp, orta sınıfın çalışma odalarına kadar girmiştir. Müzik eğlencelerine giderek daha büyük bir ilgi duymaya başlayan kitleler, daha hafif daha bütün halinde olan, daha az karmaşık müzik istemektedirler Bu talep, bir yandan daha kısa, daha eğlenceli, daha çeşitli formları gerektirirken, diğer yandan müzik parçalarının ciddi müzik ve hafif müzik olarak ikiye ayrılmasına neden olur. Şimdiye dek eğlenti amacı ile bestelenen parçaların nitelikleri, diğer parçalarınkinden farklı olmamıştı. Kuşkusuz, bireysel yapıtlar arasında büyük nitelik farkları olmuş, fakat güttükleri amaç hep aynı kalmıştı. Bilindiği gibi, Bach ve Handel'den hemen sonra gelen kuşak, kendi keyfi için besteleme işini, toplum için bestelemekten ayırmıştı. Şimdi ise toplumun değişik kategorileri arasında ayrım yapılıyordu. Schubert ve Schumann'ın yapıtlarında böyle bir ayrım kolayca gerçekleşebilir (232). Chopin ve Liszt'in, toplumun müzik konusunda pek iddiası olmayan kesimi için beste yapmaları, yapıtlarından her birini etkilemiştir. Berlioz ve Wagner'de ise bu durum, toplumla flört etme işine dönüşür. Schubert, 'neşeli müzik' diye bir şey tanımadığını söylerken, kendisini değersiz yapıtlar bestelemiş olma suçuna karşı savunuyor gibidir, çünkü romantizmin egemenliğinden sonra neşeli olmak, yapaylık ve hoppalıkla bir tutuluyordu. Mozart'da hâlâ süregelmekte olan tasasızlık ile en derin ağırbaşlılığın ve neşeli taşkınlık ile tüm yaşamı biçimleyen en yüksek, en saf töreleri kaynaştırma özelliği çöker; artık ağırbaşlı ve yüce olan her şey, sıkıntılı, kaygılı ve tasa dolu bir görünüme bürünür. 18. yüzyılın getirdikleri ile neler yitirildiğini anlamak için Mozart'ın dingin, açık seçik, tüm gizemcilikten ve heyecansallıktan uzak insancılığını, romantik müziğin şiddeti ile karşılaştırmak yeterlidir.

Toplumun beğenisine bu denli boyun eğmenin yanı sıra, ifade sanatında gözle görülür bir uyumsuzluk ve başına buyrukluk başlamıştı. Kompozisyonlar güçleşmiş, amatörler bundan böyle bu yapıtları yorumlayamaz olmuşlardı. Beethoven'in bile geç devirlerinde bestelemiş olduğu piyano ve oda müziği, yalnızca profesyonel sanatçılar tarafından çalınıp, yüksek kültürlü bir toplum için yapılmıştı. Asıl önemlisi, bir yapıtı çalarken karşılaşılan teknik güçlükler artmıştı. Weber, Schumann, Chopin, Liszt, konser salonlarının virtüözleri için müzik bestelemeye başlamışlardı. Yapıtlarını yetkin bir biçimde çalacak olan kişiden bekledikleri iki işlev vardır: Müzik çalma işinin yalnızca bu işin ustaları tarafından yapılabileceğini kanıtlamak ve bu işe yabancı olanları hata yapmaya yöneltmek. En iyi örneğini Paganini'de gördüğümüz hem virtüöz-hem besteci sanatçılarda ise en önemli amaç, göz alıcı bir üslupla dinleyi-

ciyi şaşırtmaktır, fakat gerçek ustalarda teknik zorluk, içten gelme bir güçlüğün ve karmaşıklığın ifadesidir. Amatör ile virtüözün, hafif olanla daha güç sayılan müziğin arasında uçurum açılması, klasik türlerin çökmesine neden olur. Virtüöz tarafından beste yapılması, büyük müzik yapıtlarını, kaçınılmaz bir şekilde minyatürleştirir; 'bravura' [91] parçalar oldukça kısa, parlak ve çarpıcıdır. Fakat, düşünce ve duyguların yücelmesinden doğan, gerçekte güç ve bireye göre değişen bir üslup, evrensel geçerliğe sahip, uzun ömürlü biçimlerin de sonunun gelmesine neden olur.

Müziğin ayrılmaz bir bütünü olan çeşitli özellikleri; içeriğinin usaaykırılığı ve ifade araçlarının bağımsızlığı, onun tüm sanatlar içinde en üstün durumda olmasının nedenlerini açıklamaya yeterlidir. Klasisizm için şiir en ileri gelen sanat dalıydı; erken romantizm, belli bir ölçüde resim üzerine temellendirilmişti. Geç romantizm ise tümüyle müziğe bağımlıdır. Gautier için resim en yetkin sanat dalı iken, Delacroix için müzik, en derin sanatsal deney kaynağıdır. Bu yeni gelişim, Schopenhauer'ın felsefesinde ve Wagner' in mesajında doruk noktasına ulaşır. Romantizm, en büyük zaferini müzik alanında kazanır. Weber'in, Meyerbeer'in Chopin'in, Liszt' in ve Wagner'in ünleri, tüm Avrupa'ya yayılır ve en tanınmış şairlerin başarısını bile gölgede bırakır. Müzik, 19. yüzyılın sonuna dek romantik olarak kalmıştır ve diğer sanatlardan daha katıksız bir biçimde romantik olma özelliğini korumuştur. Bu yüzyılda sanatın doğası gereği müzik dalı ile romantizmin nasıl iç içe olduğunu belirtmek yeterlidir. Thomas Mann'ın, yaşamın anlamını, Wagner'i dinledikten sonra anladığını itiraf etmesi de bu durumun belirtisidir. Duyuların romantik bir biçimde uyutulması ve usun *salto mortale*'si, yüzyıl bittiği halde, gene sanatın özü sayılmaktadır. 19. yüzyılın, romantik duyuşa karşı açtığı savaşının sonucu belirsizdir; bu konuda kesin bir karar verilememiştir. Ancak gelecek yüzyılda bu olayın değerlendirilmesi yapılabilecektir.

[91] Müzikte, virtüözün becerisini ve tekniğini gösteren parlak ve çarpıcı pasajlar ya da parça.

KAYNAKLAR

(1) PAUL HAZARD: *La Crise de la conscience européenne,* 1935, İ, s. i-v.
(2) Bkz. BÉDIER-HAZARD: *Hist. de la litt. franç.,* II, 1924, s. 31-2.
(3) GERMAIN MARTIN: *La Grande industrie en France sous le règne de Louis XV,* 1900, s. 15.
(4) F. FUNCK-BRENT. NO: *L'Ancien régime,* 1926, s. 299-300.
(5) ALEXIS DE TOCQUEVILLE: *L'Ancien régime et la Révolution,* 1859, 4'üncü basım, s. 171.
(6) HENRI SÉE: *La France écon. et soc. au 18e siècle,* 1933, s. 83.
(7) ALBERT MATHIEZ: *La Révolution française,* I, 1922, s. 8.
(8) KARL KAUTSKY: *Die Klassengegensaetze im Zeitalter der franz. Rev.,* 1925, s.14.
(9) FRANZ SCHNABEL: 'Das XVIII. Jahrh. in Europa'. *Propylaeen Weltgesch.,* VI, 1931, s. 277'de.
(10) JOSEPH AYNARD: *La Bourgeoisie française,* 1934, s. 462.
(11) F. STROWSKI: *La Sagesse Française,* 1925, s. 20.
(12) J. AYNARD, a.g.e., s. 350.
(13) a.e., s. 422.
(14) ANDRÉ FONTAINE: *Les Doctrines d'art en France,* 1909, s. 170.
(15) PIERRE MARCEL: *La Peinture française au débutdu 18e siècle,* 1906, s. 25-6.
(16) LOUIS RÉAU: *Hist. de la peint. française au 18e siècle,* I, 1925, s. x.
(17) LOUIS HOURTICQ: *La Peinture franç. au 18e siècle,* 1939, s. 15.
(18) WILHELM V. CHRIST: 'Gesch. d. griech. Lit.' I. v. Mueller's *Handbuch d. klass. Altertuinswiss.,* VII 2/1, 1920, s. 183'de.
(19) FRANCESCO MACRI-LEONE: *La bucolica latina nella lett. ital. del sec. XIV,* 1889, s. 15. — WALTER W. GREG: *Pastoral Poetry and Pastoral Drama,* 1906, s. 13-14.
(20) T.R. GLOVER: *Virgil,* 1942, 7'nci basım, s. 3-4.
(21) M. SCHANZ-C. HOSIUS: 'Gesch, d. roem. Lit.' I. v. Mueller's *Handbuch d. klass. Altertumswiss.,* II, 1935, s. 285.
(22) W.W. GREG, a.g.e., s. 66.
(23) J. HUIZINGA: *The Waning of the Middle Ages,* 1924, s. 120.
(24) M. FAURIEL: *Histoire de la poésie provençale,* 1846, II, s. 91-2.
(25) MUSSIA EISENTADT: *Watteau's fêtes galantes,* 1930, s. 98.
(26) G. LANSON: *Histoire de la littérature française,* 1909, 11'inci basım, s. 373-4.
(27) ALBERT DRESDNER: 'Von Giorgione zum Rokoko'. *Preussische Jahrbuecher,* 1910, cilt 140. — WERNER WEISBACH: 'Et in Arcadia ego'. *Die Antike,* VI, 1930, s. 140.
(28) BOILEAU: *L'Art poétique,* III, vv. 119 vd.
(29) P. MARCEL, a.g.e., s. 299.
(30) NIKOLAUS PEVSNER: *Academies of Art,* 1940, s. 108.
(31) G. LANSON a.g.e., s. 374.

(32) PETIT DE JULLEVILLE: *Hist. de la litt. franç.*, IV, 1897, s. 419.
(33) a.e., IV, s. 459; V, 1898, s. 550.
(34) ÉMILE FAGUET: *Dixhuitième siècle*, 1890, s. 123.
(35) ARTHUR ELOESSER: *Das buergerliche Drama*, 1898, s. 65.
(36) DIDEROT: *Oeuvres*, 1821, VIII, s. 243.
(37) PAUL MANTOUX: *La Révolution industrielle au 18e siècle*, 1906, s. 78.
(38) *The English Revolution, 1640.* Three essays, basıma hazırlayan CHRISTOPHER HILL, 1940, s. 9.
(39) R.H. GRETTON: *The English Middle Class*, 1917, s. 209.
(40) W. WARDE FOWLER: *Social Life at Rome in the Age of Cicero*, 1922. s. 26 vd. — J.L. ve B. HAMMOND: *The Village Labourer* (1760-1832), 1920, s. 306-7.
(41) A. DE TOCQUEVILLE, a.g.e., s. 146. — J. AYNARD. a.g.e., s. 341.
(42) G. LEFÈBVRE, G. GUYOT, PH. SAGNAC: *La Révolution française*, 1930, s. 21.
(43) A. DE TOCQUEVILLE, a.g.e., s. 174-5.
(44) HERBERT SCHOEFFLER: *Protestantismus und Literatur*, 1922, s. 181.
(45) ALEXANDRE BELJAME: *Le Public et les hommes de lettres en Angleterre au 18e siècle*, 1881, s. 122.
(46) H. SCHOEFFLER, a.g.e., s. 187-8.
(47) a.e., s. 192.
(48) a.e., s. 59, 151 vd. ayrıca çeşitli sayfalarda.
(49) A.S. COLLINS: *The Profession of Letters*, 1928, s. 38.
(50) G.M. TREVELYAN: *English Social History*, 1944, s. 338.
(51) A. BELJAME, a.g.e., s. 236, 350.
(52) LESLIE STEPHEN: *Engl. Lit. and Soc. in the 18th Cent.*, 1940, s. 42.
(53) A. BELJAME, a.g.e., s. 229-32.
(54) a.e., s. 368.
(55) A.S. COLLINS: *Authorship in the Days of Johnson*, 1927, s. 161.
(56) LEVIN L. SCHUECKING: *The Sociology of Literary Taste*, 1944, s. 14.
(57) A.S. COLLINS: *Authorship*, vb., s. 269-70.
(58) LESLIE STEPHEN, a.g.e., s. 148. — GEORGE SAMPSON: *The Concise Cambridge Hist. of Lit.*, 1942, s. 508.
(59) F. GAIFFE tarafından aktarılmıştır: *Le Drame en France au 18e siècle*, 1910, s. 80.
(60) L.L. SCHUECKING, a.g.e., s. 62 vd.
(61) J.L. ve B. HAMMOND: *The Rise of Modern Industry*, 1944, 6'ncı basım, s. 39.
(62) J.L. ve B. HAMMOND: *The Town Labourer* (1760-1832), 1925, s. 37 vd.
(63) PAUL MANTOUX, a.g.e., s. 376 vd. — JOHN A. HOBSON: *The Evolution of Modern Capitalism*, 1930, s. 62.
(64) WERNER SOMBART: *Der moderne Kapitalismus*, II/1, 1924, 6'ncı basım. — OTTO HINTZE: 'Der mod. Kapitalismus als hist. Individuum', *Hist Zschr.*, 1929, cilt 139, s. 478.
(65) LEWIS MUMFORD: *Technics and Civil.*, 1934, s. 176-7.
(66) ARNOLD TOYNBEE: *Lectures on the Industrial Revolution of the 18th Cent. in Engl.*, 1908, s. 64.
(67) LEO BALET - E. GERHARD: *Die Verbuergerlichung der deutschen Kunst, Lit. u. Musik im 18. Jahrh.*, 1936, s. 116-17.
(68) DANIEL MORNET: *La Nouvelle Héloïse de J.-J. Rousseau*, 1943, s. 43-4.
(69) OSWALD SPENGLER: *Der Untergang des Abendlandes*, I, 1918, s. 362-3.

(70) GEOFFREY WEBB: 'Architecture and Garden'. *Johnson's England*, basa hazırlayan A.S. Turberville, 1933, s. 118'de.
(71) W.L. PHELPS: *The Beginnings of the English Romantic Movement*, 1893, 110-11.
(72) JOSEPH TEXTE: *J.-J. Rousseau and the Cosmopolitan Spirit in Lit.*, 18 s. 152.
(73) H. SCHOEFFLER, a.g.e., s. 180.
(74) W.L. CROSS: *The Development of the English Novel*, 1899, s. 38. — SCHOEFFLER, a.g.e., s. 168.
(75) Q.D. LEAVIS: *Fiction and the Reading Public*, 1932, s. 138.
(76) W.L. CROSS, a.g.e., s. 33.
(77) DIDEROT: 'De la poésie dramatique' *Oeuvres compl.*, basıma hazırlayan J. A sézat, 1875-7, VII, s. 371'de.
(78) IRVING BABBITT: *Rousseau and Romanticism*, 1919, s. 75 vd.
(79) JEAN LUC: *Diderot*, 1938, s. 34-5.
(80) J.S. PETRI: *Anleitung zur praktischen Musik.*, 1782, s. 104. — HANS JOA CHIM MOSER: *Gesch. d. deutschen Musik*, II/1, 1922, s. 309'da aktarılmıştı
(81) On the uniformity of theme and mood in a movement: HUGO RIEMANN *Handb. d. Musikgesch.*, II/3, s. 132-3.
(82) On the antithesis of the 'sequential type' and the 'song type': WILHELM FISCHER: 'Zur Entwicklung des Wiener klass. Stils'. *Beihefte der Denkmaele der Tonkunst in Oesterreich*, III, 1915, s. 29. — On the antithesis of fugal and sonata form, AUGUST HALM: *Von zwei Welten der Musik*, 1920.
(83) H.J. MOSER, a.g.e., s. 314-15.
(84) L. BALET - E. GERHARD, a.g.e., s. 403.
(85) H.J. MOSER, a.g.e., s. 312.
(86) GEORGE LILLO: *The London Merchant or the History of George Barnwell*, 1731, IV/2.
(87) L. STEPHEN, a.g.e. ,s. 66.
(88) MERCIER: *Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, 1773. — F. GAIFFE tarafından aktarılmıştır, a.g.e., s. 91.
(89) CLARA STOCKMEYER: *Soziale Probleme im Drama des Sturmes und Dranges*, 1922, s. 68.
(90) BEAUMARCHAIS: *Essai sur le genre dramatique sérieux*, 1767.
(91) ROUSSEAU: *La Nouvele Héloïse*, II, Mektup 17.
(92) DIDEROT: 'Entretiens sur le Fils naturel'. *Oeuvres*, 1875-7, VII, s. 150.
(93) GEORG LUKÁCS: 'Zur Soziologie des Dramas'. *Archiv f. Sozialwiss. u. Sozialpolit.*, 1914, cilt 38, s. 330 vd.
(94) A. ELOESSER, a.g.e., s. 13. — PAUL ERNST: *Ein Credo*, 1912, I, s. 102.
(95) G. LUKACS, a.g.e., s. 343.
(96) A. ELOESSER, a.g.e., s. 215.
(97) FRITZ BRUEGGEMANN: 'Der Kampf um die buergerliche Welt- und Lebensanschauung i.d. deutschen Lit. d. 18. Jahrh.' *Deutsche Viertelsjahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch.*, III/1, 1925.
(98) KARL BIEDERMANN: *Deutschland im 18. Jahrh.*, 1880, 2. basım, I, s. 276 vd.
(99) WERNER SOMBART: *Der Bourgeois*, 1913, s. 183-4.
(100) JACQUES BAINVILLE: *Hist. de deux peuples*, 1933, s. 35.
(101) G. BARRACLOUGH: *Factors in German History*, 1946, s. 68.
(102) Count Mantaeuffel in a letter to the philosopher Wolf. K. BIEDERMANN tarafından aktarılmıştır, II/1, a.g.e., s. 140.

(103) a.e., s. 23.
(104) a.e., s. 134.
(105) W.H. BRUFORD: *Germany in the 18th Cent.*, 1935, s. 310-11.
(106) WILHELM DILTHEY: *Leben Schleiermachers*, I, 1870, s. 183 vd. — Aynısı, *Das Erlebnis und die Dichtung*, 1910, s. 29.
(107) a.e., s. 30.
(108) JOHANN GOLDFRIEDRICH: *Gesch. des deutschen Buchhandels*, 1908-9, III, s. 118 vd.
(109) GEORG LUKÁCS: 'Fortschritt u. Reaktion i.d. deutschen Lit.' *Internationale Literatur*, 1945, XV, No. 8/9, s. 89.
(110) FRANZ MEHRING: *Die Lessing-Legende*, 1893, s. 371.
(111) KARL MANNHEIM: 'Das konservative Denken'. *Archiv f. Sozialwiss. u. Sozialpolit*, 1927, cilt 57, s. 91.
(112) A. DE TOCQUEVILLE, a.g.e., s. 247-8. — K. MANNHEIM.
(113) CHRISTIAN FRIEDR. WEISER: *Shaftesbury u.d. deutsche Geistesleben*, 1916, s. ix, xii.
(114) RUDOLF UNGER: *Hamann u.d. Aufklaerung*, 1925, 2'nci basım, I, s. 327-8.
(115) B. SCHWEITZER: *Der bildende Kuenstler u. der Begriff des Kuenstlerischen in der Antike*, 1925, s. 130. — ALFRED STANGE: 'Die Bedeutung des subjektivistischen Individualismus fuer die europaeische Kunst von 1750-1850.' *Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgesch.*, cilt IX, no. 1, s. 94.
(116) L. BALET - E. GERHARD, a.g.e., s. 228.
(117) HAMANN'S *Leben u. Schriften von C.H. Gildemeister*, 1857-73, cilt V, s. 228.
(118) K. MANNHEIM, a.g.e., s. 470.
(119) FRIEDRICH MEUSEL: *Edmund Burke u. d. franz. Revol.*, 1913, s. 127-8.
(120) HANS WEIL: *Die Entstehung des deutschen Bildungsprinzips*, 1930, s. 75.
(121) JULIUS PETERSEN: *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik*, 1926, s. 59.
(122) H.A. KORFF: *'Die erste Generation der Goethezeit'. Zeitschr. f. Deutschkunde*, 1928, cilt 42, s. 641.
(123) VIKTOR HEHN: *Gedanken ueber Goethe*, 1887, s. 65.
(124) a.e., s. 74.
(125) a.e., s. 89.
(126) HEINE: *Die romantische Schule*, I, 1833.
(127) THOMAS MANN: *Goethe als Repraesentant des Buergertums*, 1932, s. 46.
(128) ALFRED NOLLAU: *Das lit. Publikum des jungen Goethe*, 1935, s. 4.
(129) GEORG KEFERSTEIN: *Buergertum und Buergerlichkeit bei Goethe*, 1933, s. 90-1.
(130) a.e., s. 174-5.
(131) H.A. KORFF: *Geist der Goethezeit*, II, 1930, s. 353. — LUDWIG W. KAHN: *Social Ideals in German Lit.* (1770-1830), 1938, s. 32-4.
(132) FRITZ STRICH: *Goethe und die Weltliteratur*, 1946, s. 44.
(133) As in WILHELM HAUSENSTEIN: *Der nackte Mensch*, 1913, s. 151,ve F. ANTAL: 'Reflections on Classicism and Romanticism'. *The Burlington Magazine*, 1935, cilt 66, s. 161.
(134) POPE: *Essay on Man*, I, cilt V. 233 vd.
(135) HEINRICH WOELFFLIN: *Kunstgeschtliche Grundbegriffe*, 1927, 7'nci basım, s. 252. — HANS ROSE: *Spaetbarock*, 1922, s. 13.
(136) H. WOELFFLIN, a.g.e., s. 35.
(137) CARL JUSTI: *Winckelmann u. seine Zeitgenossen*, 1923, 3. basım, III, s. 272.

(138) MAURICE DREYFOUS: *Les Arts et les artistes pendant la période révolutionnaire,* 1906, s. 152.
(139) ALBERT DRESDNER: *Die Entstehung der Kunstkritik,* 1915, s. 229-30.
(140) WALTER FRIEDLAENDER: *Hauptstroemungen der franz. Mal. von David bis Cézanne,* I, 1930, s. 8.
(141) FRANÇOIS BENOIT: *L'Art franç. sous la Révol. et l'Empire,* 1897, s. 3.
(142) a.e., s. 4-5.
(143) JULES DAVID: *Le Peintre David,* 1880, s. 117.
(144) EDMOND ve JULES GONCOURT: *Histoire de la société franç. pendant la Révolution,* 1880, s. 346.
(145) LOUIS MADELIN: *La Révolution,* 1911, s. 490 vd.
(146) GEORGE PLEKHANOV: *Art and Society,* 1937, s. 20. — LOUIS HOURTICQ: *La Peinture franç. au 18e siècle,* 1939, s. 145 vd. — ALBERT THIBAUDET: *Hist. de la litt. franç. de 1789 à nos jours.* (1936), s. 5.
(147) JULES DAVID, a.g.e., s. 57.
(148) KARL MARX: *Der 18. Brumaire des Louis Napoleon,* 1852.
(149) LOUIS HAUTECOEUR: *'Les Origines du Romantisme'. Le Romantisme et l'art,* 1928, s. 18'de.
(150) LÉON ROSENTHAL: *La Peinture romantique* (1903), s. 25-6.
(151) F. Benoit, op. cit., p. 171.
(152) LOUIS MADELIN: *La Contre-Révolution et la Révolution,* 1935, s. 329.
(153) a.e., s. 162, 175.
(154) JULES RENOUVIER: *Hist. de l'art pendant la Révol,* 1863, s. 31.
(155) JOSEPH AYNARD: *La Bourgeoisie franç.,* 1934, s. 396.
(156) ÉTIENNE FAJON: 'The Working Class in the Revolution of 1789'. *Essays on the French Revolution,* basıma hazırlayan T.A. Jackson, 1945, s. 121.
(157) PETIT DE JULLEVILLE, a.g.e., VII, s. 110.
(158) HENRI PEYRE: *Le Classicisme français,* 1942, s. 37.
(159) A. DRESDNER, a.g.e., s. 128.
(160) a.e., s. 128-9.
(161) ANDRÉ FONTAINE: *Les Doctrines d'art en France,* 1909, s. 186. — F. BENOIT, a.g.e., s. 133.
(162) A. DRESDNER, a.g.e., s. 180.
(163) a.e., s. 150.
(164) JOSEPH BILLIET: 'The French Revolution and the Fine Arts'. *Essays on the French Révolution,* basıma hazırlayan T.A. Jackson, 1945, s. 203'de.
(165) F. BENOIT, a.g.e., s. 180.
(166) M. DREYFOUS, a.g.e., s. 155.
(167) F. BENOIT, a.g.e., s. 132.
(168) a.e., s. 134.
(169) F.L. LUCAS'dan aktarılmıştır: *The Decline and Fall of the Romantic Ideal,* 1937, s. 36.
(170) Burada «çağın bilincine varmak» kavramına bkz. KARL JASPERS: *Die geistige Situation der Zeit,* 1932, 3'üncü basım, s. 7 vd.
(171) G. LANSON, a.g.e., s. 943.
(172) MARCEL PROUST: *Pastiches et mélanges,* 1919, s. 267.
(173) JOSEPH AYNARD: 'Comment définir le romantisme?' *Revue de litt. comparée,* 1925, cilt V, s. 653.
(174) F. BENOIT, a.g.e., s. 62-3.

(175) ALBERT POETZSCH: *Studien zur fruehromant. Politik u. Geschichtsauffassung,* 1907, s. 62-3.
(176) ORTEGA Y GASSET: 'History as a System'. In *Philosophy and History.* Ernst Cassirer'e sunulan denemeler, yayınlayan R. Klibansky ve J.H. Paton, 1936, s. 313.
(177) EMIL LASK: *Fichtes Idealismus u. die Geschichte,* 1902, s. 56 vd., 83 vd. — ERICH ROTHACKER: *Einleitung i. d. Geisteswissenschaften,* 1920, s. 116-18.
(178) ARNOLD RUGE: *Die wahre Romantik. Ges. Schriften,* III, s. 134. — CARL SCHMITT'ten aktarılmıştır: *Politische Romantik,* 1925, 2'nci basım, s. 35.
(179) KONRAD LANGE: *Das Wesen der Kunst,* 1901.
(180) COLERIDGE: *Biographia Literaria,* böl. XIV.
(181) ALBERT SALOMON: 'Buergerlicher u. kapitalistischer Geist'. *Die Gesellschaft.,* 1927, IV, s. 552.
(182) LOUIS MAIGRON: *Le Romantisme et les moeurs,* 1910, s. v.
(183) RICARDA HUCH'den aktarılmıştır: *Ausbreitung u. Verfall der Romantik,* 1908, 2'nci basım, s. 349.
(184) ERWIN KIRCHNER: *Die Philosophie der Romantik,* 1906, s. 42-3.
(185) DIDEROT: *Paradoxe sur le comédien.*
(186) C. SCHMITT, a.g.e., s. 24 vd., 120 vd., s. 148-9.
(187) A. POETZSCH, a.g.e., s. 17.
(188) FRITZ STRICH: 'Die Romantik als europaeische Bewegung'. *Woelfflin-Festschrift,* 1924, s. 54.
(189) GEORG BRANDES: *Hauptstroemungen der Lit. des 19. Jahrhunderts,* 1924, I, s. 13 vd.
(190) ERNST TROELTSCH: 'Die Restaurationsepoche am Anfang des 19. Jahrhunderts'. *Vortraege der Baltischen Lit. Ges.,* 1913, s. 49.
(191) CHARLES-MARC DES GRANGES: *La Presse litt. sous la Restauration,* 1907, s. 44.
(192) A. THIBAUDET, a.g.e., s. 107.
(193) PIERRE MOREAU: *Le Classicisme des romantiques,* 1932, s. 132.
(194) HENRY A. BEERS: *A Hist. of English Romanticism in the 19th Cent.,* 1902, s. 173.
(195) A. Thibaudet, a.g.e., s. 121.
(196) G. BRANDES, a.g.e., III, s. 9.
(197) a.e., s. 225.
(198) a.e., II, s. 224.
(199) GRIMROD DE LA REYNIÈRE in *Le Censeur dramatique,* I, 1797.
(200) MAURICE ALBERT: *Les Théâtres des Boulevards* (1789-1848), 1902.
(201) CH.-M. DES GRANGES: *La Comédie et les moeurs sous la Restauration et la Monarchie de Juillet,* 1904, s. 35-41, 43-6, 53-4.
(202) W.J. HARTOG: *Guilbert de Pixerécourt,* 1913, s. 52-4.
(203) PAUL GINISTY: *Le Mélodrame,* 1910, s. 14.
(204) ALEXANDER LACEY: *Pixerécourt and the French Romantic Drama,* 1928, s. 22-3.
(205) ÉMILE FAGUET: *Propos de théâtre,* II, 1905, s. 299 vd.
(206) W.J. HARTOG, a.g.e., s. 51.
(207) a.e.
(208) PIXERÉCOURT: *Dernières réflexions sur le mélodrame,* 1843, HARTOG tarafından aktarılmıştır, a.g.e., s. 231-2.

(209) FAGUET, a.g.e., s. 318.
(210) ALFRED COBBAN: *Edmund Burke and the Revolt against the 18th Cent.* 1929, s. 208-9, 215.
(211) C. DAY LEWIS: *The Poetic Image*, 1947, s. 54.
(212) H.N. BRAILSFORD: *Shelley, Godwin and their Circle*, 1913, s. 226.
(213) FRANCIS THOMPSON: *Shelley*, 1909, s. 41.
(214) F. STRICH: *Die Romantik als europ. Bewegung*, s. 54.
(215) H.Y.C. GRIERSON: *The Background of Engl. Lit.*, 1925, s. 167-8.
(216) JULIUS BAB: *Fortinbras oder der Kampf des 19. Jahrhunderts mit dem Geist der Romantik*, 1914, s. 38.
(217) W.P. KER: *Collected Essays*, 1925, I, s. 164.
(218) H.A. BEERS, a.g.e., s. 2.
(219) J.M.S. TOMPKINS: *The Popular Novel in England* (1770-1800), 1932, s. 3-4.
(220) LOUIS MAIGRON: *Le Roman historique à l'époque du romantisme*, 1898 s. 90.
(221) GEORG LUKÁCS: 'Walter Scott and the Historical Novel'. *International Literature*, 1938, No. 12, s. 80.
(222) *Ivanhoe*, böl. XLI.
(223) LÉON ROSENTHAL, a.g.e., s. 205-6.
(224) 'Le Premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'oeil.'
(225) DELACROIX: *Journal*, bkz. 26 Nisan 1824 günü.
(226) a.e., 14 Şubat 1850.
(227) L. ROSENTHAL, a.g.e., s. 202-3.
(228) PAUL JAMOT: 'Delacroix' *Le Romantisme et l'art*, 1928, s. 116'da.
(229) a.e., s. 120.
(230) a.e., s. 100-1.
(231) ANDRÉ JOUBIN: *Journal de Delacroix*, 1932, I, s. 284-5.
(232) ALFRED EINSTEIN: *Music in the Romantic Era*, 1947, s. 39.
(233) DELACROIX *Journal*, a.g.e., bkz. 30 Aralık 1855 günü.

İKİNCİ BÖLÜM

NATURALİZM, EMPRESYONİZM VE FİLM ÇAĞI

1. 1830 KUŞAĞI

Tarih araştırmalarının manası günümüzü anlayabilmek ise —ki başka ne olabilir?— bu araştırma amacına yaklaşıyor demektir. Bundan böyle artık, modern kapitalizm, modern burjuva toplumu, modern doğalcı sanat ve edebiyat, kısacası, kendi dünyamız ile ilgileneceğiz. Her alanda yeni yeni durumlar, yeni yaşam biçimleri ile karşılaşarak kendimizi geçmişten kopmuş olarak görüyoruz. Bu kopukluk, hiçbir alanda edebiyatta olduğu kadar derin değildir; bizim için yalnızca tarihsel yönden ilginç olan eski yapıtlarla, 1830'dan sonra ortaya çıkan ve az çok bugün bile geçerli olabilen yapıtların arasındaki sınır, tüm sanat tarihinin en ilginç uçurumu sayılır. Bu uçurumun bizim çağımıza yakın olan bölümünde üretilmiş olan yapıtlar, bizim çağdaş sorunlarımızla ilgili olan modern edebiyatı oluştururlar. Diğer bölümde bulunan eski yapıtlardan, aşılması olanaksız bir uçurumla ayrılmışızdır. Onları anlamak için özel bir yaklaşım veya özel bir güç harcamak gerekir. Yorumlanmalarında ise daima yanlış anlama ya da hiç anlayamama tehlikesi vardır. Eski edebiyat yapıtlarını, kendi çağımızın yapıtlarından çok daha değişik bir biçimde okuruz. Onlardan yalnızca estetik bir haz alırız. Başka bir deyişle, onları dolaylı olarak, ilgisiz bir gözle, uydurma olduklarını bilerek okuruz. Bu da sıradan bir okuyucunun sahip olamayacağı becerileri ve bakış açılarını gerektirir. Fakat bu yapıtlara tarihsel ve estetik bir ilgi duyan okurlar bile, kendi çağları, kendi duygu ve amaçları ile doğrudan ilişkili olmayanlar ile bu duygulardan kaynaklanan yapıtlar arasında uzlaştırılması olanaksız bir farklılık olduğunu görerek şu soruya yanıt ararlar: Şimdiki çağda nasıl yaşanabilir ve nasıl yaşanmalıdır?

19. yüzyıl ya da bu terimle anladıklarımız, 1830'larda başlar. Bu yüzyılın temeli ve dış hatları, diğer bir deyişle, kök salmış olduğumuz sosyal düzen, ekonomik sistem, halen süregelmekte olan birbiri ile bağdaştırılamayan karşıtlıklar ve çelişkiler ve bugün bile biçimsel ifade aracı olarak yararlandığımız edebiyat, ancak Temmuz monarşisinden sonra gelişebilmiştir. Bundan önceki kuşaklara yabancı olan ahlaksal problemler ve çatışmalarla dolu olan Stendhal ve Balzac'ın romanları, kendi yaşamımız ve kafamızdaki sorunlarla ilgili olan ilk kitaplardır. Julien Sorel ve Mathilde de la Mole, Lucien

de Rupembré ve Rastignac, Batı edebiyatında rastlanan bu ilk modern kahramanlar, bizim ilk entellektüel çağdaşlarımızdır. Duyularımızda fışkıran duyarlığa ilk kez onlarda rastlar, sözkonusu karakterlerinin çizilmesinde, çağdaş insan doğasının bir parçası olan 'psikolojik yönden diğerlerinden ayrılmış olma'yı ilk kez görürüz. Stendhal'den Proust'a, 1830 kuşağından, 1910 kuşağına dek aynı türden, organik nitelikli bir entellektüel gelişime tanık oluruz. Bu üç kuşağın sorunları da aynıdır ve yetmiş seksen yıl boyunca tarihin akışında, bir değişim olmaz.

19. yüzyılı, diğer yüzyıllardan ayırdeden özellikler 1830 sıralarında belli olmuştu. Burjuvazi büyük bir güç olmuştu ve bunun bilincindeydi. Aristokrasi, tarihsel olayların yer aldığı sahneden ayrılmış, kabuğuna çekilmiş olarak varlığını sürdürüyordu. Orta sınıfın kesin zaferi, tartışmasızca kabul edilmişti. Zaferi kazananların, eski aristokrasinin yöntem ve yönetim biçimlerini genellikle hiç değiştirmeden uygulayan, tümüyle tutucu ve liberal olmayan kapitalist bir sınıf olduklarını biliyoruz. Ne var ki bu sınıfın düşünce ve yaşam biçimi, hiç de gelenekçi ya da aristokratça değildi. Romantizmin her şeyden önce bir burjuva hareketi olduğu ve burjuvalar rahata ermeden gerçekleşemeyeceği kesinlikle bilinmekle birlikte; romantikler, çoğunlukla birer aristokrat gibi davranmışlar ve soylular sınıfına seslenme oyunu oynamışlardır. 1830'da bu oyunların sonu gelmiş ve ortada orta sınıftan başka kitlesel bir topluluğun olmadığı açıklık kazanmıştır. Fakat, orta sınıf her türlü bağdan kurtulur kurtulmaz, işçi sınıfının haklarını koparmak için açtığı savaşım başlamıştı. Temmuz devrimi ve monarşisini izleyen ikinci önemli hareket de budur. Şimdiye dek emekçi sınıfının kavgaları, orta sınıfınkilerle iç içe olduğundan; işçi sınıfı, orta sınıfın siyasal emelleri için çarpışmış oluyordu. 1830'dan sonraki gelişimlerin sonucunda gözü açılan işçiler, haklarını koparmak için savaşırken diğer sınıflara güvenmemek gerektiğini anlamışlardı. Emekçi sınıfında sınıf bilincinin uyanması ile, sosyalist kuram, ilk kez somut sayılabilecek niteliğine ulaşmış oldu; köktencilik ve süreklilik açısından, bundan öncelerinde benzer akımların tümünü gölgede bırakan bir sanatsal etkinlik hareketinin programı doğdu. 'Sanat için sanat', ilk bunalımını geçirdiği gibi, bundan böyle, klasikçilerin idealizminin yanı sıra, hem 'toplumcu' sanatın hem de 'burjuva' sanatının yararcılığı (utilitarianisme) ile savaşmak zorunda kaldı.

Sanayileşmenin gelişmesi ve anamalcılığın kesin zaferi ile el ele ilerleyen ekonomik usçuluk, tarihsel ve pozitif bilimlerin ve buna bağlı olan genel felsefeci bilimciliğin ilerlemesi, bas-

rısız bir devrim deneyinin yinelenmesi ve sonunda ortaya çıkan siyasal gerçek; romantizme karşı, bundan sonraki yüzyılı kapsayacak olan bir savaşın açılmasına yol açtı. Bu savaşın hazırlıkları ve başlaması, 1830 kuşağının, 19. yüzyılın temellerinin atılmasına yaptığı diğer bir katkıdır. Stendhal'in *logique* ile *espagnolisme* arasında gidip gelmesi, [1] Balzac'ın kimi zaman orta sınıfa eğilim duyup kimi zaman ona karşı çıkması, her iki yazarda da görülen usçuluk ile usaaykırılığın diyalektiği, bu savaşın iyice kızıştığını gösterir. Flaubert'in kuşağı bu çatışmayı derinleştirir, ancak durum zaten bu merkezdedir. Temmuz monarşisinin sanatsal görünüşü yarı burjuva, yarı sosyalisttir ama romantizm ile hiçbir ilgisi yoktur. Balzac'ın *Peau de Chagrin* (1831) adlı yapıtının önsözünde belirttiği gibi, toplum, İspanya'dan, Doğu'dan ve Walter Scott üslubuyla anlatılan Fransız tarihinden bıkmıştır. Lamartine'in de yakındığı gibi, şiir çağı, diğer bir deyişle 'romantik' şiir devri geçmiştir (1). Yeni çağın en özgün yaratısı ve 19. yüzyılın en önemli sanat formu olan doğalcı (natüralist) roman, kurucularının romantizmine, Stendhal'ın Rousseau'culuğuna ve Balzac'ın melodramatik yapıtlarına karşın, yeni kuşağın romantik olmayan esprisini dile getirmektedir. Sınıf çatışmaları göz önüne alındığında hem ekonomik usçuluk, hem de siyasal düşünce romanı; toplumsal gerçeklerin ve sosyo-psikolojik mekanizmaların incelenmesini gerektirmiştir. Gerek konusu, gerekse bakış açısı orta sınıfın emellerine uyduğundan, doğalcı roman, yükselmekte olan bu sınıfın, toplumda yetkin bir denetim sağlayabilmek için kullandığı bir başvuru kitabı niteliğine bürünmüştür. Çağın yazarları, romanı, insanları yoklamak ve dünya ile alışverişte bulunmak için gereken bir araç olarak kullandıklarından, nefret ettikleri ve hor gördükleri bir toplumun beğeni ve gereksinimlerine boyun eğmişlerdi. Bu yazarlar, ister Saint-Simon'cular ve Fourier'cilerden olsun, isterse olmasın, ister toplumcu sanata, ister 'sanat için sanat'a inansın emekçi sınıftan okuyan çıkmadığı için ve çıksa bile onların varlığından huzursuz olacakları için, yalnızca orta sınıfı doyurmak için roman yazmışlardır.

18. yüzyıla dek yazarlar toplumlarının sözcüleri olmuşlardır (2). Hizmet edenler ve memurlar nasıl insanın gündelik gereksinimlerini karşılıyorlarsa, yazarlar da onların düşüncelerini doyuruyorlardı. Çoğunluğun tanıdığı ahlak ilkelerini, beğeni ölçütlerini kabul edip onaylıyorlar, onların bulucuları olmadıkları gibi, değiştirmeye de yanaşmıyorlardı. Kesin olarak tanımlanabilen ve belirli bir sayıyı

[1] Kimi zaman 'mantık' kimi zaman ise 'düşçülük' arasında gidip gelme anlamına.

aşmayan bir kitle için yazıyorlar ve yeni okur kazanmak i
hiçbir çaba göstermiyorlardı. Böylece gerçek toplum ile ideal t
lum arasında gerilim olmuyordu (3). Yazar, değişik öznel olasıl
lar arasında seçim yapma sorununun zahmetine, ya da toplum
değişik tabakaları arasında bir tercih yapmanın ahlaksal sorunla
na yabancıydı. Toplumun iki değişik kampa, sanatın ise, birbiri
rakip iki eğilime ayrılması ancak 18. yüzyılda gerçekleşebilm
tir. Bundan böyle sanatçı, bir yanda tutucu aristokrasi, diğer y
da ilerici burjuvazi; bir yanda eski, geleneksel ve mutlak
duğu ileri sürülen değerlere bağlı olan topluluk, diğer yanda ise
değerlerin tarihe göre koşullanmış olduğuna ve daha güncel, top
mun daha yararına olan başka değerlerin de bulunduğu görüşü
savunan topluluk arasında kalacaktı. Orta sınıf, aristokratlara öz
davranışlara karşı çıkıyor, aristokratlar ise, kendi ölçülerin
geçerliğinden kuşku duyuyorlardı. Aristokratlar kimi zaman bu
juvaların bulunduğu kampa geçerek kendi çıkarlarına aykırı
kendilerine düşman olan bir edebiyatı da destekliyorlardı. Yaza
lar içinse, yepyeni bir durum ortaya çıkmıştı. Kilise, saray ve s
ray çevresi gibi tutucu sınıfların hizmetinde olanlar, kendi sınıfl
rına ihanet etmiş oldular. Yükselmekte olan burjuvaların dünya g
rüşünü temsil edenler ise, tek başına kalmış birkaç yazarın dışın
bu sınıfın temsilcisi yazarların şimdiye dek yüklenmediği işlevi yeri
getirerek, ezilmiş bir sınıf için, hiç değilse, henüz gücünü eline g
çirememiş bir sınıf için savaşmışlardır (4). Bu yazarlar, ezilmiş ola
sınıfın ideolojisini hazır ve kendilerini bekler durumda bulmam
lar, tersine, onun kavram sistemine, felsefi kategorilerine ve d
ğer ölçülerine katkıda bulunmuşlardır. Bu yüzden yalnız
okurlarının sözcüsü değil, aynı zamanda onların avukatları ve eş
ticileri olmuşlar ve uzun süreden beri ozanların kaybettikleri, d
adamlarına özgü, yüksek seviyeli ve onurlu kişi olma özelliğini y
niden kazanmışlardı. Antik dünya ile Rönesans şairleri bu hislerde
yoksun idiler; Ortaçağ'daki din adamlarının yapıtları ise gene di
adamları tarafından okunduğundan, bu kişiler sıradan halk ile ka
şı karşıya bile gelmiyorlardı. Restorasyon dönemi ve Temmuz m
narşisinde edebiyatçılar, 18. yüzyıldaki bu üstün konumlarını yiti
diler. Artık toplumun koruyucuları ya da eğiticileri değil, tersin
onların isteksiz, sürekli olarak her şeye karşı gelen, fakat gene d
işlerine yarayan hizmetçileri oldular. Bir kez daha, zafer kazanmı
olan orta sınıfın liberalizmi gibi, aydınlanma hareketi ile oluşmu
olan bir ideolojiyi savundularsa da, onu saptırdılar. Okuyucu bu
lup kitaplarını satabilmek için bu ideolojiyi benimsemek zorunday
dılar. Asıl tuhaf olan, bu işi kendilerini toplum ile özdeşleştirme

den yapmalarıydı. Aydınlanma devrinin yazarları bile, edebiyat ile ilgilenen toplumun sadece bir bölümünün kendilerini desteklediğini kabul etmişlerdi. Onlar da düşmanlık dolu ve tehlikeli bir dünya tarafından kuşatılmış sayılırlardı; fakat hiç değilse, okurları ile aynı safta bulunuyorlardı. Romantikler bile, kendilerini yersiz yurtsuz saymalarına karşın, toplumdaki sınıflardan birine yakınlıkları ile hangi sınıfı ya da hangi topluluğu desteklediklerini biliyorlardı. Fakat Stendhal'in, toplumun hangi bölümü ile bağıntısı olduğunu kestirmek güçtür. Olsa olsa, 'mutlu azınlık'la, diğer bir deyişle, toplumun dışında kalmışlarla, yasadışı ve yenik düşmüşlerle ilgili olduğunu ileri sürebiliriz. Ya Balzac? Hangi kesimle özdeşleşmektedir? Soylularla mı, burjuvazi ile mi, yoksa belirli bir yakınlık duygusu duymasına karşın gözünü bile kırpmadan sırt çevirdiği, tükenmez gücünü kabul etmesine karşın nefret duyduğu ve ateşten korkar gibi korktuğu bir kitle olan emekçi sınıfı ile mi? Burjuvazinin 'maîtres de plaisir' [2] i olmayan yazarların okuyucusu yoktur. Başarılı olan Balzac bile, başarısız olan Stendhal'den daha fazla okura sahip değildi.

1830 kuşağının edebi yönden üretici ve üretileni almaya hazır kesimleri arasındaki gerilimli ve uyumsuz ilişkiyi, Stendhal ve Balzac'ta görülen yeni roman kahramanı kadar açık ve iyi olarak, hiçbir şey anlatamaz. Rousseau'nun, Chateaubriand'ın ve Byron'un kahramanlarındaki düş kırıklığı ve *Weltschmerz*, [3], onların dünyadan uzak ve yalnız olmaları, sonuçta, bu yazarları ülkülerini gerçekleştirmekten vazgeçmeye, toplumu hor görmeye ve çoğunlukla, geçerli olan kuralları ve önkoşullu uzlaşmaları küçümsemeye itmişti. Düş kırıklığının romantik romanı, umutsuzluğun ve her şeyden vazgeçmenin romanı olmuştu. Trajik ve yiğitlere özgü özelliklerin tümü, kendini zorla kabul ettirmeler, kendi doğasının yetkinliğine inanmalar; uzlaşma ve boyun eğmelere, amaçsız yaşama ve anlamsız bir biçimde ölme eğilimine dönüşmüştü. Düş kırıklığının romanı olan romantik romanda, sıradan bir gerçeğe karşı savaşırken yenilgi sırasında bile zafer kazanmaya çabalayan bir kahraman, tragedyanın hâlâ bir ölçüde varlığını sürdürdüğünü gösteriyordu. Oysa, 19. yüzyılın romanında, kahraman amacına eriştiği halde—daha doğrusu amacına eriştiği için— kendini yenik duyar. Goethe, Chateaubriand ve Benjamin Constant gibi yazarların kahramanlarının en önemli yönleri, kişiliklerinin *raison d'être* [4] inden ve yaşamdaki amaçlarından

[2] «Zevk sağlayan ustalar».
[3] Çağa has bir anlam içinde hayatın zor yanları.
[4] Bkz. sayfa 152, [60].

kuşku duymalarıdır. Modern roman, ilk kez kahramanda burjuva toplum düzeni ile çatışan kötü bir vicdan yaratır ve ondan, toplumun konvansiyonlarını ve göreneklerini oyunun bir kuralı olarak kabul etmesini bekler. Werther, kendisine değer bilmez ve yavan olan dünyaya karşı çıkma hakkı tanınmış, ayrıcalıkları olan bir kişidir. Wilhelm Meister ise, çıraklık yıllarını, dünyayı olduğu gibi kabul etmek gerektiğine inanarak bitirir. Dış gerçek, artık daha mekanik ve kendi kendine yeterli duruma geldiğinden, anlamını yitirmiş ve ruhsuzlaşmıştır. Şimdiye dek kişinin doğal ortamı ve tek sanat alanı olan toplum ise tüm özelliğini, kişinin yüksek amaçları açısından tüm değerini yitirmiş, buna karşın, insanın topluma uyma, toplumun içinde ve toplum için yaşama zorunluğu artmıştır.

Fransız Devrimi ile başlayan toplumun siyasallaşması olayı, Temmuz monarşisi ile doruğuna ulaşmıştır. Liberalizm ve gericilik arasındaki kavga ve Devrim'in getirdikleri ile ayrıcalık sahibi sınıfların çıkarları arasında uyum sağlama çabaları halen sürmektedir ve bunlar toplumsal yaşamın her alanında kendilerini gösterirler. Finans kapitali, arazi sahipliğinden elde edilen gelire galip gelmiştir. Böylece Kilise'nin ve aristokrasinin, politik yaşamda oynadıkları birinci derecedeki rol de sona erer. Bankacılar ve sanayiciler ise, ilerici öğelere karşı çıkarlar. Siyasal ve toplumsal alandaki uzlaştırılamaz karşıtlıklar azalmış değildir; yalnızca konumlar yer değiştirmiştir. Bir yanda sanayi anamalcılığı, diğer yanda haftalık ücret alan işçiler ve küçük burjuvazi olmak üzere ikiye ayrılmış topluluklar arasındaki karşıtlıklar çok belirgindir. Sınıf kavgalarının amaçları açıklanmış, savaş yöntemleri yoğunlaşmış, her şey yeni bir devrimin eşiğinde olunduğunu göstermeye başlamıştır. Liberalizm, karşılaştığı engellere karşın gelişecek ortam bulabilmiş, böylece Batı Avrupa demokrasisinin yolu yavaş yavaş açılmaya başlamıştır. Seçim yasası değiştirilmiş ve seçmen sayısı 100.000'in iki buçuk katına çıkarılmıştır. Parlamenter sistemin alfabesi ile işçi sınıfı arasındaki koalisyonun temelleri böylece atıldı. Parlamentoda değişen seçim yasalarına rağmen, mülk sahibi sınıflar sürekli olarak seçilmeyi başarmaktadırlar; iktidara gelen liberalizm ise, sadece orta sınıfın üst kesiminin anladığı biçimde bir liberalizm olup çıkmıştır. Temmuz monarşisi, bir seçmecilik (eclecticism) bir uzlaşma ya da orta yolu bulma çağı olmuş, fakat bu yol, Louis-Philippe'in ve bugün herkesin, bazen onayladığı, bazen alaya aldığı gibi, gerçek bir orta yol olamamıştır. Dıştan bakıldığında ılımlılık ve hoşgörü çağı gibi görünen bu dönem, aslında, varlığın sürdürülmesi için en çetin savaşın verilmesi gereken, İngiliz örneğinde olduğu gibi, ölçülü bir siyasal ilerleme ve ekonomik tutucu-

luk dönemi olmuştur. Guizot'lar ve Thiers'ler, anayasal monarşiyi savunarak kralın, yönetime karışmayıp sadece saltanat sürmesi gerektiğini ileri sürmüşlerse de, orta sınıfın geniş bir kesimi, 'Enrichissez-vous!' [5] gibi büyülü bir formül ile etki altına alınmış ufak bir hükümet partisi olan parlamento oligarşisinin birer aracı olmaktan ileri gidememiştir. Temmuz monarşisi, parlak bir refah dönemi, tüm sanayi ve ticari girişimlerin en verimli olduğu dönemdir. Para, toplumsal ve özel yaşamın tümüne egemendir; her şey onun önünde eğilir, ona hizmet eder. Balzac'ın dediği gibi her şey fahişeleşmiştir. Sermaye egemenliğinin bu dönemde başlamadığı, daha önceleri de var olduğu doğrudur, fakat para, şimdiye dek Fransa'da kişinin bir konuma sahip olmasına yarayan araçlardan biri olmuşsa da, hiçbir zaman en etkili ve en seçkin güç haline gelmemişti. Oysa şimdi, tüm haklar, tüm güçler, tüm yetenekler birdenbire para ile ölçülmeye başlanmış, her şey bu ortak paydaya indirgenmeye başlamıştır. Bu açıdan bakıldığında, anamalcılığın bundan önceki tarihini, ancak bir başlangıç dönemi olarak kabul etmek gerekir. Politikacılar ve toplumun üst kesiminin, parlamento ve bürokrasinin plutokratik [6] özellikler taşıdıkları ve Fransa'nın Rothschild'ler, Heine'ın deyimiyle *juste-millionaire*'ler [7] tarafından yönetildiği doğrudur. Fakat en vicdansız ve en açıkgöz spekülatör, kralın kendisidir. Hükümet, tam 18 yıl süreyle, Tocqueville'in deyimiyle bir ticaret şirketi rolünü oynamıştır. Kral, parlamento ve yöneticiler, arslan payını almışlar, aralarında bilgi ve rüşvet alışverişi yapmışlar, büyük işlerin gerektirdiği işlemlerde birbirlerine kolaylıklar sağlamışlar, kira, hisse, poliçe ve ipoteklerde spekülasyona girişmişlerdir. Anamalcı kişi, toplumun önderliğini eline alıp, kendisine, şimdiye dek sahip olamadığı bir konum sağlamıştır. Bundan önce, mülk sahibinin, bu konuma erişebilmek için ideolojik bir amaca sahip olması gerekiyordu; zengin kişi Kilise'nin, tahtın ya da sanat ve bilimin koruyuculuğunu yapmalıydı. Fakat şimdi sadece zengin olmak en üstün saygınlığı kazanmaya yetiyordu. Louis Philippe, kral seçildikten sonra Laffitte, «Şimdiden sonra ülkeyi bankacılar yönetecektir» diye kehanette bulunmuştu. 1836'da bir milletvekili: «Hiçbir toplum aristokrasi olmadan varlığını sürdüremez. Temmuz monarşisinin aristokratları kimlerdir biliyor musunuz? Sanayinin kaptanları! Yeni hanedanın temellerini onlar oluşturacaklardır,» demiştir (5). Fakat burjuvazi, soyluların isteme-

[5] 'Zenginleşiniz' anlamına gelir.

[6] Plutokrasi, zenginlerin otoritesi demektir.

[7] Yeni zengin olmuş kişi anlamına gelir; manasında bir tür alaya alma mevcuttur.

yerek ve hatta tereddüt ederek kendilerine terk ettikleri konumlar için halen savaşmaktadır. Henüz 'yükselmekte olan bir sınıf' olma niteliğini, oylamaya katılma hakkı verilmeyenlere özgü olan, 'kendi durumunun fazlasıyle bilincinde olma' halini korumakta ve her an saldırmaya hazır bir ruh taşımaktadır. Fakat zaferi kazanacağından o denli emindir ki, bu 'kendi halinin fazlasıyle farkında olma durumu', kendinden memnunluğa ve kendini üstün görmeye dönüşür olmuştur. Vicdanının rahat olmasının nedenlerinden biri, kendi kendini aldatmasıdır ve kendine olan güveni, ilerde sosyalizmin gelişimi ile kırılacaktır. Bu sınıf giderek hoşgörüsünü ve liberal görüşünü kaybeder ve dar kafalılık, dar sınırlar içinde uygulanan usçuluk ve saklanan, gizli tutulan kâr sağlama çabaları gibi en elverişsiz yönelişler üzerine temellendirdiği bir felsefeyi benimser. Gerçek ülkücülüğün her türünden kuşku duyar, dünyasal olmayan her şey ile alay eder; uzlaşmazlık ve köktencilik ile savaşır, *juste-milieu* [8] esprisine ve uzlaşma bilmez karşıtlıkların gizli tutulmasına karşı olan düşüncelerin tümünü bastırır. Yörüngesindeki uyduları birer hipokrit (iki yüzlü) olarak yetiştirir ve sosyalizmin saldırıları daha tehlikeli olduğu oranda umutsuzluğu artar ve ideolojisindeki hayali değerlerin gerisine gizlenir.

Rönesans'tan bu yana giderek daha belirgin duruma gelen modern anamalcılığın başlıca eğilimleri, şimdi tüm pervasızlığı ve uzlaşma kabul etmez açıklığı ile ortaya çıkmakta ve buna hiçbir gelenek engel olamamaktadır. Bu eğilimlerin en göze batanı, ekonomik bir girişimin tüm mekanizmasını, insanın doğrudan etkisinden, başka bir deyişle, 'kişisel' olan durumlardan kurtarmaktır. Böylece girişim, özerk bir oluşum, yalnızca kendi çıkar ve amaçları peşinde koşan, kendi yarattığı mantığın kurallarını uygulayan, karşısına çıkan herkesi tutsağa çeviren bir zorba durumuna gelir (6). Kendini tümüyle işe verme, rakip sistemin çıkarı için girişimcinin kendini kurban etmesi, şirketin refahı ve genişlemesi, başarıya ulaşmak üzere verilen soyut, acımasız ve bencil savaş, çevreye korku salan, monomanyaksal [9] bir niteliğe dönüşür (7). Bu sistem, sonunda onu kuranlardan bağımsız, ilerlemesini hiçbir insan gücünün durduramayacağı bir mekanizma durumuna gelir. Bu aracın kendi kendine çalışması, yeni kapitalizmin tekin olmayan yanıdır; bu özellik ona Balzac tarafından sert bir biçimde tanımlanan, 'şeytan-

[8] Gerekli olan ortam. Aynı sınıfa mensup kişilerin birbirini değerlendirirken kullandıkları bir deyim.

[9] Monomanyak, bütün zihin yeteneklerinin bir tek düşünce etrafında toplandığı akıl bozukluğuna, monomaniye tutulmuş kişi.

ca' olma niteliğini kazandırır. Ekonomik alanda başarı elde etmenin yolları, kişinin etki alanından uzaklaştığı ölçüde, güvensizlik duygusu ve zorba bir canavarın acımasına bağlı yaşam duygusu da aynı oranda artar. Ekonomik çıkarlar iç içe girip birbirine dolandıkça, çarpışma daha vahşi, daha umutsuz bir durum alır; canavar daha belirgin, sonuçtaki yıkım ise daha kaçınılmaz olur. En sonunda insanlar kendilerini her yandan rakipler ve düşmanlarla sarılmış bulurlar; herkes birbiriyle savaşır ve herkes kendini aralıksız süren ve evrensel açıdan savaş olarak nitelenebilecek bir durumun içinde bulur (8). Malların, konumların ve etkilerin tümü, her gün yeni baştan ele geçirilmeli ve güçlendirilmelidir. Her şey geçici, güvenliksiz ve kalımsızdır (9). Bütün bunların doğurduğu kuşkuculuk, kötümserlik ve boğucu bunalım, Balzac'ın dünyasını dolduran ve anamalcı dönem edebiyatına egemen olan özelliklerdir.

Louis-Philippe ve çevresindeki para aristokrasisi, güçlü ve geniş kapsamlı bir karşıtlıkla yüz yüze gelmiştir. Bu karşıt güçler, aristokratlar ve din adamlarından meydana gelen yasallıktan yana olan kesime ek olarak, Temmuz devrimine bağladıkları umutların kırıldığını gören topluluklar, başka bir deyimle, bir yanda Bonapartçı olmalarına karşın temelde liberal görüşlü olan sıradan burjuvazi, diğer yandan burjuva demokratlar ve sosyalistler ile bazen bu, bazen diğer gruba hizmet eden ilerici aydınlar takımından oluşmaktadır. Böylece sözde liberal olan baştaki parti, kendisine karşı devrimci topluluklarla çepeçevre sarılmışken, 'kentli kral' Louis Philippe'e, yönettiği toplumun büyük bir çoğunluğu karşı gelmektedir (10). Demokratik dernekler partiler ve aynı görüşü paylaşan topluluklar oluşturularak grevler, açlık yüzünden ayaklanmalar ve cinayet girişimleri düzenlenmekte, kısacası, sürekli devrim durumu yaratılarak köktenci eğilimler eyleme geçmiş olmaktadırlar. Bu kargaşalar, daha önceki dönemlerdeki ayaklanmaların devamı değildir. 1831'deki Lyon ayaklanması bile, siyasal olmaması nedeniyle bundan önceki devrim hareketinden değişiktir (11). Bu hareket, 1832'de simgesi kızıl bayrak olan kitle hareketinin gelişmesini veya başlangıcını oluşturur. Değişim, sosyalist düşüncenin tipik özelliği olan bir bulgu ile başlamıştır. Engels: «Serbest rekabet sonucu anamalcı çıkarlar ile emekçi çıkarlarının özdeşleşeceği, evrensel uyumun sağlanacağı, tüm ulusların refaha ulaşacağı düşüncesine sahip olan burjuvanın ekonomik doktrininin, gerçek olma niteliğini kaybettiğini olaylar göstermektedir.» der (12). Sosyalizmin bir kuram olarak gelişmesi, bu ekonominin sınıfsal karakterini açıklaması ile başlar. Kuşkusuz, Fransız Devrimi'nde, özellikle Con-

vention ve Babeuf hareketinde sosyalist düşüncelere rastlanmaktadır, fakat proleterin bir kitle halinde harekete geçmesi ve bunun sonucu sınıf bilincine varması, Sanayi Devrimi'nden ve tümüyle makineleşmiş bir fabrika düzeni ortaya çıkmadan önce, söz konusu olamazdı. Bu fabrikalardaki insan ilişkileri, işçi sınıfı arasındaki dayanışmanın ve tüm modern emekçi hareketinin başlangıcıdır (13). O zamana değin dağınık durumda olan küçük emek birimlerinin bir araya gelerek kaynaşmaları demek olan modern proletarya, 19. yüzyılın ve sanayiciliğin yarattığı bir olgudur; bundan önceki çağlar, bu olguya tümüyle yabancıdırlar (14). İnsanları ve insanlığı sevenler ile ütopya'cılar tarafından kurulan ve insanların ekonomik güçlükler sonucu çektikleri acılardan, bu acıları dindirip refahı daha eşit olarak dağıtabilme çabalarından doğan sosyalist kuram, kentsel fabrikanın sağlamlaşması ve 1830'da başlayan toplumsal çalkantı sonucu etkin bir silah durumuna gelmiş ve kendisine, Engels'in deyimiyle, 'Ütopya'dan bilime' doğru gelişen bir yol çizmeye başlamıştır. Saint-Simon'un ve Fourier'nin toplumsal eleştirileri, sanayileşme deneyinden ve onun kötü etkilerinin görülmesinden kaynaklanmakla birlikte, bu iki yazarın gerçekçiliği, romantizmle de oldukça ilgilidir ve sorunlara gerçekle ilgisi olmayan atılımlarla çözüm getirmektedir. Restorasyon'dan [10] sonra, Concordat sıralarında beliren ve 1830'dan sonra derinleşecek olan dinsel eğilimler, tüm yenilikçilere ve misyonerlere özgü olan etkinliklerin özelliğini saptamıştır. Saint-Simon'dan August Comte'a dek, romantik olan bir amaç, sosyalistlerin ve sosyal düşünürlerin önünde yenilecektir. Hepsi, yeni bir düzen getirmek, Ortaçağ Kilise'sinin yerine organik ve bireşimci, bütünleştirici biçimi olan yeni bir toplum düzeni kurarak sanatçıların ve şairlerin yardımıyle 'Yeni Hıristiyanlığı' hazırlamak istemişlerdir.

1830 ile 1848 yılları arasında, yaşamın siyasallaşması ile birlikte, edebiyatta da siyasal eğilim yoğunlaşmıştır. Bu dönemde politika ile ilgili olmayan yapıt yok gibidir; 'sanat için sanat'ın susması bile politik bir amaç taşır. Yeni eğilimin en belirgin özelliği, bir yazarın kişiliğinde politika ve edebiyatın bir arada görülmesi ve politika ile edebiyatı meslek olarak yürüten kişilerin aynı toplumsal tabakadan gelmiş olmalarıdır. Edebi yetenekler, siyasal bir meslek için öngörülen koşullardır ve siyasal yönden etki, edebiyat alanında verilmiş bir hizmetin sonunda kazanılmıştır. Temmuz monarşisinin edebiyatçı politikacıları ve politikacı edebiyatçıları ola-

[10] Onarma anlamına gelir. Napolyon mağlup olduktan sonra (1815) Fransa'da yeniden krallığın kurulması dönemine verilen isim.

Guizot, Thiers, Michelet, Thierry, Villemain, Cousin, Jouffroy, Nisard gibi kişiler, 18. yüzyılın 'düşünür'lerinin son kalıntılarıdır. Bundan sonraki kuşağın yazarlarında siyasal tutku yoktur; politikacıları ise entellektüel alanda etki sahibi değildirler. Siyasal yaşam Şubat devrimine dek, çağdaş entellektüel güçlerin tümünü kendine çeker. Olanaksızlıklar yüzünden siyasal meslek edinememiş olan yetenekli gençler, kendilerini gazeteciliğe adarlar. Edebi mesleğe sahip olabilmenin yolu genellikle gazetecilikten geçmektedir ve gazetecilik, edebiyatçılığın örnek biçimidir. Bir gazete yazarı, politika ve gerçek edebiyat dünyasına uzanan bir köprü kurabildiği gibi, bu yolla kendisine yeterli bir etki, gelir ve ün de sağlayabilir. *Journal des Débats*'nın baş yayımcısı olan Bertin, aldırmazlığı ve kendine olan güveni ile Temmuz monarşisinin baş tertipçisiydi. Burjuva edebiyatının ve edebiyatla uğraşan burjuvanın özellikleri, bu yazarda ifade bulur. Fakat edebiyat etkinlikleri, Bertin gibi adamlar için bir 'iş' yerine geçtikleri gibi, Sainte-Beuve'ün de belirttiği gibi, gazetenin üretimi ile ilgilenenler için bir 'endüstri' dir (15). Gazetecilik, reklam ve abone sağlamak için bir araç olmuştur. Edebiyatın günlük yayınla olan ilgisi ise, bir çağdaşa göre sanayi alanında buhardan yararlanmak kadar devrimci sayılması gereken bir olaydır. Edebiyatın tüm ürünleri nitelik değiştirir (16). Vardığımız sonuç bir derece abartılmış olarak kabul edilse ve edebiyatın sanayileşmesi sadece evrensel bir entellektüel gelişimin belirtisi olsa bile bu sanayileşme, dönemin sanatsal üretiminin enînde sonunda boyun eğeceği genel bir eğilimi gösterir. Önemsiz bir yazar olmasına karşın hayal gücüne sahip bir iş adamı olan Émile de Girardin gibi birinin, Dutacq gibi hiç tanınmamış bir adamın düşüncesini benimseyip 1836'da *La Presse*'i kurduğu bir dönemde, bu tür bir sanayileşmeyi tarihsel bir olay olarak kabul etmek gerekir. Çığır açan yenilik, bu kişinin abone olma işini yılda 40 frankla sınırlayarak normal fiyatın yarısına indirmesi ve zararı, ilanlar ve bildirilerle kapatmak amacını gütmesidir. Aynı yıl Dutacq, aynı programı uygulayarak *Siècle*'i kurar ve diğer Paris gazeteleri de onu izlerler. On yıl önce 70.000 olan abone sayısı, 1846'da 200.000'e çıkar. Yeni gelişimler, gazete müdürlerini, gazetelerin içeriğini düzelterek birbirleri ile rekabet etmeye zorlar. Her şeyden önce ilanlardan elde edecekleri kazancı gözleyerek okurlarına elverdiğince zevkli ve değişik konular sunmaya zorunlu olurlar. Şimdiden sonra herkes gazetesinde kendi zevki ve ilgilendiği konularla ilgili yazılar bulacaktır. Böylece gazete, herkesin kitaplığı ve ansiklopedisi olup çıkmıştır.

Uzmanların yazdıkları konulardan başka, gazeteler, genel ilgiyi uyandıracak yazılar, özellikle gezi anıları, skandal yaratan öyküler

ve mahkeme raporlarını yayınlıyorlardı. Fakat dizi romanlar, onların en çekici yönleriydi. Bu romanları aristokrasi ve burjuvazi, kibar toplum ve aydınlar sınıfı, genç, yaşlı, kadın, erkek, uşak efendi, herkes okuyordu. *Presse* gazetesi, 1837'den 1847'ye dek her yıl başka bir roman yazan Balzac'ın ve yapıtlarının çoğunu gazeteye vermeyi kabul eden Eugène Sue'nün romanları ile 'tefrika romanı' (feuilleton) dizilerini açtı. *Siècle* gazetesi ise, *Presse*'in yazarlarına karşı, *Üç Silahşörler* ile başarı sağlayan ve gazeteye hatırı sayılır kazançlar temin eden Alexandre Dumas'yı ortaya çıkarıyordu. *Journal des Débats*, halktan gördüğü ilgiyi, Eugène Sue tarafından yazılan *Paris Esrarları*'na borçludur. Eugène Sue, bu roman basıldıktan sonra en çok aranan ve en çok para kazanan yazarlardan biri olmuştur. *Juif Errant* adlı yapıtı için *Constitutionnel*, yazara 100.000 frank ödemeyi kabul etmiştir; bu toplam, bundan böyle onun standart ücreti olmuştur. Ancak en yüksek gelire sahip olan yazar Dumas'dır. Yılda 200.000 frank kazanmakta, *Presse* ve *Constitutionnel*'den 220.000 satır karşılığı 63.000 frank almaktadır. Halkın tuttuğu yazarlar artık geniş talebi karşılayabilmek için, gündelik gazete yazarlığı yapan kişilerle işbirliği yapıyor ve onların yardımıyla, standart ürünler hazırlıyordu. Böylece edebiyat fabrikaları kurulmuş oluyor ve romanlar mekanik olarak üretiliyordu. Bir mahkemede, Dumas adı altında, hiç aralıksız gece gündüz çalışılsa, gene de bitirilemeyecek kadar çok yazı çıktığı kanıtlanmıştı. Gerçekte, Dumas'nın 73 tane yardımcısı vardı, ki bunların arasında August Maquet'ye bağımsız çalışması için yetki vermişti. Yazınsal yapıt yaratmak tam anlamıyle bir 'ticaret işi' olmuştu. Yapıtlar, belirli bir tarife ve kalıba göre üretiliyor, daha önceden saptanmış bir tarihte teslim ediliyordu. Nasıl ticari yazılar hazırlatılırken sağlayacağı kazanç hesaplanıyorsa; gazete müdürleri de Dumas'ya ve Sue'ya gazeteye kazandırdıklarından daha fazla para vermek gerektiğini düşünmüyorlardı. Böylece bölümce yazarları, günümüzün sinema yıldızlarının aldıkları ücretler gibi para kazanıyorlardı; yani aldıkları ücret sadece talebe göreydi ve ürettiklerinin sanatsal değeriyle hiçbir ilişkisi yoktu.

Presse ve *Siècle*, tefrika yayınlayan ilk günlük gazeteler olmakla birlikte, bir romanı bölüm bölüm yayınlamak, onların buluşu değildi. Buluş, 1829'da kurulan *Revue de Paris*'de bu uygulamayı yapan Véron'a aittir (17). Buloz, *Revue des Deux Mondes*'da, Véron'dan aldığı bu fikri, Balzac'ın romanları ile uygulamaya koyar. Gerçi 'feuilleton', bu dergilerden de daha eskidir ve 1800'lerde bile göze çarpmaktadır. Konsüllük ve ilk imparatorluk döneminde, basına uygulanan denetim ve diğer kısıtlamalar

yüzünden küçülüp yetersiz duruma gelen gazeteler, okurlarına bir şeyler verebilmek için edebi bir içerik kazanmışlardı. Önceleri toplum ve sanat dünyasından olaylar yansıtan bu yazılar, sonraları, Restorasyon döneminde gerçek edebiyat yapıtlarına dönüşmüşlerdi. 1830'dan sonra, öyküler ve gezi notları bu gazetelerin başlıca içeriklerini oluştururken 1840'dan sonra sadece roman yayınlamaya başlamışlardır. İkinci İmparatorluk döneminde, içinde 'feuilleton' bulunan her nüshaya bir santimlik vergi uygulanınca, tefrika romanın da sonu gelmiştir. Bu türün sonradan yeniden canlanmış olduğu gerçektir fakat, 1840'lı yıllar edebiyatı üzerinde bıraktığı derin izlerle karşılaştırıldığında, artık edebiyatın gelişmesinde pek katkısı olmadığı görülmektedir.

Tefrika roman, melodram ve vodvilde de olduğu gibi, karışık ve yeni oluşmuş bir toplum için yazılmış ve o devirdeki halk tiyatrosunun uyduğu ilkelere ve estetik ölçütlere göre biçimlenmişti. Abartmaya, orijinalliğe, kaba ve incelmemiş olana duyulan eğilim, üslubu belirleyen yönelimler haline gelmiştir. En çok beğenilen konular, baştan çıkarmalar, eş aldatmalar, şiddet ve acımasızlık eylemleridir. Melodramda olduğu gibi, burada da kahramanlar ve konu, belirli bir kalıba göre hazırlanmıştır (18). Her bölümden sonra öykünün kesilmesi, her seferinde bir doruk noktası yaratma sorunu ve böylece okurda bir sonraki bölüm için merak uyandırmak, yazarı, bir tür sahne tekniği uygulamaya ve dram yazarı gibi, birbirinden ayrı sahneler içinde, sürekliliği olmayan bir sunuş yöntemi kullanmaya iter. Dramatik gerilimin ustası olan Alexandre Dumas, tefrika roman tekniğinin de parlak bir uygulayıcısıdır. Tefrika romanın gelişmesi ne denli dramatik olursa, okuyucuya yapacağı etki de o denli güçlü olur. Fakat konunun ayrı ayrı günlere bölünmesi, birbirinden ayrı bölümlerin bilinen bir plana göre basılamaması, daha önce yayınlanmış olan bölümlerin değiştirilememesi ve onları daha öncekilere uydurabilme çabaları, hiç de dramatik olmayan, iğreti bir üslup, sonu bir türlü gelmek bilmeyen olaylar dizisi ve organik olmayan, genellikle çelişkilerle dolu kişileri anlatma zorunluluğuna neden olur. Bir yapıtı 'hazırlama' sanatı, doğal görünüşlü, zorlanmamış, kendiliğinden güdülenmiş olma izlenimini veren teknik artık yok olmuştur. Konuda sapmalar ve kahramanların amaç değiştirmeleri, genellikle zorlama ve doğal alandan uzak olma izlenimini yaratırlar; yazar kendilerini daha önce tanıtmayı unuttuğu için, öykü geliştikçe ortaya çıkan ikinci derecedeki karakterler ansızın ortaya çıkmış gibi olurlar. Balzac bile, önceden hazırlamadan sunduğu karakterler yüzünden okuyucuya karşı suçlu sayılır. Oysa, kendisinin *Parma Manastırı*'nda bulduğu kusur, onun da-

ha önceden hazırlanmadan, içten geldiği gibi bir teknikle yazılmış olmasındadır. Stendhal'deki dikkatsiz ve gevşek yapı, ayrı ayrı olaylardan oluşmuş pikaresk romana özgü, hiç de dramatik olmayan bir anlatım yönteminin ürünüdür (19). Bütün ideali dramatik yapıda bir roman yazmak olan Balzac'ta ise, bu tutum gazetecilikten ve elden hemen ağza geçen yazı türü düzenlemekten arta kalmış bir alışkanlıktır. Edebiyatın sanayileşmesine, gazeteciliğin neden olup olmadığını bilemeyiz. Hafif roman türünün katı ve basmakalıp olma özelliğini, tümüyle gazetelerdeki tefrika romanlara borçlu olup olmadığı da tartışılır bir olgudur. Çünkü, İmparatorluk ve Restorasyon üsluplarının da kanıtladıkları gibi, bu yeni biçim şekillenmesi uzun bir süredir gelişmekteydi (20).

Tefrika roman, edebiyatın görülmedik derecede demokratlaştığını ve okuyucu toplumun hemen hemen tek bir düzeye indirgendiğini gösteren bir olgudur. Daha önce hiçbir sanat, değişik toplumsal ve kültürel düzenlerden gelme kişilerce, bu denli ortak beğeni ve benzer duygularla karşılanmamıştı. Bir Sainte-Beuve bile, *Paris Esrarları*'nı, Balzac'ta bulunmayan özelliklerinden ötürü övmekte idi. Sosyalizmin yayılması ile okur sayısının artması at başı beraber gitmişti, fakat Eugène Sue'nün yapıtlarının kazandığı başarının nedeni, sadece demokratik yaklaşımı, ya da sanatta toplumsal bir amaç bulunması gerektiğine olan inancına bağlı değildi. Tersine, çoğunluğunu burjuvaların oluşturduğu toplumun, 'soylu emekçi' konusunda coşkulu davranan ve 'anamalcılığın acımasızlıkları'na şiddetle çatan bir yazarı en beğendikleri sanatçı olarak benimsemeleri tuhaf olurdu. Sue'nün insanlığa hizmet etme amacı, yapıtlarında, hasta bir toplumun yapısındaki yaraları açıklaması, onun *Globe, Démocratie pacifique, Revue indépendente ve Phallange* gibi ilerici gazeteler ve okurları tarafından tutulmasının nedenini göstermeye yeterlidir. Okurlarının çoğu belki de onun sadece sosyalist eğilimleri ile ilgilenmektedirler; fakat toplumun bu bölümü bile, günün toplumsal sorunlarının edebiyata yansımasını olağan kabul etmektedir. Mme de Staël tarafından vurgulanan 'edebiyat toplumun bir ifadesidir' düşüncesi, bu dönemde evrenselleşir ve Fransız edebiyat eleştiriciliğinin bir uygulama yöntemi haline gelir. 1830'dan sonra bir edebiyat yapıtını günün siyasal ve toplumsal sorunları ile olan ilişkisi açısından yargılamak olağanlaşmış ve 'sanat için sanat' akımını destekleyen ufak bir topluluğun dışında, sanatı siyasal ülkülerle bir arada görmekten kimse rahatsız olmamıştır. Herhalde, o güne kadar, bu denli düşük nitelikte biçimsel, faydacıl olmayan sanat eleştirisi pek yapılmamıştı (21).

1848'e dek en önemli sanat yapıtlarının çoğu etkinci (activist

okul, 1848'den sonrakiler ise yatıştırıcı (quietistic) okul tarafından üretilmiştir. Stendhal'in düşkırıklığı hâlâ saldırgan, dışa dönük ve anarşist bir üslupta ifadesini bulurken, teslim olmayı yeğleyen Flaubert'in üslubu da pasif, kendine dönük hatta nihilist bir özellik taşır. Romantik akım devrinde bile Théophile Gautier ile Gérard de Nerval'ın 'sanat için sanat'ları, çağın en önemli eğilimi durumunda değildi. Bir önceki dönemin dünyadan uzak, gizemli ve aldatmacı romantizmi ölmüştür. Bu dönemde süre gelmekte olan romantizm, oldukça değişmiş ve yeni baştan yorumlanmıştır. Restorasyonun sonuna doğru belirmeye başlayan, din adamlarına ve yasallıktan yana olanlara karşı çıkma eğilimi, şimdi daha devrimci bir felsefeye dönüşmüştü. Romantiklerin çoğu, 'arı sanat' yapma eğiliminden ayrılarak St. Simon'culara ya da Fourier'cilere katılmışlardır (22). Hugo, Lamartine, George Sand gibi kişiler, sanatsal etkincilik (artistic activizm) eylemini uygulayarak kendilerini sosyalistlerin istediği 'halk' sanatını yapmaya adamışlardır. Halk zafer kazanmıştır ve artık bu değişimin sanatta da ifadesini bulması gereklidir. İş, yalnızca George Sand ve Eugène Sue'nün sosyalist olmaları ve Lamartine ile Hugo'nun halk konusunda coşkulu davranmaları ile kalmaz, Scribe, Dumas, Musset, Merimée ve Balzac bile sosyalist düşüncelerle flört etmeye başlarlar (23). Bu flört eylemi uzun sürmez; Temmuz monarşisi demokratik ülkülere sırt çevirip tutucu burjuvaların rejimi durumuna gelince, romantikler de sosyalizmden uzaklaşarak, şimdi biraz değişmiş durumda olan eski sanat anlayışlarına dönerler. Sonunda sosyalist ülküye bağlı olan hiçbir yazar kalmamıştır ve 'halk sanatı' sona ermişe benzemektedir. Romantik sanat durulur, daha disiplinli, daha orta sınıfa özgü nitelikler kazanır. Lamartine, Hugo, Vigny ve Musset'nin önderliğinde, bir yandan tutucu ve akademik, diğer yandansa zarif, ince bir salon romantizmi gelişir. Bundan önceki devrin şiddetli ve vahşi başkaldırıları durulmuştur; burjuvazi ise, bir yandan akademik kısıtlamaların uygulandığı ve görünüşte neredeyse 'klasik' olan, bir yandan da Byron'u izleyenlerin 'dandyism'i [11] ile karışmış olan bu yeni romantizmi coşku ile karşılar (24). Romantizmin renk kattığı, akademik görüşlü bu yeni burjuva edebiyatının en yetkili kişileri Sainte-Beuve, Villemain ve Buloz, resmi organları ise *Journal des Débats* ile *Revue des Deux Mondes* idi (25).

Toplumun bazı bölümleri için romantizm hâlâ çok değişik ve zorba bir akım olarak kabul ediliyordu. Onun yerine yeni, duygu-

[11] Züppelik. XIX. yüzyılda İngiltere'de gelişen aşırı şıklık ve moda düşkünlüğü, 'dandysm' adı altında bir düşünce akımı haline dönüşmüştür.

suz, kuru, sadece burjuvalara özgü bir klasisizm olan 'école de bon sens' sanatı [12] ile estetik 'juste milieu' [13] getirilmiştir. Ponsard ın kazandığı başarı, klasik trajedi'nin yeniden dirilmesi ve Rachel dalgası, bu yeni beğeni okulunun en çarpıcı biçimde ifadesi niteliğindeki olgulardır. Ürkütücü ve marazi konulara aşırı ilgi duyanlara özgü abartmalar ve gereğinden fazla ısınmış olan atmosferden sonra temiz hava alma isteği gibi bir durumdur bu. Dengeli, ölçülü, örnek olabilecek karakterlere; normal, herkes tarafından anlaşılabilecek duygu ve tutkulara; denge, düzen ve orta yolu izleyen bir felsefeye, kısacası, romantizmin garip düşüncelerini, keskin, acı tavrını, şaşırtıcı ve süslü üslubunu unutturacak bir edebiyata gereksinme duyulmuştu. 1843, *Lucrèce*'in başarı kazandığı Burgraves'ınsa fiyasko ile sonuçlandığı yıldır ve bu olay, yalnızca Ponsard'ın Hugo'ya karşı kazandığı zaferi belirtmekle kalmaz. Scribe, Dumas ve Ingres gibilerin de Stendhal, Balzac ve Delacroix'ya olan üstünlüğünü pekiştirir. Orta sınıf, sanattan, şiddetli sarsıntılar değil, eğlence beklemektedir. Şairi bir 'vates' [14] olarak değil, bir 'maître de plaisir' [15] olarak görmek ister. Ingres'i ardı ardına sayısız ve gelenekçi olmalarına karşın, sıkıcı ve kuru bir akademizm uygulayan ressamlar dizisi izlemiştir. Ponsard ise devlet ve belediye tiyatroları için eğlence sağlayan, güvenilir fakat önemsiz kişilerce izlenmiştir. Artık yalnızca eğlence, barış ve sessizlik aranmakta; buna koşut olarak 'arı' ve siyasal olmayan sanata karşı alınan tavırda da değişiklik ortaya çıkmaktadır.

'Sanat için sanat', romantizmden çıkma bir kavramdır ve bu akımın özgürlüğüne kavuşması için kullandığı silahlardan biridir. Bu olgu, romantizmin estetik kuramının sonucu ve bir ölçüde onun toplamıdır. Başlangıçta yalnız klasik kurallara karşı bir başkaldırı niteliğinde olan hareket, sonunda dış bağların tümüne karşı olan bir akıma ve sanat niteliği olmayan tüm ahlaksal ve entellektüel değerlerden kurtulma çabasına dönüşmüştür. Gautier'nin sanatsal özgürlük anlayışı, orta sınıfın değer ölçülerine bağımlı olmamak, onun yararcı ülkülerine ilgisiz davranmak ve bu ülkülerin gerçekleşmesine yardımcı olmaktır. 'Sanat için sanat' romantiklerin, içine kapanıp pratik olaylardan kaçtıkları bir fildişi kule durumuna gelmiştir. Egemen olan düzen ile anlaşmanın bedeli bu şekilde ödenmiş, barış ve olaylara seyirci kalabilme gü-

[12] «Sağduyu okulu».
[13] Bak çev. notu [8], s. 218.
[14] Cezalandıran veya yönelimleri tayin eden kişi anlamına.
[15] Bak çev. notu [2], s. 215.

cü satın alınmıştır. 1830'a dek orta sınıf, sanatın kendi ülkülerini savunacağını düşünmüş ve bu yüzden onu bir propaganda aracı olarak kabul etmiştir. *Globe* 1825'de şöyle yazar: 'İnsan yalnızca şarkı söylemek, inanmak ve sevmek için yaratılmamıştır... Yaşam, bir köşeye çekilmek değil, insanı etkinliğe çağırmak demektir' (26). Fakat 1830'dan sonra burjuvazi sanatçıdan kuşku duymaya başlar ve onunla işbirliği yapmak yerine tarafsız kalmayı yeğler. *Revue des Deux Mondes* bundan böyle sanatçının siyasal ve toplumsal düşüncelere sahip olmasının zorunlu olmadığını, hatta böyle bir durumun istenmediğini yazmaktadır. Gustave Planche, Nisard ve Cousin gibi en fazla otoriteye sahip olan eleştirmenlerin düşünceleri de budur (27). Orta sınıf 'sanat için sanat'ı kendi sanatı haline getirir; sanatın ülküsel olma özelliğini ve sanatçının yüce, politikanın üstünde bir konuma sahip olması gerektiğini vurgular. Böylece sanatçıyı altın bir kafese kapatmış olur. Cousin, Kant'ın özerklik felsefesine döner, sanatın çevresine bağımsız kalması gerektiğine inanan kuramı yeniden diriltir. Burada, kapitalizm ile ortaya çıkıp yaygınlaşmaya başlayan uzmanlaşma (specialization) yönelimi çok yararlı olur. 'Sanat için sanat' bir yandan sanayileşme ile atbaşı ilerleyen iş bölümünü ifade ederken, diğer yandan sanatın sanayileşmiş ve makineleşmiş yaşam tarafından yutulmak tehlikesine karşı yaptığı bir siperi temsil eder; bir taraftan sanatın coşkusunu kaybetmesini, mantıklı hale getirilmesini ve boyutlarının daralmasını belirlerken, diğer taraftan yaşamın evrensel biçimde makineleşmesine rağmen sanatın bireysel niteliğini ve kendiliğindenliğini koruma atılımını gösterir.

*'Sanat için sanat'*ın estetik dünyanın en karmaşık sorununu temsil ettiği kuşku götürmez. Sanatsal görünüşün dualizmini ve tinsel yönden bölünmüş olma niteliğini hiçbir olgu bunun kadar iyi anlatamaz. Sanat acaba bizatihi kendi kendine bir son mudur yoksa sonuca varmaya yarayan bir vesile midir? Bu soru, yalnızca insanın içinde bulunduğu belirli bir tarihsel veya toplumsal duruma göre değil, aynı zamanda, sanatın karmaşık yapısında hangi öğenin üzerinde durulacaksa, onun niteliğine göre cevaplandırılmalıdır. Bir sanat yapıtı, hayata açılan bir pencereye benzetilmektedir, fakat yaşamı seyrederken bu pencerenin yapısı, saydamlığı veya renginin önemsenmesi gerekli değildir (28). Bu benzetmeye göre, sanat yapıtı yalnızca gözlem yapmak, bilgi edinmek için bir araç durumuna gelmekte, diğer bir deyişle, hiçbir özelliği olmayan bir cam veya bir gözlük görevini yüklenmektedir. Böylece de sonuca ulaşmak için bir araç olmaktadır. Fakat, insanın pencere dışındaki görünüm ile ilgilenmeden dikkatini yalnızca pencerenin camı üzerinde yoğunlaş-

tırması gibi, sanat yapıtı da, tüm saldırgan yorumlar ve 'pencereden bakma' yönelimleri yüzünden tinsel tutarlığı yanlış değerlendirilen, yalnız kendisi için varolan bağımsız bir biçimsel yapı, kendi içinde yetkin ve eksiksiz olan tutarlı ve anlamlı bir kendilik (entité) olarak düşünülebilir. Bir sanat yapıtının manasının ne olduğu, sürekli olarak şu iki bakış açısı arasında değişmiştir. Bunlardan birincisi, sanatın, gerçeklerin tümünden kopmuş, içkin bir varlık olması, diğeri ise yaşamın, toplumun ve pratik zorunlukların hudutladığı bir işleve yöneltilmesidir. Doğrudan doğruya estetik deney açısından, özerklik ve kendi kendine yeterlik, sanat yapıtının en önemli gerekleri imiş gibi görünürler, çünkü sanat ancak gerçekten kopup, kendisini tümüyle gerçeğin yerine koyarak ve eksiksiz, kendi kendine yeten bir dünya yaratarak yetkin bir yanılsama üretebilir. Fakat bu yanılsama, hiçbir şekilde sanatın içermesi gerekenleri tüm olarak göstermez ve çoğunlukla, yarattığı etkide payı yoktur. En büyük sanat yapıtları kendi kendine yeterli olan bir estetik dünyanın aldatıcı yanılsamasını aşarak kendilerinden daha ilerilere yönelenlerdir. Bu yapıtlar çağlarının büyük sorunları ile ilgilidirler ve onlara çözüm ararlar. İnsan yaşamından nasıl bir erek kazanılabilir? Ve bu ereğe bizler nasıl katılabiliriz?

Sanat yapıtındaki anlaşılması en güç olan olgu, onun kendi kendisi için varolan bir yapıtmış gibi görünmesine karşılık aslında kendisi için varolmamasıdır. Sanat, tarihsel ve toplumsal yönden koşullanmış, somut bir topluma seslenmesine karşın toplum diye bir şeyin varolduğunu öğrenmeyi istememektedir. Sahnedeki 'dördüncü duvar', bazan son derece doğal bir tasarımmış gibi dururken bazan estetiğin keyfince uygulandığı bir yapıntı gibi görünür. Yanılsamanın bir sav, bir ahlaksal erek veya pratik bir amaçla yıkılması, bir yandan sanattan yetkin ve salt bir haz duyulmasına engel olur, diğer yandan okurun veya seyircinin o yapıtta kendisini görerek ona katılmasına yol açar. Bu seçeneğin aslında sanatçının asıl amacı ile hiçbir ilgisi yoktur. Siyasal ve ahlaksal amaçlar taşıyan bir sanat bile arı sanat, diğer bir deyişle, sanat yapıtı olması koşuluyla, yalnızca toplumsal nedenselliğin anlatımı olarak kabul edilebilir. Diğer yandan, her sanatsal ürün, yaratıcısı hiçbir amaca yönelmemiş olsa bile, toplumsal bir nedenselliğin aracı veya ifadesi olabilir. Dante'nin etkinciliği (aktivizm) *İlahi Komedya*'nın saf estetik yönden yorumlanmasına engel olmaz. Bunun gibi Flaubert'in biçimselliği de *Madame Bovary* ve *Education Sentimentale*'in toplumsal bir açıklamasıdır.

1830 yıllarının 'toplumcu sanat', 'école de bon sens' ve 'sanat için sanat' gibi akımları, birbirlerine, karmaşık ve genellikle çeliş-

kili yollarla bağlıdırlar. Saint-Simon'cular ve Fourier'cilerin hem romantizm, hem de burjuva klasisizmi ile olan ilişkileri bu çelişkiler tarafından koşullanmışlardır. Onlar romantizmin Kilise ve monarşiye olan bağlılığını, gerçek olmayan, romanlara özgü bencil bireyciliğini ve özellikle 'sanat için sanat' gibi yatıştırıcı bir ilke gütmesini yadsımaktadırlar. Diğer yandansa, bu akımın liberalizmini, sanatsal özgürlük ve kendiliğindenlik ilkesini, klasik kural ve otoritelere karşı gelmesini beğenmektedirler. Aynı zamanda romantizmin doğalcı çabaları tarafından etkilenmekte ve bu doğalcılıkta, kendi olumlu, onaylayıcı ve açık görüşlü anlayışlarının benzerini bulmaktadırlar. Sosyalizm ile doğalcılık arasındaki benzerlik, bu topluluğun, özellikle yazarlık hayatının ilk yıllarında yumuşak bir biçimde yargıladığı Balzac'a duydukları yakınlığın nedenini açıklar (29). Burjuva klasisizmine olan karşıt tutumları ise romantizme olan bu çelişkili duygularıyla ilintilidir. Romantik sanat görüşünün liberalizmini kabul etmek, burjuva sanatının öngördüğü klasik örneklere dönme eğilimine karşı gelmek anlamına gelirken, özellikle romantik tiyatroda görülen kapris ve aşırılıklara olan nefretleri, Ponsard'ın klasisizmini bir ölçüde onaylamalarına neden olur (30). Sosyalistlerin bu kararsızlığı sonucunda, burjuva beğenisinin bir yanda, akademik romantizm ile Ponsard'ın dramı arasında bölünmüş olduğunu, diğer yandansa romantiklerin, etkincilik (aktivizm) ile 'sanat için sanat' arasında gidip geldiklerini görüyoruz. Bu üç eğilimin karşısına, tarihsel açıdan en önemlisi olan dördüncü bir akım çıkar: Stendhal'in ve Balzac'ın natüralizmleri. Bu doğalcılığın romantizmle olan ilgisi de karşıt anlamlı (ambivalent) dır. Bu karşıt anlamlılık, burada art arda gelen kuşaklar arasında genellikle var olan kopukluğa veya üst üste gelmiş iki entellektüel eğilime bağlıdır. Doğalcılık, romantizmin hem devamı, hem de çöküşü demektir. Stendhal ile Balzac, bu akımın en haklı varisleri olmakla birlikte, aynı zamanda onun en yaman karşıtlarıdır.

Doğalcılık, aynı türden, açık seçik bir sanat kavramı değildir. Sürekli olarak aynı doğa düşüncesi üzerine kurulu kalmış, ancak zamanla değişmiştir. Daima belirli ve en yakın amaca doğru yönelmiş, somut bir olaya ilgi duymuş ve yaşam konusundaki yorumunu, belirli bir olguya bağlamıştır. İnsanlar doğalcılığa karşı bir inanç beslerler. Bunun nedeni, doğalcı bir imgenin, stilize edilmiş olandan daha sanatsal bir a priori [16] olduğuna inanmaları değil, gerçeğin içinde daha çok ilgi duyacakları, destekleyecekleri veya karşı

[16] Deneyden önce ve ondan bağımsız olarak anlamına gelir.

koyacakları bir iz, bir eğilimi farketmiş olmalarıdır. Böyle bir bulgu, doğalcı bir gözlem sonucu ortaya çıkmamış, tersine, doğalcılığa duyulan ilgi, bu bulgunun sonucu gelişmeye başlamıştır. 1830'un edebiyat kuşağı ise, toplum yapısının tümüyle değiştiğini kabul etmekle başlar; bir bölümünü kabul edip bir bölümüne karşı geldiği bu değişime, oldukça etkinci bir biçimde tepki gösterir ve bu kuşağın doğalcı yaklaşımı, bu etkincilikten kaynaklanır. Doğalcılığın amacı tümüyle gerçeğe, genel anlamda 'doğa'ya veya 'yaşam'a yönelmiş değildir. O, doğrudan doğruya toplumsal yaşama, diğer bir deyişle, bu kuşak için özellikle önem kazanmış olan gerçeklik alanına yöneliktir. Stendhal ve Balzac, yeni ve değişmiş olan toplumu anlatmayı iş edinirler; onun yenilik ve tuhaflıklarını dile getirmek, bu iki yazarı doğalcılığa sürükler ve bu durum, onların sanatsal gerçek anlayışlarını belirler. 1830 kuşağının toplumsal durumların bilincinde olması, toplumsal çıkarların söz konusu olduğu olgulara olan duyarlığı, toplumsal değişime ve değer değiştiren şeylere olan dikkatleri, bu kuşağın yazarlarını toplumcu romanın ve yeni doğalcılığın yaratıcıları yapmıştır.

Romanın tarihi, ortaçağın şövalyelik söylenceleriyle başlar. Bu roman türünün modern romanla pek az ilişkisi olmakla birlikte, onun öğelerin birikmesi, yığılması ve çoğalması ile oluşmuş yapısı, bir serüvenin olaylarını art arda dizerek süreklilik sağlayan anlatım yöntemi, yalnızca Rönesans ve Barok'un pikaresk romanında, yiğitlik veya pastoral romanlarında değil, 19. yüzyılın serüven romanlarında, hatta bir dereceye kadar, Proust ve Joyce'un romanlarındaki yaşam ve deney akışının anlatımlarında bile süregelen bir geleneğin kaynağıdır. Bu tür yapı, tüm Ortaçağ boyunca süren ve bu çağın özelliği olan yığma roman (peş peşe gelen olaylardan oluşan roman) biçimine duyulan genel eğilimin dışında ve yaşamı trajik olmayan bir olay olarak değil; birçok evrelere sahip bir yolculuk olarak gören Hıristiyan düşüncesinin dışında; hepsinden önce, Ortaçağ şiirinin okunuş biçiminden ve Ortaçağ toplumunun yeni gereçlere duyduğu budalaca bir ilgiden doğmuştur. Olayları doğrudan doğruya kitaplardan okuyarak öğrenmeyi sağlayan baskı yöntemi ve daha yoğun olan Rönesans sanat anlayışı, Ortaçağın coşkulu ve duygusal anlatım üslubunun, daha sıkışık, olaylara başka olgular katamayan bir sunma yöntemine yenilmesine neden olur. Genel olarak pikaresk romana özgü yapısına karşın, *Don Quixote*, saf biçimsel bir açıdan da olsa, şövalyeliğin aşırılığa kaçan hikayesini eleştiren bir yapıttır. Roman ilk kez Fransız klasisizmi tarafından değiştirilerek öğelerin birleştirilmesi (unification) ve sadeleştirilmesine doğru bir adım atılmıştır. *Princesse*

de Clèves, bu değişimin iyi bir örneğidir fakat 17. yüzyılın yiğitlik ve pastoral romanları, ardı ardına gelen olayların çığ gibi üst üste yığılmasından ötürü halen Ortaçağ serüven öyküleri kategorisine ait olduklarından, bu yapıt tek başına kalmış bir örnek sayılır. Fakat Mme de Lafayette'in bu başyapıtında tek düze bir konu, bir tek dramatik doruk noktası ve tek bir çatışmanın psikolojik çözümü ele alınmış ve bundan böyle hep uygulanabilecek bir örnek olmuştur. Serüven romanı, şimdi ikinci derecede bir edebiyat türü durumuna gelmiş ve çağı temsil eden sanatın dışında kalarak, önemsiz, sorumsuzca yazılmış yapıtlar olarak varlığını sürdürmüştür. *Grand Cyrus* ve *Astrée*, saray aristokrasisinin en çok okudukları romanlar olmakla birlikte, halk onları kendi yeteneği ölçüsünde okuyor ve bunların okunmasını bir erdemsizlik ya da onur duyulması gerekmeyen bir alışkanlık olarak kabul ediyordu. Bossuet, Henriette d'Angleterre'in cenaze töreni için yazdığı yazıda, onu, günün moda olan romanlarına ve bunların budala kahramanlarına ilgi duymadığından söz ederek över. Bu olay ise o devirde serüven romanının nasıl yargılandığını göstermeye yeterlidir. Özel eğlenceleri söz konusu olduğunda, aristokratlar sanatın klasikçi kurallarına boyun eğmiyorlar ve hiçbir engel dinlemeden kendilerini serüvenin ve dağınık yaşamın hazzına terkediyorlardı.

18. yüzyıl romanı, hâlâ geniş ölçüde yaygın olan pikaresk roman türüne girer. Sınırlı kabalıklarına karşın *Gil Blas* ve *Diable boiteux* kadar, Voltaire'in romanları da art arda gelen olaylardan kurulmuş bir yapıya sahiptir. *Gulliver* ve *Robinson* ise yığma ilkesinin yetkin birer örneğidir. *Manon Lescaut*, *Vie de Marianne* ve *Liaisons dangereuses* bile eski serüven öyküleri ile şimdi en çok okunan tür olan ve erken romantizmin edebiyatına egemen olan aşk romanı arasında geçiş noktasını temsil ederler. *Clarissa Harlowe*, *Nouvelle Héloïse* ve *Werther* ile, romanda dramatik ilkenin zaferi gerçekleşir; Flaubert'in *Madame Bovary*'si ve Tolstoy'un *Anna Karenina*'sında doruğuna ulaşacak bir gelişim başlamış olur. Artık ilgi, öykünün psikolojik devinimi üzerinde yoğunlaşmıştır. Dışsal olaylar, yalnızca tinsel tepkiler yarattıkları oranda önemsenmektedirler. Romana psikolojinin girmesi, o dönemde kültürün içinden geçtiği tinselleştirme ve öznelleştirme olgusunun en çarpıcı örneğidir.' Bu gelişimin içinde bir sonraki evreyi temsil eden ve üslup olarak çağın en önemli edebiyat tarzı olan karakter romanı da *(Bildungsroman)*, bu tinselleştirme eğilimine daha güçlü bir ifade kazandırır. Bir kahramanın gelişim öyküsü, artık dünyanın biçimlenmesinin öyküsü olmuştur. Bu tür roman, ancak birey kültürünün en önemli kültür kaynağı olarak kabul edildiği bir çağda, ortak

kültürün en cılız kökler saldığı Almanya'da ortaya çıkabilirdi. Gene de, Goethe'nin *Wilhelm Meister*'ı, köklerinin daha önceki çağlara, özellikle Fielding'in *Tom Jones*'u ve Sterne'in *Tristram Shandy*si gibi pikaresk roman nitelikli yapıtlarına dayansa bile, *Bildungsroman* romanının en somut örneğidir.

Roman, 18. yüzyılın kültürel sorununun yani, birey ile toplum arasındaki karşıtlığın, en derin ve en ayrıntılı ifade aracı olduğu için, bu çağın en önde gelen edebiyat türü olur. Diğer türlerin hiçbirisinde burjuva toplumundaki uyuşturulamaz karşıtlıklar bu denli yoğun bir biçimde duyumlanamaz ve bireyin çaba ve yenilgileri bu denli etkili bir biçimde anlatılamazdı. Friedrich Schlegel romanın en yetkin romantik tür olduğunu ileri sürmekte haklıdır. Romantizm, bu türde, birey ile dünya, düş ile gerçek, şiir ve düzyazı arasındaki çatışmanın en doyurucu bir biçimde temsil edilme olanağını ve bu çatışmanın tek çözümü olarak gördüğü boyun eğmenin en derin ifade gücünü bulmaktadır. *Wilhelm Meister* ile Goethe romantizme taban tabana zıt düşen bir çözüm getirir. Onun bu yapıtı, yalnızca on dokuzuncu yüzyıldaki roman tarihinin topluca anlatıldığı bir yer veya *Kırmızı ve Siyah, Illusions Perdues, Education Sentimentale*, ve *Gruene Heinrich* gibi en örneksel yaratıların doğrudan veya dolaylı olarak türedikleri prototip değil, aynı zamanda romantizmin bir yaşam biçimi olarak eleştirildiği ilk yapıttır. Burada Goethe, romantiklerin yaptığı gibi gerçeklere sırt çevirmenin kısır sonuçlar vereceğini gösterir ve yapıtlarının gerçekten anlatmak istediği de budur. Sanatçı, dünya ile ancak tinsel bağlar kurabilmişsek, ona karşı dürüst davranmış olabileceğimizi ve onu ancak içerden düzeltebileceğimizi vurgulamaktadır. İç dünya ile dış dünya, manevi benlik ile konvansiyonel gerçek arasındaki uyuşmazlığı saklamak ya da yadsımak yoluna sapmaz; o yalnızca dünyayı küçümsemenin, gerçek sorundan kaçmak olduğunu ileri sürer ve bunu kanıtlar (31). Goethe'nin insanlardan beklediği bir davranış olan dünya ile ilgili yaşamak ve onun kurallarına uyma eylemi, sonraları burjuva edebiyatı tarafından bayağılaştırılmış ve dünya ile hiçbir koşula uymadan, kendi isteğine göre ilişki kurmak için bir çağrıya dönüştürülmüştür. Bireyin daha önceden var olan duruma, tümüyle olmasa da karşı koymadan uyabilme eylemi, sonraları körü körüne hoşgörü gösteren sinmiş bir ruha ya da yararcı bir dünyasallığa dönüştü. Karşısavları yumuşak bir biçimde uyuşturabilmenin olanaksızlığını göremediği için ve anlamsız iyimserliği, doğal olarak burjuvanın yatıştırma siyasetinin ideolojisi olarak benimsendiği için, Goethe'nin bu yeni gelişimde payı olduğu kabul edilmiştir. Stendhal ve Balzac toplum

egemen olan gerilimleri, Goethe'den daha iyi görebilmişler ve durumu ondan daha gerçekçi bir biçimde değerlendirmişlerdir. Görüşlerini belirttikleri toplumcu roman, yalnızca düşkırıklığının doğurduğu romantik romanı değil, Goethe'nin *Bildungsroman* türünü de aşan bir adımdır. Bu romanlarda, hem romantiklerin dünyayı hor gören tavırları, hem de Goethe'nin romantizm eleştirisi yerilmiştir. Onların karamsarlıkları, toplumsal sorunları çözme konusunda bütün hayalci yaklaşımlardan arınmış olan bir toplum analizinden doğmuştur.

Stendhal ve Balzac'ın bir durumu anlatmadaki gerçekçilikleri ve toplumu harekete geçiren diyalektiği anlama yetenekleri, aynı çağda yaşayan tüm yazarlardan üstün olmasına karşın, toplumcu roman anlayışı henüz tam olarak oluşmuş değildir. 'Kibar muhitlerden görünümler' ya da 'özel yaşamdan sahneler' gibi altyazılara Balzac'tan önce de rastlanıyordu (32). Stendhal, devrinin sosyete romanı için şöyle yazar: 'Birçok genç kişi, olayları aynen kasabalardaki gündelik yaşamda olduğu gibi tanımlıyorlar... Bundan pek sanat çıkmasa da, bir sürü gerçek doğmuş oluyor' (33). Bu tür cılız denemeler veya kehanetler yapılmış olsa bile, ancak Stendhal ve Balzac ile toplumcu roman, modern roman olarak kabul edilir ve bundan böyle, kişiyi toplumundan kopuk bir biçimde ele almak ve onu belirli bir toplumsal ortamın dışında geliştirmek olanaksızlaşır. Toplumsal yaşamın gerçekleri insan bilincine sızar ve sonunda ondan ayrılmaz olur. Stendhal, Balzac, Flaubert, Dickens, Tolstoy ve Dostoyevski'nin romanları gibi 19. yüzyılın en büyük yaratıları, başka hangi kategoriye girerlerse girsinler, toplumcu romanlardır. Karakterlerin toplumsal yönlerinin ifade edilmesi, karakterlerin gerçeklik ve inandırıcı olma ölçüleri durumuna gelir ve yaşamlarının toplumsal sorunları, onları yeni natüralist roman için uygun birer konu yapar. 1830 kuşağının romanda yarattığı yenilik, bu toplumsal insan anlayışıdır. Marx gibi bir düşünürün, Balzac'ın yapıtlarında en çok ilgisini çeken yön de bu olmuştur.

Gerek Stendhal, gerekse Balzac, çağlarının toplumunu genellikle iğneleyici ve muzip bir biçimde eleştirmişler, bu işi yaparken de biri liberal, diğeri tutucu bir görüşle hareket etmiştir. Tutucu görüşlerine karşın, Balzac, diğerinden daha ilerici bir sanatçıdır. Orta sınıfın yapısını; siyasal yönden daha köktenci düşüncelere sahip olmasına rağmen düşünce ve duygularında daha çelişkili bir sanatçı olan Stendhal'den daha iyi görüyor ve bu sınıfta egemen olan eğilimleri daha nesnel bir biçimde değerlendiriyordu. Bir sanatçının ilerleme uğruna yaptığı hizmetin, kendi düşüncelerinden ve yakınlık duyduğu şeylerden çok, toplumsal gerçeğin çatışma ve sorunla-

rını anlatmadaki gücüne bağlı olduğu bir başka çağ, sanat tarihi sahnesinde yok gibidir. Stendhal, çağını 18. yüzyılın modası geçmiş kuramlarına göre yargılıyor ve anamalcılığın tarihsel anlamını kavrayamıyordu. Balzac ise bu eski kuramları bile fazla ilerici buluyor ve romanlarında toplumu devrim öncesi koşullara geri dönmüş gibi ele alıyor, akla gelmedik düşünceleri ileri sürüyordu. Stendhal, aydınlanma devrinin kültürünü, Diderot'nun Helvétius'un ve Holbach'ın dünyasını örneksel ve ölümsüz bir dönem olarak kabul edip bu dönemin çöküşünü geçici bir olgu olarak görüyor ve özellikle, sanatçılara duyulan eski saygınlığın kazanıldığı gün, bu dönemin yeniden canlanmış olacağını ileri sürüyordu. Balzac ise, eski kültürün çoktan çöktüğünü, aristokrasinin bu çöküşü hızlandırdığını ve bu olayın, kapitalizmin önü alınmaz ilerlemesinin bir belirtisi olduğunu söylüyordu. Stendhal temelde siyasal olan bir görünüşe sahipti ve toplumu anlatırken dikkatini 'devlet mekanizması' üzerinde yoğunlaştırıyordu (34). Balzac, kurduğu toplumsal yapıyı, ekonomi üzerinde temellendiriyor, ancak tarihsel materyalizm doktrinlerine karşı, nisbi bir soğukluk duyuyordu. O, günün bilim, sanat ve ahlak biçimlerinin de siyasal durumlarda olduğu gibi maddeye dayanan gerçeğin işlevleri olduğuna inanıyor, bireyci ve akılcı nitelikleriyle burjuva kültürünün, anamalcılığın ekonomik yapısına kök saldığını biliyordu. Feodal koşulların, onun ülkülerine, anamalcı burjuva koşullarından daha uygun olması, Balzac'ın verimliliğini etkilememişti. Eski monarşiye, Katolik Kilise'sine ve aristokratik topluma duyduğu coşkuya karşın, onun bu dünya görüşü, gerçekçiliği ve özdekçiliği ile, feodalizmin son kalıntılarını da silip süpüren entellektüel heyecanlardan biri olmuştur.

Stendhal'ın romanları, günü gününe yazılmış birer siyasal tarih olguları defteridir. *Kırmızı ve Siyah*, Restorasyon devrindeki Fransız toplumunun öyküsü, *Parma Manastırı*, Mukaddes İttifak yönetimi altındaki Avrupa'nın durumu, *Lucien Leuwin* ise Temmuz monarşisinin tarihsel-toplumsal çözümüdür. Tarihsel ve siyasal çerçeve içinde yazılmış romanlara daha önce de rastlanmıştır, fakat Stendhal'den önce kendi yaşadığı çağın siyasal sistemini romana gerçek konu olarak seçmek kimsenin aklına gelmemişti. Ondan önce kimse tarihsel anların bu denli bilincinde olmamış, kimse tarihin yalnız böyle anlardan oluştuğunu ve kuşakların tarihlerini anlatan olgular dizisinden meydana geldiğini, bu denli güçlü bir biçimde kavramamıştı. Stendhal, kendi devrini, yerine getirilemeyen sözler ve umutlar, sömürülmüş güçler ve düşkırıklığına uğramış yetenekler çağı olarak görmektedir. Ona göre bu çağ, sonradan görme orta sınıfın, iki yüzlü aristokrasi kadar acımasız rol oynadığı bir tra-

-komedya, gerek aşırı, gerekse liberal olsun, tüm oyuncularının entrikacı olduğu acımasız bir siyasal dramdır. Herkesin yalan söyleyip ikiyüzlülük yaptığı bir dünyada, kendini başarıya ulaştırdığı sürece yalan iyi bir şey midir? Önemli olan, aldatılmamak, diğer bir deyişle, diğerlerinden daha iyi yalan söyleyip gerektiğinde başka bir kalıba girebilmektir. Stendhal'in romanlarının tümü, ikiyüzlülük sorunu, insanlarla ilişki kurma ve bu dünyayı yönetmenin gizleri çevresinde döner durur. Bu romanların tümü, siyasal gerçekçilik üzerine yazılmış kitaplara veya siyasal ahlaksızlık dersinin kurslarına benzerler. Balzac, Stendhal'i eleştirirken, *Parma Manastırı*'nın yeni bir *Prens* (Hükümdar) olduğunu, Machiavelli'nin 19. yüzyıl İtalya'sında bir göçmen olarak yaşadığı takdirde ancak bu kadar yazabileceğini söyler. Julien Sorel'in Machiavelli'den aktardığı 'Qui veut les fins, veut les moyens' [17] ilkesi, burada Balzac tarafından sürekli olarak kullanılarak klasik bir formül durumuna getirilir. İnsan dünya ile ilgileniyorsa ve bu oyunda yer almak istiyorsa, bu oyunun kurallarını kabul etmelidir.

Stendhal'e göre, yeni toplumu eskisinden ayıran noktalar, yeni toplumun hükümet biçimleri, iktidarın bir sınıftan diğerine geçmiş olması ve sınıfların siyasal yönden taşıdıkları önemin değişmesidir. Böylece kapitalizmin siyasal yapılaşma sonucu ortaya çıktığına inanmaktadır. Fransız toplumunun bir gelişim evresinde olduğunu ve bu toplumdaki orta sınıfın, ekonomik üstünlüğü elde etmiş olmasına karşın, gene de toplumda bir konum elde edebilmek için savaşması gerektiğine değinir. Stendhal bu savaşı öznel ve kişisel bir açıdan değerlendirmiş, durumu, bir aydına göründüğü gibi ortaya koymuştur. Julien Sorel'in yurtsuzluk duygusu, Stendhal'in tüm yapıtlarını kapsayan ana motiftir; aynı motifi *ParmaManastırı* ve *Lucien Leuwen* gibi kitaplarında da değiştirerek sunmuştur. Stendhal için toplumsal sorun, aşağı sınıflardan gelip aldıkları eğitim sonucu köklerinden kopan, Devrim'den sonra kendilerini beş parasız ve çevresiz bulan, bir yandan Devrim'in sağladığı olanaklardan, diğer yandan da Napolyon'un şansından yararlanarak, toplumda yetenek ve hırslarına uygun düşecek bir rol oynamayı isteyen hırslı gençlerin yazgısıdır. Fakat onlar, tüm iktidar, ve nüfuzun, tüm önemli işlerin eski soylular ve yeniden zengin olan aristokratlar tarafından ele geçirildiğini, üstün insanlar ile büyük zekâların yerini sıradan insanların aldığını görürler. *Ancien régime* için yabancı olan, ama Devrim gençliğinin çok iyi bildiği bir ilke, yani 'Herkes kendi yazgısının mimarıdır.' düşüncesi geçerliğini yi-

[17] «Sonuç almak isteyen, araçları da istemeye mecburdur».

tirir. Yirmi yıl önce Julien Sorel'in yazgısı bambaşka olabilirdi yirmi beş yaşında albay, otuz beş yaşında ise bir general olabilirdi. O, ya çok erken, ya da çok geç doğmuş bir kişi olarak, sınıfları arasında durduğu gibi, çağların arasındaki noktada da durmaktadır. Bu kişi, nereye aittir, kimin tarafındadır? Gene karşımıza romantizmin hiçbir zaman çözümlenememiş olan başlıca sorunu çıkmaktadır. Stendhal'in yarattığı kahramanların yalnız yetenek, zekâ ve güç karşılığı başarı ve konum beklemeleri, yazarın siyasal düşüncelerinin romantizmden kaynaklandığını göstermeye yeterlidir. Restorasyon'u eleştirip Devrim'i korurken, gerçek canlılığın ve gücün yalnız halkta bulunacağını savunur. Bir papaz okulu öğrencisi olan Berthet tarafından işlenen ünlü cinayetin yarattığı durumları *Kırmızı ve Siyah* adlı yapıtına konu yapar ve bu durumları, bundan böyle büyük adamların, gerçek tutkular besleyebilen hareketli ve güçlü kişilerden oluşan aşağı sınıflardan çıkacağının bir kanıtı olarak görür. Berthet ve Napoleon bu sınıflardan gelmedirler.

Böylece edebiyata bilinçli bir sınıf kavgası sokulmuş olur. Kuşkusuz bundan önceki devirlerde yaşamış olan büyük yazarlar, toplumun değişik sınıfları arasındaki bu çatışmaya uzak değillerdi. Yaşama bağlı kalma işini, toplumsal gerçekleri anlatan hiçbir yazar ihmal edememiştir. Fakat ne karakterler, ne de onları yaratanlar, çatışmanın gerçek anlamını verememişlerdir. Köle, serf veya köylü tipi, eski edebiyatta sık sık görülmüş, genellikle güldürücü tipler olarak ele alınmışlardır. Halktan gelme kişi ise sadece toplumun miskin ve cansız bir öğesi olarak değil, aynı zamanda, Marivaux'nun *Paysan parvenu*'sünde olduğu gibi, aşağı tabakalardan, yani burjuvazinin orta kesiminin alt tabakasından gelme, hiçbir zaman oy verme hakkına sahip olmayan bir sınıfın öncüsü olarak ortaya çıkamayan, türedi bir kişi olarak anlatılır. Julien Sorel, halk tabakasından geldiğini bilip her başarısını egemen sınıfa karşı bir zafer, her yenilgisini ise utanç verici bir olay olarak gören ilk kahramandır. Gerçekten sevdiği bir kadın olan Mme. Rênal'i bile, zengin olduğu ve yaşamının sonuna dek sakınması gereken bir sınıftan gelmiş olduğu için bağışlayamaz.

Mathilde de la Mole ile olan ilişkisinde ise, sınıf çatışması, cinsiyetler arasındaki çatışmadan ayırt edilmiştir. Yargıca yönelttiği söylev ise bir sınıf kavgasını bildirmekten başka bir şey değildir ve boynu kılıcın altına girmiş durumda iken bile düşmanlarına karşı verdiği kavgayı gösterir: «Baylar», der, «Sizin toplumsal sınıfınıza ait olma onurundan yoksunum. Kişiliğimde, bu yazgının alçaklığına karşı gelen bir köylüyü görmektesiniz... Beni cezalandırmakla, aşağı ve yoksulluk çeken sınıflardan gelmelerine karşın, kendi-

rini eğitebilme olanağını bulup küstah zenginlerin 'sosyete' dedikleri çevrelerle ilişki kurmak yürekliliğini gösteren kişileri cezalandırdığını sanan, onların cesaretlerini kırmak isteyen insanların var olduğunu biliyorum...» Bu kitapta yazar, sınıf kavgasını her şeyin üstünde tutuyor sanılmamalıdır. Yalnızca yoksul ve oy verme hakkından yoksun kişilere değil, yüreksiz ve düş gücü olmayan egemen sınıfın kurbanları olan parlak yetenekli, duygulu, toplumun üvey evlatlarına da yakınlık duymaktadır. Böylece bir köylünün oğlu olan Julien Sorel, bir yüzyıllık geçmişi olan aristokrat bir aileden gelme Fabrice del Dongo, milyonluk servetin varisi olan Lucien Leuwen, bu bayağı dünyada, aynı yurtsuzluk ve yabancılık duygularını paylaşan, aynı acıları çeken yoldaş savaşçılar olarak görünürler. Restorasyon, başarılı olmanın tek yolunun ortama uymak olduğu, hangi sınıftan gelinirse gelinsin, kimsenin özgürce hareket edip rahat nefes alamadığı koşullar yaratmıştır.

Yeni kahramanların yaratılışında sınıf kavgası toplumsal bir kaynak olarak etkin olmaktadır. Stendhal'in yarattığı kahramanların yazgılarının ortak olması da bu durumu değiştirmez. Fabrice ve Lucien, Julien'in ideolojik birer kopyaları, karşı gelen halk tipinin örnekleri, toplumun tümüne savaş açmış olan talihsiz kişilerdir. Fabrice del Dongo tipi, gericilerin tehdidi altında bulunan orta sınıfın ve Stendhal'in de içinde bulunduğu şartlara mahkûm olmuş aydınlar takımının varlığı olmadan, Julien Sorel tipinden ayrı bir özellik taşıyamazdı. İmparator ordusunda görevli olan Henry Beyle, 1815'de yarı maaşa geçmiş, yıllar boyunca yeni bir konum için oraya buraya başvurmasına karşın, bir kütüphane görevlisi bile olamamıştır. O, tüm yaşamı yıkıma uğrayanlar gibi, Fransa'dan ve meslek sahibi olma olanaklarından uzakta, gönüllü bir sürgün hayatı sürdürmektedir. Gericilikten nefret etmekle birlikte özgürlükten söz ettiğinde yalnız kendini düşünmekte ve mutluluğunu aramaya hakkı olduğunu ileri sürmektedir. Bireyin mutluluğu, epikürcülüğün anladığı gibi bir mutluluk, onun için, tüm siyasal uğraşın amacıdır. Onun liberal görüşlü olması ise, demokratik bir duygudan doğma değildir; kişisel yazgısının, eğitiminin, çocuklukta geçirdiği deneylerin sonucu gelişmiş olan 'topluma aykırı olma durumunun' ve yaşamda uğradığı başarısızlığın sonucu gelişmiştir. Gerek Oedipus kompleksinin kurbanı olduğundan, gerekse 18. yüzyıl düşünürlerinin izleyicisi olan ve ona aydınlanma esprisini aşılayan bir büyükbabanın öğrencisi olduğundan, sonuçta bir 'enfant de gauche' [18] olmuştur (35). Yenilgileri, bu esprinin canlılığını ko-

[18] Sol eğilimli genç anlamına.

rumaya yaramış ve onun bir asi olmasına neden olmuştur. Fakat duygusal açıdan, bir bireyci, bir aristokrat, tüm 'sürü olma' içgüdülerine yabancı bir kişidir. Onun romantik bir davranış olan 'kahramana tapma' eğilimi, güçlü yetenekli, olağanüstü kişiliği yücelmesi, 'mutlu azınlık' anlayışı, halk ile ilgili şeylerin tümünden iğrenmesi, estetizmi ve 'dandyism' [19] i, aşırı duygusal, kayıtsız aristokratça beğenisinin belirtileridir. O, cumhuriyetten korkmakta, kitleleri ilgilendiren her şeye sırt çevirmekte, lüksü ve rahatını sevmekte ve en ideal siyasal yönetimin kayıtsız bir yaşam sürdüren aydını güven içinde tutan sağlam, anayasaya uygun bir monarşi olduğunu düşünmektedir. Kültürlü salonları, boş vakit geçirmeyi ve eğlenceyi, iyi yetişmiş, hoppa ve zeki insanları sever. Cumhuriyetin ve demokrasinin yaşamı yoksullaştırıp onu karanlığa boğacağından, kaba, yontulmamış kitlelerin, yaşamın güzelliklerini ince bir zevkle değerlendiren, zarif, kültürlü kesime karşı zafer kazanacaklarından korkmaktadır. «Halkı sever, onu ezenlerden nefret ederim» der, «fakat sürekli olarak halkla birlikte yaşamak benim için bir işkence olur».

Stendhal, Julien Sorel'e yakınlık duymakla birlikte, onu katı bir eleştirmen gözüyle izler ve bu genç asinin dehasına ve yalınlığına duyduğu hayranlığa karşın, onun halk tabakasından gelme kişilere özgü doğasının özelliklerini de görmezlikten gelmemize izin vermez. Yazar onun kötülüğünü ve küskünlüğünü anlar, topluma olan nefretini paylaşır, hiçbir şeyden çekinmeyen ikiyüzlülüğünü ve çevresindeki insanlarla ilişki kuramamasını onaylar, fakat onun 'folle méfiance' [20] ını aşağılık kompleksleri ve küskünlük duyguları ile yoğrulmuş olan, 'pleb'lere özgü katı, kendini küçük düşürücü kuşkularını, kısır ve kör kindarlıklarını, çirkin kıskançlığını anlamakta zorluk çeker. Julien'in Mathilde'den aldığı aşk mektubundan sonraki duyguları, Stendhal ile kahramanı arasındaki uzaklığı göstermeye yeterlidir. Bu bölüm, romanın anahtarıdır ve Julien Sorel'in öyküsünün, sadece yazarın itirafından oluşan bir yapıt olmadığını bize hatırlatır. Bu sabit fikirlilere özgü kuşku karşısında yazar, yadırgama, dehşet ve korku duygularına kapılmıştır. 'Julien'in bakışı acımasız, çehresi ise iğrençti' derken tarafsızdır ve onu bağışlatmak için en ufak bir çaba bile göstermez. Toplumun Julien'e karşı işlediği en büyük suçun, onu bu denli güvensiz, mutsuz ve kuşkularında insafsız bir kişi durumuna getirmesi olduğu acaba Stendhal'in hiç aklına gelmemiş olabilir mi?

[19] Bak çev. notu, [11], s. 225.
[20] İleri derecede şüphecilik ve güvensizlik.

Stendhal'in siyasal görüşleri de tıpkı yaşamı gibi çelişkilerle doludur. Orta sınıfın üst tabakasından gelmesine karşın, aldığı eğitimin sonucu bu sınıfa karşı bir tutum izler. Napolyon hükümetinde önemli bir konuma sahiptir ve İmparator'un son seferlerine katılır. Napolyon'un yaptığı işlerden etkilenmekle birlikte bu konularda coşkulu değildir, çünkü onun zorbalığı ve acımasızlığı konusundaki düşüncelerini korumaktadır (36). Stendhal için de, Restorasyon, her şeyden önce uzun, huzursuz ve güvensiz bir çağ olan Devrim döneminin sonu ve barışın müjdecisi demektir. Önceleri Fransa'nın bu yeni aldığı durumda kendisini yabancı ve rahatsız görmez. Fakat zamanla yarım maaşla varlığını sürdüremeyeceğini anlayıp, Restorasyon'un da içyüzünü görünce yeni yönetime duyduğu nefret ve tiksinti artar. Napolyon'a olan coşkusu da bu nefrete koşut olarak gelişir. İyi ve rahat bir yaşama duyduğu eğilim, onun toplumsal düzeyleşme karşısında yer almasına neden olur; fakat yoksulluğu ve başarısızlığı, egemen olan düzene karşı duyduğu düşmanlığın ve güvensizliğin canlı kalmasını sağlar ve gericilerle uyuşmasına engel olur. Bu iki eğilim Stendhal'in düşüncelerinde sürekli olarak varlıklarını korurlar ve yaşamındaki durumlara göre, bazan biri, bazan diğeri su yüzüne çıkar. Kendisi için başarısız bir dönem olan Restorasyon'da doyumsuzluğu ve siyasal köktenciliği artar, ancak durumu düzelir düzelmez dinginleşir ve eskiden asi olduğu halde şimdi tam anlamıyla düzenden yana olan ılımlı bir tutucu durumuna gelir (37). *Kırmızı ve Siyah* köklerini koparmış bir asinin itirafları sayılsa da, *Parma Manastırı*, boyun eğmekle iç huzuru ve sessiz gücü bulan bir adamın yapıtıdır (38). Bir tragedya, trajik komedyaya; nefret dolu bir deha, insan sevgisi dolu, gönül alıcı, uzlaştırıcı bilgeliğe ve içten, açık, üstün bir mizah duygusuna dönüşür. Olup biteni acımasız bir nesnellikle gözlemesine karşın, aynı zamanda tüm nesnelerin göreliliklerini ve insanca olan her şeyin zayıflığını kabul eder. Bu görüşü onun yazılarına 'hoppa', uçarı ve önemsiz olma havasının girmesine yol açar; yazar, «Her şeyi anlamak demek, her şeyi affetmek demektir» der gibidir. Fakat Stendhal, uzlaşma alanlarının içinde kalanı hoşgörüp dışında kalanları affetmeyen burjuvazinin havasından çok uzaklardadır. Değerler nasıl da değişmektedir? Stendhal'in gençliğe, yürekliliğe, entellektüel olmaya, mutluluk gereksinimine, mutluluğu yaratma ve onun hazzına erme yeteneğine duyduğu coşkuya karşın, başarıya ulaşmış ve yerine oturmuş burjuvazide yılgınlık, sıkıntı, mutluluktan korkma duyguları egemendir. Kont Mosca: «Başkalarından daha mutluyum, çünkü onlarda olmayan her şeye sahibim,» demektedir, «fakat dürüst olmak gerekirse şunu itiraf etmeliyim: Ben-

deki bu üstünlük duygusu gülüşümü bile etkiliyor olmalı... Bana bencil ve kendi kendime yettiğimi gösteren bir ifade vermeli... Oysa onun gülüşü ne kadar da çekici». [Fabrice'den söz etmektedir] «Onda gençliğin ilk yıllarında kolay ele geçirilen mutluluğun ifadesi var ve bu mutluluğu diğerlerine de aşılayabiliyor». Böyle düşünmesine karşın, Mosca bir hain değildir. O, yalnızca zayıf ve satılmış bir kişidir. Gene de Stendhal, onu anlayabilmek için büyük bir çaba harcamaktadır. Kuşkusuz *Kırmızı ve Siyah*'ta, kendisine, «Büyük bir başarıya yönelik yolda ilerleyenin çektiğini kim bilebilir?» sorusunu sormuştur. «Danton çaldı, Mirabeau kendisini sattı, Napolyon İtalya'dan milyonlar kaldırdı, bu milyonlar olmadan yolunda pek ilerleyemezdi. Çalmayan tek kişi Lafayette'dir. İnsan gerektiğinde çalmalı mıdır? Kendisini satmalı mıdır?» Stendhal'in burada Napolyon'un milyonları için kaygılanmadığı bellidir. O, maddi gerçeklerin koşulladığı eylemlerin diyalektiğini, tüm pratik yaşamın ve varoluşun maddeselliğini bulgulamaktadır. Bu gerçek, romantizmden sakınmasına karşın, doğuştan romantik olan bir kişi için, şamar niteliğinde bir bulgudur.

Romantizmin çekiciliğine kapılma ile ona karşı direnme eylemi, Stendhal'de olduğu kadar hiçbir 19. yüzyıl yazarında, eşit olarak bölünmemiştir. Onun siyaset konusundaki felsefesinde görülen uyumsuzluğun kaynağı da budur. Stendhal, katı bir akılcı ve bir pozitivist'tir. Tüm metafiziği, tüm Alman kurguculuğunu ve ülkücülüğünü garip ve itici bulmaktadır. Stendhal için ahlakın şekillenmesi ve entellektüel yönden tamlığa ermenin özü, 'neyin ne olduğunu açıkça görmek', diğer bir deyişle, boş inançlara direnmek ve kendi kendini aldatmamaktır. En çok sevdiği kahramanlarından biri olan Düşes Sanseverina için: «Ateşli hayal gücü, onun birçok şeyi görmesine engel oluyor» der. «Fakat korkaklığın ve alçaklığın doğurduğu, keyfi yanılsamalar ona yabancıdır». Onun gözünde en yüksek ülkü, Voltaire ve Lucretius'un güttükleri 'korkudan arınmış olarak yaşamak' ülküsüdür. Onun tanrıtanımazlığı, İncil ve mitolojideki zorba ile savaşması ve tutkulu bir gerçekçinin yalanlara ve aldatmalara karşı koyma kavgasının bir çeşididir. Söz sanatı yapma özentisinden ve heyecansallıktan, büyük sözcükler sarfedip büyük cümlecikler kullanmaktan kaçınması, Chateaubriand'ın ve Maistre'in renkli zengin, tumturaklı üsluplarından tiksinmesi ve 'uygarlık yasası'nın açık-seçik, nesnel kuru üslubunu, 'iyi tanımlamaları', kısa, kesin, renksiz cümleleri sevmesi, onun sert, ciddi, uzlaşma bilmez ifadesi, Bourget'nin dediği gibi kahramanca savunulması gereken maddeciliğin özü neyin ne olduğunu açık seçik görmenin ve diğerlerine de göstermenin

arzusudur. Abartmaların ve gösterişlerin tümü ona yabancıdır ve çoğunlukla coşkulu olmasına karşın, hiçbir zaman gösterişli ve tumturaklı değildir. Örneğin 'özgürlük' sözcüğünü hiç kullanmaz, onun yerine 'iki meclis ve basın özgürlüğü' der (39). Bu da onun gerçek olmayan ve fazla heyecansal olan her şeye karşı duyduğu nefreti belirttiği gibi, romantizme ve kendi romantik duygularına karşı savaşmasını ifade eden bir olgudur.

Evet, Stendhal, heyecansal açıdan, bir romantiktir. Helvétius gibi düşünmekte, fakat Rousseau gibi duygulanmaktadır (40). Yarattığı kahramanlar, yaşamın pisliği ile lekelenmemiş olan tutkulu serdengeçtiler, düşkırıklığına uğramış ülkücüler ve şımarmamış çocuklardır. Onlar ünlü ataları Saint-Preux gibi, huzur içinde düş kurup kendilerini anılarına adamak için yalnızlığa ve sessizliğe çekilmeyi severler. Onların düşleri, anıları ve en gizli düşünceleri, sevecenlikle doludur. Stendhal'in usçuluğunu dengeleyen bu romantik yönü, yapıtlarındaki en arı şiirselliğin ve en derin büyünün kaynağıdır. Fakat onun romantizmi, yalnızca arı şiir ve salt, katıksız sanat değildir. Bu romantizm, tersine, romanlara özgü, fantastik, marazi ve ürpertici özelliklere sahiptir. Onun dehaya tapması, yüce ve insanüstü olana duyduğu coşkunun belirtisi olduğu kadar, tuhaf ve aşırı olandan duyduğu hazzın da bir ifadesidir. Tehlikeli yaşamı överken, bir yandan korkusuzluğa ve yiğitliğe duyduğu saygıyı belirtmenin, diğer yandan cinayet ve kötü eylemler ile oynamanın örneğini sunmaktadır. *Kırmızı ve Siyah*, etkileyici ve tüyler ürpertici bir sonuçla biterken, *Parma Manastırı*, sürprizlerle, olağanüstü kurtarma olayları, acımasızlıklar ve melodramatik durumlarla dolu bir serüven romanıdır. 'Beylism' [21], yalnızca iktidar ve güzelliğe inanan din değildir. O, aynı zamanda, romantik satanizm'in bir başka türü olan hazza tapmayı ve zevk mezhebini simgeler. Stendhal'in o günün kültürüne getirdiği çözümlerin tümü romantiktir; bir yandan Rousseau'nun *doğa hali* için duyduğu coşkudan esinlenirken, diğer yandan, yeni uygarlıkta kendiliğindenliğin kaybedilmiş olduğundan ve büyük, resim gibi cinayetler işlenmesi için gereken yürekliliğin yitirildiğinden yakınan, abartılmış, olumsuz bir Rousseau'culuk güder. Stendhal'in Bonapartizmi, karmaşık ve bir dereceye dek romantik olan düşüncelerinin en güzel örneğidir. Bir dehanın estetik yönden yüceltilmesinin yanı sıra, bir çıkış yaparak toplumda yükselme iradesine duyduğu hayranlık ile, yenik düşüp, gericiliğin ve karanlık güçlerin kurbanı olana duyduğu yakınlık,

[21] Henri Beyle'in (Stendhal) kahramanlarında beliren ahlak tutumu. Bu tutumda aşırı bir bireycilikle, eylem ve tutkuda enerji eğilimi birleşir.

onun Napolyon'a tapmasının nedenleridir. Stendhal'in gözünde N polyon, bir yandan dünyaya egemen olan küçük subay ve peri m salındaki bilmeceyi çözüp kralın kızı ile evlenen en küçük oğl iken, diğer yandan, bu bozuk dünya için fazla iyi, bu dünyanın ku banı olan bir şehit ve bir tinsel kahramandır. Romantizminin a laksızlığı ve satanizmi Napolyon'a tapma eylemine karışarak on iyilik ve kötülükte yücelik bulmaktan ve genellikle kötülük ya maya zorunlu olan yüceliğe tapmaktan saptırarak, her türlü köt lüğü yapmaya hazır olan, hatta cinayet işlemeye bile hazır olan ku rete tapmaya yöneltir. Stendhal'in Napolyon'u, tıpkı kahramanı S rel gibi, Raskolnikov'un atalarından biridir. Bu kişiler, Dostoyevs için Batı bireyciliğinin örnekleridir ve Raskolnikov'un yıkımına d bu bireycilik neden olmuştur.

Stendhal'in olacağa boyun eğmesi de birtakım romantik öze likler taşır ve romantizmin düşkırıklığı romanı ile, Balzac'ın seri kanlı, karmaşık düşüncelerle bulanmamış olan kötümserliğinde daha dolaysız bir biçimde ilişkilidir. Onun romanları da Balzac'ı kiler kadar kötü sonla biter. Aradaki fark, boyun eğmenin derec sinde değil, ne biçimde boyun eğildiğidir. Onun kahramanları d yenik düşer, sonunda sefil olurlar, daha da beteri, zorunlu özv rilerde bulunup uzlaşmaya zorlanırlar; ya erken ölürler, ya da dü kırıklığı içinde dünyadan çekilirler. Fakat sonuçta hepsi yaşamda bıkmış, yorgun düşmüş, kaygılar içinde, tükenmiş durumda kal rak savaşmaktan vazgeçer ve topluma uyarlar. Julien'in ölümü bi tür cana kıymadır ve *Parma Manastırı*'nın sonu da melankoli bir yenilgidir. Olacağa boyun eğmenin belirtileri *Armance* adlı r manda vardır. *Armance*'da Stendhal'in tüm kahramanlarının çek tikleri yabancılık olgusunun yanılmaz simgesi olan 'kendini güçsü duyma' motifi işlenmiştir. Daha sonra yazdığı romanlarda da, Fab rice'in gerçek aşkı hiçbir zaman bulamayacağını anlaması ve Julien in kendi sevme yetenekleri konusunda kuşku duyması, bu motifi etkisini sürdürdüğünü gösterir. Stendhal, aşkın getirdiği mutlulu ğa, durultucu gücüne, kendini sevilen kişiye adayarak her şeyi unu tup yaşadığı anları yoğun bir biçimde değerlendirmeye yabancıdır Onun kahramanları için, yaşadıkları dakikaların mutlu olup olmaması önemli değildir; mutluluk gerilerde kalmıştır ve ancak aradan zaman geçtikten sonra akıllarına gelir. Julien'in, Vergy ve Verrières de iken değerini bilmeden bilinçsiz olarak geçirdiği günlerin, ancak geçip gittikten sonra yaşamın kendisine sağlamış olduğu en güze ve en değerli şeyler olduğunu anladığı zamanki üzüntüsü, Stendha in trajik yaşam anlayışının en etkileyici kanıtıdır. Ancak yitirilip geride kalmış olanlar bize değerli gelir; Julien de ancak ölümü

gölgesinde yaşamın değerini öğrenir ve Mme de Rênal'a duyduğu aşkı anlar. Fabrice ise, gerçek mutluluğu ve fikri özgürlüğü, ancak hapse girdiği zaman anlayacaktır. Rilke, bir zamanlar bir arslan kafesinin önünde durarak özgürlüğün, parmaklığın içinde mi, yoksa dışında mı olduğunu sormuştu. Bu soru, tam Stendhal'e göre, son derece romantik bir sorudur.

Renkli ve tumturaklı üslubu sevmemesine karşın, biçimsel oluş açısından bakıldığında, Stendhal'in modern sanatçıların tümünden daha katı bir romantik olduğu görülür. Onun yapıtlarında, klasiklerde olduğu gibi, birlik sağlama ülküsü, bölümlerin bir tek görüşün denetimi altında yoğunlaşıp bağlanması, konunun yazarın keyfine bağlı olmayıp, daima okuru göz önünde bulunduran düzenli bir biçim izleyerek gelişmesi düşünülmemiştir. Tersine, bu yapıtlara sadece kendi kendini ifade etme kaygısının egemen olduğu görülür ve tümünde, deney öğesini olabildiğince gerçeklik, sağlamlık ve içtenlikle üretmeye çabalayan bir sanat anlayışı egemendir. Stendhal'in romanları, düşüncelerin önerilerine, duyuların mekanizmasına ve yazarın entellektüel emeğine uyularak yazılmış, günlük yazı ve taslaklardaki notların bir araya gelmiş durumu gibidir. İfade, itiraf ve öznel iletişim, gerçek amaçlar olarak, romanın asıl konusu, deneylerin akışı ve bu akışın ritmidir. Bu selin sürüklediklerı ve beraberinde götürdükleri maddesel değilmiş gibi bir hava taşırlar.

Pratik açıdan bakıldığında, modern ve geç-romantik sanatın tümü, içten geldiği gibi, önceden hazırlanmadan söylemenin ürünüdür; duyguların, ruh durumlarının ve esinlerin, sanatsal ahlaktan, eleştirel tartışma ve önceden hazırlanmış bir plana göre hareket etmekten daha verimli olup yaşamla daha doğrudan ilişkili oluşu üzerine temellenmiştir. Bilinçli ya da bilinçsiz olarak, tüm modern sanat anlayışı, bir sanat yapıtının en değerli öğelerinin, ansızın akla gelen düşsel, kısacası gizemli bir esinin ürünü olduğu inancı üzerine kurulmuştur; ve sanatçı kendi bulgulama gücü tarafından yönlenebilmek için elinden geleni yapar. Modern sanatta ayrıntıları bulgulamanın bu denli önemli rol oynamasının nedeni de budur, yarattığı izleniminse beklenmedik durumların ve önceden kestirilemeyen ikincil motiflerin zenginliğine bağlı olması da bu inanca bağlıdır. Kendinden öncekilerle karşılaştırıldığında, Beethoven'in yapıtları, daha önce planlanmadan bestelenmiş izlenimini verirler. Oysa eski ustaların, özellikle Mozart'ın yaratıları, Beethoven'in genellikle önceden hazırlanmış taslaklardan hareket ederek özenle hazırladığı bestelerinden çok daha rahat, daha kolay ve daha dolaysız bir esin

sonucu yaratılmışlardır. Mozart, daima nesnel, kaçınılması ve ç
ğiştirilmesi olanaksız bir plana göre hareket etmiş gibi gözlemle
ken, Beethoven'in yapıtlarındaki her konu, her motif ve her no
nın bestelenmesinde, sanatçının, «ben böyle hissediyorum», «b
böyle olmasını istiyorum» diyerek hareket ettiği düşünülür. Es
ustaların yapıtları, sade, temiz, dolgun ezgileri olan, tane tane b
lirlenmiş, ustaca kurulmuş bestelerdir. Beethoven'in ve daha so
raki sanatçıların yapıtları ise *récitative* (recitativo) dirler ve kayg
bir yüreğin derinliklerinden kopan çığlıklardır.

Sainte-Beuve, *Port-Royal* adlı kitabında, klasisizm çağında, e
tamama ermiş, en açık seçik ve en hoşa giden kitabı yazan sana
çının, en büyük yazar olarak kabul edildiğini belirtir. Oysa şimd
her şeyden önce uyarı yaratacak yapıtlar aramakta, başka bir d
yişle, yazarın düşüncesine ve yaratıcı etkinliğine katılabilmek gere
mektedir (41). En gözde yazarlarımız, birçok şeyi yalnızca ima eder
bazı şeyleri yarım bırakıp onları bizim yorumlamamızı, anlatmam
zı veya tamamlamamızı sağlayan sanatçılardır. Biz okurlar için
en tamamlanmamış, en tükenmemiş, en anlatılması zor ola
yapıt, en çekici en derin ve en ifadeli olanıdır. Stendhal'in psiko
jik sanatının tümü, okuru kendisine katılmaya itelemeye ve ken
gözlem ve çözümlerinde okurun da etkin bir rol oynamasını sa
lamaya yöneliktir. Psikolojik çözümün iki değişik yöntemi vard
Fransız klasisizmi, karakterin tek yönlü olduğunu kabul etmekte
çeşitli tinsel nitelikleri, değişmesi olanaksız bir yapıdan çıkarar
geliştirmektedir. Ortaya çıkan portrenin inandırıcı olması için
onun özelliklerinin mantığa uygun bir biçimde birbirini tutma
gerekmektedir, fakat bu betimleme, bir insan portresi olmaktan ziy
de bir 'mitos'u temsil etmektedir. Klasik edebiyatın karakterle
okurun kendi gözlemleri sonucu ilginçlik veya olasılık kazanmaz
lar; onların etkileyici olmaları, biçim ve çizgilerinin keskin ve
ce olmasına bağlı olup değiştirilip yorumlanmak için değil, sa
redilip hayran kalınmak için yaratılmışlardır. Klasik yöntemle
ban tabana ters olmasına karşın, aynı derecede analitik oldu
ileri sürülen Stendhal'in psikolojik yönteminde ise kişilikte bir
sağlama çabası yoktur; bu yöntem, kişinin çeşitli davranış
düşünce biçimleri üzerine temellenmiştir ve betimlediği kişinin
çizgilerini belirlemek yerine onun gölgelerini ve ton değerlerini v
gular. Bu portre, okur üzerinde, bir araya geldiklerinde birbir
ile çelişkili bir yarım kalmış izlenimini yaratan ayrıntılarla dolu
duğundan, okur, sürekli olarak kendi gözlemlerini eklemek ve
maşık resmi kendi bildiğince yorumlamak ister. Klasisizm çağı
bir karakterin tekdüzelik ve açık seçikliği onun gerçekliğinin ö

tü iken, şimdiki karakterin bıraktığı izlenim çok daha canlı ve inandırıcıdır; bu izlenim ne kadar karmaşık ve heyecanlı olursa, seyircinin kendi deneylerinden ekleyeceği ayrıntılar için de o denli olanak tanımış olur.

Stendhal'e özgü olan 'petits faits vrais' [22] tekniği, fikri yaşamın küçük, gelip geçici olan, günlük konulardan uzak olaylardan meydana geldiğini belirten bir teknik değildir. Bu teknik, insan karakterinin önceden hesaplanamaz ve anlatılamaz olduğunu, ve onun doğası konusunda soyut bir fikir edinmemize yarayan ve onun bütünlüğünü bozacak olan sayısız özellikler taşıdığını anlatmak isteyen bir tekniktir. Okurun gözlemciliğe ve kompozisyona katılmasını sağlaması ve konunun tükenmezliğini itiraf etmesi de, sanatın gerçeğin tümünü kavrayabileceği konusunda duyduğu kuşkuyu belirtir. Klasisizm, 17. ve 18. yüzyılların insanını anlayabilmişti; oysa şimdi modern psikolojinin bu denli karmaşık olması, bu yüzyılın insanını anlamakta çekilen güçlüğün bir belirtisidir. Bu yetersizliğe karşı Zola'nın yaptığı gibi, «Yaşam aslında daha da basittir.» diye karşılık vermek, (42) çağdaş yaşamın karmaşık doğasını görememek demektir. Stendhal'e göre, psikolojik karmaşıklığı doğuran nedenler, çağdaş insanın giderek artan 'kendini düşünme' eğilimi, onun durmadan kendi kendini gözlemlemesi ve yüreğinin ve usunun tüm önergelerini izleyen uyanıklığıdır. *Kırmızı ve Siyah*'ta insanın iki ruh taşıdığı ileri sürüldüğünde, yazar, Dostoyevski'nin kendine yabancılaşma konusunu değil, o günkü entellektüel insanın hem eylemci hem gözlemci, hem aktör hem de seyirci olmasından doğan ikilemi anlatmak istemiştir. Stendhal en büyük mutluluğunun ve en büyük sıkıntısının kaynağını bilmektedir: Manevi yaşamın düşünselliği. Sevdiği zaman güzelliğin hazzına varır, kendisini özgür ve rahat hisseder, sadece bu duyguları tatmanın mutluluğunu değil, aynı zamanda bu mutluluğun bilincine varmanın önemini de duyar (43). Ne var ki, kendini tümüyle mutluluğa vermiş olması ve tüm kısıtlamalardan ve yetersizliklerden kurtulmuş olması gereken bu anlarda hâlâ kuşku ve sorunlar onu rahatsız etmektedir. Kendi kendine, «Hepsi bu kadar mı?» diye sorar, «aşk dedikleri bu mu? İnsan sevdiği, duygularıyla bağlandığı ve bu denli haz duyduğu bir anda nasıl olur da kendisini bu denli serinkanlı ve dingin bir biçimde gözlemleyebilir?» Stendhal'in bu soruya verdiği yanıt, duygu ve us, tutku ve düşünce, aşk ve hırs arasındaki aşılamaz bir uçurumun varlığını öngören sıradan bir yanıt değildir. Onun yanıtı sadece modern insanın duygu yönünden

[22] «Küçük gerçek olgular».

daha başka şeylerle karşı karşıya olduğunu, Racine ve Rousseau'nun çağdaşları olan kişilerden daha başka şeylerden haz duyup daha başka coşkular taşıdığını ileri süren bir düşünce üzerine temellenmiştir. Racine ve Rousseau için heyecanların ve duyguların kendiliğindenliği ile düşünselliği bir arada görülmeleri olanaksız iki olgu iken, Stendhal'ın kahramanlarında bu iki durum birbirinden ayrı düşünülemez. Onların tutkularının hiç birisi, kendilerini sürekli olarak içlerinden geçenlerden sorumlu tutmaya çağırma isteği kadar güçlü değildir. Eski edebiyatla karşılaştırıldığında, bu 'kendi kendinin fazlasıyle bilincinde olma' eylemi, Stendhal'in gerçekçiliği kadar derin bir değişimin belirtisidir ve klasik-romantik psikolojiyi yenmek, onun sanatı için, dünyadan romantik bir biçimde kaçma veya dünyaya romantizmden uzak bir inanç besleme arasında bir seçim yapma zorunluluğunun ortadan kalkması kadar önemli bir önkoşuldur.

Balzac'ın tipleri, Stendhal'inkilerden daha tutarlı, daha az çelişkili ve daha az sorunludurlar. Onlar, bir ölçüde, klasik ve romantik edebiyatın psikolojisine dönüldüğünü gösterirler. Bu tipler, bir tek tutku tarafından yönetilen sabit fikirlilerdir ve attıkları her adımla ve söyledikleri her sözle kesin bir buyruğu yerine getirdikleri izlenimini yaratırlar. Bu zorlama onların inandırıcılıklarına gölge düşürmez ve çatışmalı yönlerinden ötürü, bizim psikolojik düşüncelerimize daha uygun olan Stendhal'in kahramanlarından daha gerçektirler. Burada, ezici etkisiyle, içeriğindeki öğelerin eşit olmayan değerler taşımalarından ötürü edebiyat tarihinin en açıklanması güç olgularından biri olan ve Balzac'ın tüm yapıtlarında görülen sanatsal gizemle karşılaşırız. Aslında Balzac'ın tipleri, anlatıldıkları kadar basit değildirler; onların manyaklık derecesindeki tek yönlülükleri, bireysel özelliklerinin olağanüstü zenginliğine bağlıdır. Kuşkusuz, Stendhal'in kahramanlarından daha az çelişkili ve daha az 'ilginç'tirler fakat okurda daha canlı, daha yanılgısız ve daha unutulmaz bir etki bırakırlar.

Balzac, edebiyat alanındaki portreciliğin en yetkin örneklerinden biridir ve sanatının bıraktığı benzeri olmayan etki, onun tipleri tanımlamadaki gücüne bağlıdır. Balzac'tan söz edildiğinde, insanın aklına her şeyden önce insanlardan oluşmuş bir orman ve karakterlerin çeşitliliği ve bolluğu gelir. Fakat Balzac, onların psikolojik yönleri ile ilgilenmez. Ona göre insan, dünyasını anlatmak istediğinde, daima toplumsal kaynaklarını araştırmalı ve entellektüel evrenin maddeci önyargılarından söz etmelidir. Stendhal, Dostoyevski ve Proust'un tersine, tinsel gerçekten daha önemli ve değiştirilmesi daha olanaksız olan bir şeyin bulunduğuna

inanır. Ona göre, bir karakter, kendi başına olunca önemli sayılmaz; o, ancak toplumsal bir topluluğun temsilcisi, ve sınıf çıkarları arasındaki çatışmanın içinde bulunduğu sırada önemlidir. Balzac, karakterinden söz ederken, doğal bir olgudan söz edermişçesine hareket eder ve sanatsal amaçlarını anlatmak istediğinde, psikolojisini değil sosyolojisini, toplumun doğal tarihini ve toplumsal yapıda bireyin işlevini anlatır. Bütün bunların sonucunda, toplumcu romanın ustası olup, kendisine yakıştırdığı 'toplumsal bilimler doktoru' olmasa da, bireyin ancak toplum ile olan ilişkisine göre var olabileceğini ileri süren bir anlayışın kurucusu olmuştur. *Recherche de l'absolu*'de coğrafi bir bulgudan dünyanın tümü konusunda bir fikir edinilebileceği gibi, her kültür anıtının, yaşanan her evin, her mozaik parçasının toplumun tümünü ifade etmeye yarayan birer araç olduklarını söyler. Her şey, büyük ve evrensel olan toplumsal sürecin ifadesidir. Bu toplumsal nedenselliği, bu yasaya uyma zorunluğunu hissettikçe bir tür esrikliğe kapılır; ve bu zorunluk, onun içinde bulunduğu çağı anlamak ve tüm yapıtlarına egemen olan sorunları çözümlemek için tek anahtardır. *İnsanlık Komedisi*, yapısındaki birliği, konusunun iç içe geçmiş olmasına ya da karakterlerinin tekrarına değil, bu toplumsal nedenselliğin egemenliğine ve başlı başına büyük bir roman olmasına, diğer bir deyişle, modern Fransız toplumunun tarihi olmasına borçludur.

Balzac, anlatıyı, 18. yüzyılın ikinci yarısından bu yana konu edilen özyaşam öyküsünden ve yalnızca psikolojik olanı işlemekten kurtarmış; Rousseau, Chateaubriand, Goethe ve Stendhal'in teslim oldukları bireysel yazgıların sınırlarını yıkarak lirik ve özyaşam öyküsü ile ilgili olan her şeyden birdenbire kopmanın olanaksızlığına karşın, kendisini 18. yüzyılın itiraf niteliğinde olan üslubundan koparmıştır. Balzac kendi üslubunu çok yavaş bulur. Başlangıçta yalnızca Devrim, Restorasyon ve romantik dönemin edebiyatlarını sürdürür ve en olgun yapıtı bile ondan önce gelen yazarların değersiz, yavan kalıntıları ile doludur. Sanatının gizemli korku romanlarından, melodramatik tefrika romanından veya romantik aşk ve tarihsel romandan kaynaklandığını hiçbir zaman yadsımaz; üslubu Pigault-Lebrun ve Ducray-Duminil'e olduğu kadar, Byron ile Walter Scott'unkine de benzemektedir (44). Ferragus ve Vautrin, Montriveau ile Rastignac kadar romantizmin asileri ve yasa kaçağı tipleridir ve yalnızca serüvencilerle katillerin yaşamlarını değil, burjuva yaşamını da heyecan verici romanlara konu yapar (45). Bürokratlar, bankerler, spekülatörler, kentteki insanlar, hafifmeşrep kadınlar, gazetecilerle dolu olan modern orta

sınıf toplumu, Balzac için kötü bir düş veya *danse macabre*'in [2 sonu gelmez bir resmi geçididir. Anamalcılığı toplumsal bir hast lık olarak kabul eder ve onu *'Pathologie de la vie sociale'* adlı kit bında, tıp açısından inceler ve onu bu açıdan tedavi etme fikri i oynar (46). Onu çıkar ve güç sağlama çabalarının aşırı boyutlar ulaşma hastalığı olarak tanımlar ve bu kötülüğün nedenini, çağ bencilliğine ve dinsizliğine bağlar. Tüm kötülüklerin Devrim son cu ortaya çıktığını ileri sürer ve başta monarşideki, kilisedeki v aile içindeki hiyerarşiler olmak üzere, eski hiyerarşilerin çöküş n denlerini bireyselliğe, serbest rekabet ve aşırı, engellenmemiş tu kulara bağlar. Balzac, kendi kuşağının içinde bulunduğu 'patlam dönemının belirtilerini şaşırtıcı bir titizlikle anlatmakta, kapitali min kaçınılmaz olan iç çatışmalarını görebilmekte, fakat b durumların nedenlerini kendince, tek yönlü görüşlere bağlamakt ve kendisi bile getirdiği çözüm ve önerdiği tedavilere inanmamal tadır. Modern toplumun taptığı putlar ve fetişler: altın, Louis alt nı, beş franklık banknot, hisseler, poliçeler, piyango biletleri ve kar oyunlarıdır; 'Altın buzağı', Tevrat'ta olduğundan daha korkutuc bir gerçek durumuna gelmiş ve milyonların sesi, kulağa, kutsal k taptaki kadının çağrılarından daha hoş gelmeye başlamıştır. Balzac yalnız para konusu çevresinde dönüp dursa da, burjuva yaşamı üz rine yazdığı tragedyalarını Atridae dramından daha acımasız bulu Ölen Grandet'nin kızına: «Bunların hesabını bana orada vereceksin demesi gerçekten de Yunan tragedyalarının en üzücü bölümlerinde daha korkunçtur. Sayılar, toplamlar, dengelemeler, dualarla cinle den arınmanın formülü ve yeni bir mitolojinin, yeni bir büy dünyasının esinleridir. Hiç yoktan milyonlar fışkırmakta ve pe masallarındaki kötü ruhların armağanları gibi birden eriyip gi mektedirler. Para söz konusu olduğunda, Balzac kolaylıkla peri ma sallarındaki üsluba dönebilmektedir. Dilencilere armağanlar dağ tan cin rolünü oynamayı sever ve kahramanları ile düşler dünyas na kaymaya daima hazırdır. Fakat hiçbir zaman altının asıl etk sini, getirdiği yıkımları ve insan ilişkilerinde yaptığı zararı sakla maz; bu noktada onun gerçeklik anlayışı, hiçbir zaman onu ter etmez.

Paranın peşinde koşmak aile yaşamını yıkar, kadını kocasın kız evladı babaya, erkek kardeşi erkek kardeşe yabancı kılar, evl liği ortak çıkarlar işine, aşkı ise bir iş çevirme eylemine dönüştürü

[23] Hiçbir kimsenin ölümden kurtulmadığını simgeleyen ve her sınıf, her cins v her yaştan ölülerin katılmış olduğu bir dansı gösteren resmin veya müzik pa çasının adı.

ve kurbanları birbirlerine kölelik zincirleri ile bağlar. İhtiyar Grandet'nin, kendi mirasını ele geçirecek olan kızını kendine bağlı kılmak için izlediği yoldan daha sinsice bir tutum düşünülebilir mi? Ya, evin sahibi olur olmaz Grandet'nin özelliklerine sahip oluveren Eugénie'ye ne demeli? Doğanın bu gücünden ve maddenin insanın ruhuna olan egemenliğinden daha garip, daha tekin olmayan bir durum olabilir mi? Para, erkeği ve kadını birbirlerine yabancılaştırır; ülküleri yıkar; yeteneklilere yolunu şaşırtır; sanatçıları, şairleri ve bilim adamlarını baştan çıkarır, dehaları cani, doğuştan önder olacakları ise serüvenci ve kumarbaz yapar. Para ekonomisinin durmadan işlemesinin en ağır sorumlusu olan ve ondan en büyük çıkarı sağlayan toplumsal sınıf, kuşkusuz burjuvazidir. Fakat toplumda tüm serbest kalan sınıflar, bu arada, burjuvazinin en büyük kurbanı olan aristokrasi de içinde olmak üzere toplumun her kesimi bu vahşi ve hayvanca savaşıma katılmışlardır. Balzac, bu anarşiden kurtulmanın yolunu aristokrasiyi yeniden canlandırmada, ona orta sınıf gerçekçiliğini ve usçuluğunu öğretmede ve onun elindeki rütbeleri aşağı tabakalardan yukarılara doğru tırmanan yeteneklere açmada bulmuştur. Feodal sınıfların ateşli bir savunucusudur ve onların fikri olduğu kadar ahlaki ülkülerine de hayrandır. Onların çökmelerine üzülmekle birlikte, bozulup erimelerini ve öncelikle burjuvazinin para keselerine olan saygılarını son derece acımasız bir nesnellikle anlatmaktadır. Balzac'ın bu kendini bilmezliği kuşkusuz rahatsız edici boyutlara ulaşmıştır, fakat onun siyasal davranışları tümüyle zararsızdır. O aristokrasiye ne denli büyük bir ilgi duyarsa duysun kendisi bir aristokrat değildir ve belirtildiği gibi, aradaki fark da çok belirgindir (47). Onun bu soyluluk sevgisi yürekten gelme ya da içgüdüsel değil, spekülatif bir düşüncedir.

Balzac, kendiliğinden olan duyguları sınıfının yaşam görüşüne bağlı olan bir burjuva yazarı olduğu kadar, bu sınıfın son derecede başarılı bir özür dileyicisidir ve onun için duyduğu hayranlığı saklamaya hiç gerek görmez. O, yalnızca isterik bir korkuya kapılmıştır ve her yerde düzensizlik ve başkaldırı sezmektedir. Toplumsal durumun dengesini tehdit eden her şeye saldırır ve onu koruyan şeyleri savunur. Anarşi ve karışıklığa karşı kurulacak en güçlü siperlerin monarşi ile Kilise olduğunu düşünür. Feodalizmi, bu güçlerin egemenliklerinin doğurmuş olduğu bir sistem olarak kabul eder. Devrimden sonra monarşinin, Kilisenin ve soyluların ne duruma geldikleri, hangi konuma sahip oldukları onu ilgilendirmez; o, yalnızca onların ülkülerine ilgi duymaktadır ve toplumdaki kademeleşmenin, eleştirilmeye başladıkları andan sonra olduğu gibi çökeceğini bildiğinden, demokrasiye ve liberalizme saldırır. Balzac, 'bir

güç tartışma konusu olabiliyorsa, o güç yok demektir' düşüncesine inananlardandır.

Eşitlik, saçma bir düştür ve dünyanın hiçbir yerinde, hiçbir zaman gerçekleşememiştir. Her topluluk ve hepsinden önce aile otorite üzerine kurulduğuna göre, toplumun tümünün de bir hükümdar tarafından yönetilmesi gerekir. Demokratlar ve sosyalistler, özgürlük ve eşitliği düşledikleri ve sıradan insanları, emekçi sınıfını aşırı derecede ülküselleştirdikleri için, gerçekçi olmayan düşçülerdir. Oysa insan temelde birbirinin aynısıdır; hepsi yalnızca kendi çıkarlarının peşinde koşarlar. Toplumda, sınıf kavgasının mantığı egemen durumdadır; zengin ile yoksul, güçlü ile güçsüz, ayrıcalık sahibi olanla aşağı tabakanın arasındaki çelişkiler, aşırı boyutlara ulaşmıştır. Güçlülüğün tüm amacı yalnızca kendi benliğini korumak (Le Médecin de campagne) ve baskı altındaki her sınıfta bulunan zalimlerin ortadan kaldırılmasıdır. Fakat Balzac, yalnızca sınıf kavgasının kavramlarını değil, tarihsel özdekçiliği sergileme yöntemini de iyi bilmektedir. *Yıkılan Hayaller* (İllusions Perdues) de Vautrin, «Bir katili kürek mahkûmu yapıyorlar» der, «oysa düzmece iflas ile ailelerin tümünü yıkan kişi, birkaç aylık ceza yiyor... Bir hırsızı cezalandıranlar zengin ile yoksul arasındaki sınırları koruyorlar... İflasın, en fazlasından, servetin el değiştirmesine yol açtığını biliyorlar».

Balzac ile Marx arasındaki temel ayrım, *İnsanlık Komedisi*'nin yazarının, emekçi sınıfının verdiği kavgayı, diğer sınıfların kavgası ile, başka bir deyişle, çıkar ve ayrıcalık sağlama savaşı ile bir tutmasına karşın, Marx'ın emekçi sınıfının güç elde etmek için verdiği savaşı ve onun kazandığı zaferi, dünya tarihinde yeni bir devrin başlangıcı, bir ülkünün gerçekleşmesi ve bir durumun son evresi olarak görmesidir (48). Balzac, bir düşüncenin ideolojik olma özelliğini, Marx'tan önce, Marx'ın da kabul edeceği bir biçimde bulgulamıştır. *Rabouilleuse* (Bulanık Suda Avlanan Kız) de «Erdem zenginlikle başlar» diye yazar; Vautrin ise, insanın ancak uygun bir konum ve onun sağladığı para ile 'soylu davranma lüksü'nü gerçekleştirebileceğine inanır. *Essai sur la situation du parti royaliste* (1832) adlı kitabında, Balzac, ideolojilerin nasıl oluştuğuna değinmektedir. «Devrimler önce maddesel alanda, çıkarlar evreninde doğuyor. Sonra düşünce alanına atlıyorlar ve sonunda ilkelere dönüşüyorlar». Balzac, düşüncelerimizi koşullayan özdeksel bağları, *Louis Lambert* adlı yapıtta konu edilen varoluşun eytişimini ve bilinci bulgulamıştır. Bu yapıtın kahramanı, gençliğinin tinselliği geçtikten sonra, düşüncenin özdeksel bir dokuya sahip olduğunu görmüştür. Balzac ile Hegel'in tarihin diyalektik yapısını aynı zamanda fark etmiş ol-

maları rastlantısal bir olay değildir. Anamalcı ekonomi ve modern burjuvazi, çelişkilerle doludurlar ve tarihsel gelişimlerin birbirine karşıt olan tanımlamalarına, önceki kültürlere oranla daha açıklık kazandırırlar. Fakat burjuva toplumunun özdeksel temeller üzerine kurulu olduğu, feodalizmde olduğundan çok daha belirgindir ve orta sınıf, hiç değilse şimdilik, özdeksel olarak şartlanmış olan gücünü ideolojik bir maske ile gizlemeyi düşünmemektedir. Saklamayı düşünse bile, bu sınıfın ideolojisi, nereden türediğini saklayamayacak denli yenidir.

Balzac'ın dünya görüşünün en önemli yönü, onun gerçekçi açıdan olayları ılımlı ve dürüst bir biçimde incelemesidir. Tarihsel özdekçiliği ile ideolojiler kuramı ise onun gerçeklik anlayışının uygulanmasıdır. Duygusal bağlar beslediği olgulara karşı bile gerçekçi ve eleştirel tutumunu korur. Böylece, her ne kadar tutucu olsa da, çağdaş burjuva ve anamalcı toplumun oluşmasına yol açan gelişimin önüne geçilemeyeceğini vurgular ve idealistlerin teknik kültürüne olan yaklaşımlarını koşullandıran dar kafalılığa sapmaz. Dünyayı birleştiren yeni bir güç olan çağdaş sanayi konusundaki düşünceleri, tümüyle olumludur (49). Dinamizmi, standartları ve hızlı yaşamı ile başkenti sevmektedir. Paris ona çekici gelmektedir; bu kenti tüm kötülüklerine karşın, belki de bu kötülüklerin ve erdemsizliklerin bolluğundan ötürü sevmektedir. 'Grand chancre fumeux, étalé sur les bords de la Seine' [24] den söz ettiğinde, her sözcük, güçlü dilin gerisinde gizlenmiş olan Paris hayranlığını göstermektedir. Yeni Babil kenti, ışık ve gizli cennetlerin merkezi, Baudelaire ile Verlaine, Constantin Guys ve Toulouse -Lautrec'lerin yurdu olan Paris'in öyküsü, tehlikeli, baştan çıkarıcı, çekici ve karşı konulması olanaksız olan bu kentin mitosu, *Yıkılan Hayaller, Histoire des Treize (On Üçlerin Öyküsü)* ve *Goriot Baba*'da ilk kez olarak işlenmiştir. Balzac, çağdaş bir kentten coşku ile söz eden ve bir sanayi kuruluşundan haz duyabilen ilk sanatçıdır. Ondan önce kimsenin, güzel bir vadinin ortasında kurulmuş olan böyle bir kurumdan 'haz verici fabrika' olarak söz etmek, aklına bile gelmemişti (50). Sanayi çağının acımasız şiddetine karşın yeni ve yaratıcı yönlerine duyduğu hayranlık, onun karamsarlığının ve geleceğe doğru yeni umutlar besleyip ileriye güvenle bakmasının karşılığıdır. Küçük köy veya kasabanın ataerkil ve şiirsel yaşamına geri dönmenin olanaksızlığını bilmektedir; bu yaşamın da sanıldığı kadar romantik ve şiirsel olmadığını ve 'doğallığın' cehalet, hastalık ve yoksulluktan başka bir şey olmadığını da kabul etmektedir. *(Köy Hekimi)* Roma-

[24] «Seine kıyılarına dizilmiş dumanlı büyük yara».

nesk eğilimlerine karşın, Balzac, romantiklerin 'toplumsal gizemci liğine' yabancıdır (51). Köylülerin temiz ahlaklı ve bozulmamış huy lara sahip oldukları konusunda da hiçbir yanılsamaya kapılmaz Aristokrasinin de erdem ve kötülüklerini aynı nesnellikle gözlemle ve kitlelerle olan ilişkisi de, burjuvazi için duyduğu nefret ve ya kınlık karışımı duygular kadar çelişkili ve doğmatik olmayan özel likler taşır.

Balzac, kendisi istemeden ve bilmeden, devrimci bir yazar ol muştur. Yakınlık duyduğu şeyler, onun asiler ve yokçular (nihilist) larla aynı cepheye geçmesine yol açar. Çağdaşlarının çoğu onun si yasal yönden güvenilmez bir kişi olduğuna inanmışlardır; onur gerçekte, topluma düşman olanlar, yolundan sapmışlar köklerin den kopmuşlarla düşünce birliği içinde olan bir anarşist olduğunu bilirler. Louis Veuillot, onun, tacı ve Kiliseyi savunurken, bu kurum lara düşman olanları kendisine minnettar bıraktıracak bir tor kullandığını söyler (52). Alfred Nettement, *Gazette de France*'da (Şubat, 1836), Balzac'ın gençliğinde çekmiş olduğu tüm acıların öcünü toplumdan çıkarmak istediğini, toplumla anlaşamayan yapıya sahip kişileri yüceltmesinin de, bu öcün ifadesi olduğunu ileri sürer Charles Weiss, anılarında (Ekim, 1833) Balzac'ın kendisini yasallıktan yana bir kişi olarak göstermesine karşın, her zaman bir liberal gibi konuştuğunu belirtir. Victor Hugo, Balzac'ın istese de istemese de devrimci bir yazar olduğunu ileri sürer ve yapıtlarının onun gerçek ve katıksız bir demokrat yüreğine sahip olduğunu gösterdiğini söy ler. En nihayet Zola, onun yaşam görüşündeki açığa vurulan ve gizli kalan öğeler arasındaki karşısavı ortaya çıkarmış, Marx'çı yo rumları herkesten önce görerek, bir yazarın yeteneğinin, eğilimleri ile çatışmalı olabileceğini belirtmiştir. Oysa bu karşıtlığı ilk kez olarak bulgulayan ve onun özelliğini anlatan yazar, Engels'dir. Bir yazarın siyasal görüşleri ile sanatsal yaratıları arasındaki çelişkiyi bilimsel bir yaklaşımla ele alan ilk yazar odur; böylece sanatın de ğerlendirilmesinde önemli bir ilkeyi ortaya atmış olmaktadır. O günden bu yana, siyasal ilericilikle sanatsal tutuculuğun birlikte yürüyebilecekleri ve gerçeği içtenlikle, olduğu gibi gösteren her sanatçının, çağına aydınlatıcı ve kurtarıcı bir katkıda bulunacağı anlaşılmıştır. Böyle bir sanatçı, istemeyerek de olsa, gerici ve libe ralizm karşıtı öğelerin ideolojisinin temeli olan konvansiyonları, ya sakları ve dogmaları yıkmaya yardımcı olur. 1888'in Nisan ayında, Miss Harkness'a yazdığı mektupta Engels şöyle der:

«Sözünü ettiğim gerçekçilik, yazarın görüşlerine karşın kendini belli edebilir... Geçmişin, bugünün ve geleceğin bütün Zola'larından daha büyük bir gerçekçi olarak kabul ettiğim Balzac, *İnsanlık*

Komedisi adlı yapıtında, son derecede yetkin bir gerçeklikle bize Fransız 'sosyete'sinin durumunu anlatıyor. 1816'dan 1848'e dek, neredeyse her yılı ayrı ayrı ele alarak, 1815'den sonra yeniden toparlanan ve *vieille politesse française* [25] standartlarını yeniden kuran soylulara karşı, yükselmekte olan burjuvazinin durmadan artan baskısını belirliyor. Kendince örnek bir toplum olan bu kitlenin son kalıntılarının, para kazanmış türediler karşısında nasıl eridiklerini ve onlar tarafından nasıl aldatıldıklarını anlatıyor... Balzac, yasalılıktan yanadır; onun büyük yapıtları sürekli olarak örnek toplumun onarılmaz bir biçimde çürüyüp gitmesinden yakınmaktadır. Onun duyguları, yok olmaya zorunlu bir sınıftan yanadır. Ne var ki derin bir yakınlık duyduğu bu soylular sınıfından gelme kadın ve erkeği harekete geçirdiğinde, onları son derece acı ve keskin bir biçimde yerer ve taşlar... Balzac'ın, yakınlık duyduğu sınıfların ve siyasal önyargılarının aleyhine hareket etmesi, en çok tuttuğu kitle olan soyluların düşmelerinin gerekliliğini görmesi ve onları, daha iyi bir yazgıyı hak etmeyen insanlar olarak betimlemesi, geleceğin gerçek insanını *görmüş* olması ve geleceğin onlara ait olacağını anlaması, bence, gerçekçiliğin en büyük zaferi ve yaşlı Balzac'ın en önemli, en büyük özelliklerinden biridir» (53).

Balzac, deneylerinde çeşitlilik ve zenginlik sağlamaya çalışan bir doğalcıdır. Fakat eğer doğalcılıktan anladığımız, gerçekle ilgili tüm bilgilerin tüm olarak aynı düzeye getirilmesi ise; sanatçının yapıtının her bölümünde aynı hakikat ölçütlerinin bulunması ise, o zaman Balzac'ı sadece 'doğalcı' bir sanatçı olarak nitelemeden önce biraz düşünmemiz gerekir. Onun romantik hayalgücünün ve melodrama olan yatkınlığının etkisi altında kaldığını düşünür; en ilginç karakterleri bulma ve en olanaksız durumları yaratmak için doğalcılıktan ayrıldığını, ayrıca öykülerinin somut olarak düşlenemediğini, yaratmak istediği havanın sadece rengini veren ortamlar yarattığını görürüz. Balzac'ı bir psikolog ya da ortam ressamı olarak, daha sonraki devrin Flaubert veya Maupassant gibi doğalcı roman ustaları ile karşılaştırmak, anlamsız ve yararsız bir davranış olur. Eğer onun romanlarını, gerçeğin en yabanıl ve en yürekli görüntüleri olarak kabul edip onlardan bu şekilde haz duyamıyorsak ve bu yapıtlardan, bu öğelerin titizce düzenlenmemiş bir karışımından başka her şeyi bekliyorsak, o zaman bu romanları sevemeyiz. Balzac'ın sanatına, yaşama tümüyle teslim olma tutkusu egemendir. Buna karşın, bu sanat, doğrudan gözlem-

[25] Geleneksel Fransız nezaketi. Aslında Restorasyon dönemindeki davranış özelliği anlamına.

cilikten çıkma değildir; onun en önemli özellikleri, bilinçli bir düşünce ve düş ürünü duygular sonucu bulgulanmış olmalarıdır.

Her sanat yapıtı, (en doğalcı olanı da dahil) gerçeğin ülküselleştirilmesi, bir efsane, bir tür Ütopya'dır. Empresyonist (İzlenimci) resmin parlak renkleri ve üzerindeki kabarcıkları veya çağdaş romanın en tutarsız ve süreksiz karakterleri gibi en geleneksel olmayan üsluplarda bile, kimi özellikleri doğru ve önsel (a priori) öğeler olarak kabul edebiliriz. Fakat Balzac, gerçeği, doğacıların çoğundan daha keyfi bir biçimde betimler. Okuru, kendi ruh durumuna ve kendi düş ürünü dünyasının derinliklerine çekerek onda yaşam gerçeğine bağlı kaldığı izlenimini yaratır; okur bu dünyaya girdiğinde, görgül dünya ile rekabet olasılığı ortadan kalkmış olur. Seçtiği tiplerin ve yarattığı ortamların sadece bazı özellikleri gerçek gözlemlere uygun olduğu için pek gerçekmiş gibi görünmezler; ancak öylesine kesin ve ayrıntılı olarak işlenmişlerdir ki bunlar gerçekten gözlemlenmiş ve yaşamdan kopya edilmiş gibidirler. Bu mikro-evreninin tüm bireysel öğeleri, bölünmesi olanaksız bir bütün halinde birleşmişlerdir ve figürler, çevreleri olmadan; karakterler, fiziksel yapıları düşünülmeden; gövdeler ise onları çevreleyen nesneler olmadan anlamlarını kaybederler. İşte bu nedenden ötürü, Balzac'ın yapıtları bizde bir sürü gerçeğin hıncahınç dolu bir biçimde bir araya getirildiği bir bütün izlenimini yaratırlar.

Klasik ve klasik yanlısı olan sanat yapıtları, dış dünyadan kopuk olarak, kendi estetik alanları içinde yapayalnız olarak dururlar. Tüm biçimleriyle doğalcılık, diğer bir deyişle gerçek modele bağlı olan her sanat, bu evrenin kendi içindeki bütünlüğünü yıkar ve çeşitli sanat yapıtlarında tekrar tekrar görülen formlar, bireysel sanat yapıtının egemenliğine son verirler. Ortaçağ sanatının yaratıları, çoğunlukla bu tür birkaç bağımsız birliğin bir araya gelmesi ile oluşmuşlardır. Şövalye söylenceleri ve serüven romanları, uzun ve sonu gelmek bilmeyen öyküleri ve tekrar tekrar aynı kahramanları konu etmeleri ile, ortaçağın hep aynı konuyu işleyen resimleri ve sayısız gizemli ve art arda gelen olayları ile aynı kategoriye girerler. Balzac, kendine bir sistem bulup *İnsanlık Komedisi*'ni bireysel romanların bir araya gelmesinden oluşan bir kitap olarak düşlediğinde, bir dereceye kadar yukarıda sözü edilen Ortaçağ kompozisyonlarına dönmüş ve klasik yapıtların kendi kendine yeterliliklerini ve onların duru kesinliklerini anlamsız bırakan bir biçimi benimsemiştir. Fakat Balzac, Ortaçağa özgü bu biçimi nasıl olmuş da bu denli sevmiştir? Bu biçim, nasıl olmuş da, 19. yüzyılda yeniden ilgi kaynağı olabilmiştir? Ortaçağın sanat yönteminin yerini, Rönesansın klasisizmi, sanat yapıtında birlik ve form yoğunluğu olması gerektiği

düşüncesi almıştı. Bu klasisizm, canlı kaldığı sürece, kompozisyonda tekrar edilen motifler yönteminin uygulanması olanaksız olacaktır. Fakat bu yöntem, ancak insanın maddeci gerçeğe sahip olma yeteneğinden emin olduğu sürece canlı kalabildi. Yaşamın özdeksel koşullarına olan bağlılık duygusu arttıkça klasisizm yanlısı sanatın da sonu geldi. Bu açıdan bakıldığında da romantiklerin Balzac'ın doğrudan öncüleri oldukları görülür.

Zola, Wagner, Proust, bu gelişimi daha ileri evrelere ulaştıran sanatçılardır; birlik ve seçme (selection) ilkesinin tersine, tekrar edilen, ansiklopedik ve dünyayı içine alan bir üslubu, giderek artan ölçülerde kullanırlar. Çağdaş sanatçı, tükenmek bilmeyen ve tek bir yapıta indirgenmesi olanaksız bir yaşama katılmayı dilemektedir. O yüceliği sadece boyutlarla, gücü ise sınırsızlıkla ifade edebilmektedir. Proust, Wagner'in ve Balzac'ın durmadan tekrar edilen (cyclic) formu ile yakın ilişkisinin bilincindedir. «Müzisyen (Wagner)», diye yazar, «yaratılarına hem bir yabancı, hem de onları ortaya çıkaran bir baba gözü ile baktığında, kuşkusuz Balzac ile aynı sarhoş edici mutluluğu duymuştur... Sonra da, bir daire içinde tekrarlanan figürler halinde birleştirilecek olursa, yapıtının çok daha güzel olacağını düşünerek bestesine son bir kez, en güzel darbesini vurur... Belki bir ekleme fakat kesinlikle yapmacık değil... Farkedilmemiş olsa da, daha gerçek, daha canlı bir birlik...» (54).

İnsanlık Komedisi'ndeki iki bin karakterden dört yüz ellisi, birkaç romanda daha ortaya çıkarlar. Örneğin Henry de Marsay, yirmi beş değişik yapıtta birden görülür ve yalnızca *Splendeurs et misères des courtisanes*da, (Kibar Fahişelerin Göz Kamaştıran Hayatı ve Sefaleti) diğer yapıtlarda da önemli sayılacak rollerde görülen yüz elli beş figür vardır (55). Bu karakterlerin tümü bireysel yapıtlar olduğundan daha geniş kapsamlı, daha tözeldirler ve bizde, Balzac'ın bu karakterler konusunda tüm bildiklerini söylemediği izlenimini yaratırlar. İbsen'e *Doll's House* adlı yapıtının kahramanına neden yabancı dildekine benzer bir ad koyduğunu soranlara, ona, İtalyan olan anneannesinin adını koyduğunu söyler. Anneannenin gerçek adının Eleonora olduğunu, kahramanının ise küçükken şımartılarak kendisine Nora dendiğini anlatır. Bütün bunların oyunla hiçbir ilgisi olmadığını söyleyenlere ise, «Ama olaylar, gerçekte oldukları gibidirler. Onları değiştiremeyiz» der. Thomas Mann'ın hakkı vardır; İbsen, 19. yüzyılın diğer iki büyük tiyatro dehası olan Zola ve Wagner ile, aynı kategoriye girer (56). Onunla birlikte, klasik yanlısı biçimcilik, mikro-evrensel kesinliğini kaybetmiştir. Aynen İbsen'de olduğu gibi, Balzac'ın da karakterleri ile olan ilişkilerine ait sayısız öykü vardır. En iyi

bilineni, Jules Sandeau ile olanıdır. Sandeau, kız kardeşinin has lığından söz ederken, Balzac, onun sözüne kızmış ve «Pekâlâ, bu ların hepsi çok iyi fakat gerçeğe dönelim: Eugénie Grandet'yi minle evlendireceğiz?» diye sormuştur. Dostlarından birini ise şö le bir soru ile şaşırtır: «Félix de Vaudeville kiminle evlenecek bi yor musun? A de Grandville ile. Fena bir uyum sayılmaz değil mi Fakat bunların içinde en güzel ve en örneksel olanı, Hofmannsth ın anlattığıdır: Uydurma bir karşılıklı söyleşide Balzac'a şöyle d dirtilir: «Benim kahramanım Vautrin, bu oyun için —Otway'in *V nice Preserved* (Kurtarılmış Venedik) adlı yapıtı— gördüğüm oyu ların en güzeli diyor. Onun gibi bir adamın yargısına büyük değer v rirım» (57). Karakterlerinin romanların dışında da var oldukları, Ba zac için o denli yanılmaz bir gerçek, o denli olağan bir olaydır ki, he hangi bir kitap veya oyun için Vautrin'in, de Mersay'ın veya Rasti nac'ın düşüncelerini söyleyebilirdi. Yapıtının dışına çıkmak Balza ta o denli ileri gitmişti ki, söz konusu romanında görülmedikleri ha de, *İnsanlık Komedisi*'ndeki karakterlerden söz eder ve başvuru içi de eserinin kimi bölümlerinden başlıkları olduğu gibi alıp, yeni r manını yazar.

Paul Bourget'nin *Comédie humaine*'in 'dizin'ine bakarak Ba zac'ın yapıtlarında kimin kim olduğunu bulmaktan ne denli ha duyduğunu biliyoruz (58). Onun bu zevki, bugün gerçek bir 'Ba zac'çı olabilmenin gerekli koşulu olarak kabul edilmektedir. Bi tün bunlar, *Comédie humaine*'deki anlayışın ve yarattığı etkinir yalnızca bir bölümünün estetik olduğunu ve onun gerçek yaşamda ayrı olmayan bir yapıt olduğunu takdir eden bir anlayışın belirt sidir. Balzac, yalnızca sanatsal olma niteliğine sahip olan klasi yanlısı edebiyattan, Flaubert'in, Baudelaire'in estetizmine varan g lişimin üzerinde bir geçiş noktası sayılır. Bu yeni sanat, tümüyl güncel sorunlarla ilgilidir. 19. yüzyılda 'sanat için sanat'a Balza tan daha uzak, sanatsal arıtmacılık ile daha az ilgili diğer bir sa natçı yoktur. Onun romanlarını, dengeleme tasası düşünülmede yazılmış, klasikçi sanatın 'ne fazla, ne az' ilkesiyle ve deneyleri tek bi düzeye indirgeme eğilimiyle hiçbir ilgisi olmayan, kabataslak hazı lanmış birer karışım olduklarını düşünmeden, rahat bir biçim de okuyamayız. Bir sanat yapıtının yetkin bir bütün olarak görü mesi, daima bir düş olmuştur. En başarılı yapıtlar bile karışık v birbirini tutmayan öğelerle doludurlar. Fakat Balzac'ın romanlar tüm estetik kurallardan başarılı bir kaçışın klasik bir örneğidir Eğer klasik edebiyat yapıtlarını bir ölçü olarak ele alırsak, onlarda en liberal sanat kurallarının bile en göze batan biçimde çiğnendiğin görürüz. Karakterlerinin kendi kendilerini yıkıma sürükleyen çı

gınlıklarına, karşı gelenlerin ürkünç sözlerine ve her şeyi göze almış tehlikeli insanlarla dolu olan bu romanlara bakarak, onların usçu çözümlemeden ne denli uzak olduklarını görür, Balzac'ın bir konuyu doğru dürüst planlayıp geliştiremediğini, karakterlerinin, yarattığı çevreler ve ortamlar kadar belirsiz ve ayrıtürden olduklarını, doğalcılığın ise sadece yetersiz olmakla kalmayıp, aynı zamanda beceriksizce ve üstünkörü olduğunu düşünürüz. Hepsinden önce de, saçları diken diken edici kötü beğeni örneklerinin tümü bu yetersizliklerle bir aradadır; yazar özeleştiri gücünden yoksundur; okuru şaşırtarak etki altına almak için her şeyi göze alır; onun 18. yüzyılın estetik kültüründen hiçbir şey almadığını, kayıtsız, ince ve şen ihmalciliği ve rahatlığı, beğenisinin ise hâlâ en kötü dizi-roman okurlarının düzeyinde kaldığını görürüz. Ona, hiçbir şeyin aşırı veya taşkın gelemeyeceğini; vurgulama veya abartma yapmadan yüreğine yakın olanı ifade edemeyeceğini; daima kalabalık bir ağız kullandığını; yüksekten alıp dalavera yaptığını, bir düşünür veya eğitilmiş bir kişi olduğu izlenimini yaratmaya çalıştığında ise tiksindirici; şarlatan bir insan olduğunu görürüz ve ancak kendisinin farkında olmadığı bir anda, kişisel ilgilerine ve tarihsel duruma uygun bir biçimde kendiliğinden usa vurup düşündüğü zaman, onun büyük bir düşünür olduğunu anlarız.

Balzac'ın kötü beğenisinin en rahatsız edici örneklerinden biri, onun üslubundaki yanılgılardır. Sel gibi akan karmakarışık sözcükler, takındığı ağır resmi hava, yapmacık ve tumturaklı eğretilemeleri (metaphor), çılgınca coşkuları ve yalancı-yücelik taşıyan heyecanları, insanda, Balzac'ın kötü bir beğeniye sahip olduğu izlenimini yaratır. Karşılıklı söyleşileri de kusursuz değildir; burada da aynen insanın şarkı söylerken yanlış notalar çıkarması gibi, kulağa 'yanlış' gelen ölü bölümler vardır. Taine'in, Balzac'ın üslubundaki gariplikleri düşünceler dizisi ile açıklayıp haklı gösterme çabaları iyi bilinmektedir. Taine, edebiyatta değişik üslupların bulunduğunu, *İnsanlık Komedisi*'nin yazarının 17. ve 18. yüzyılın *salon*larındaki en ufak bir üstü kapalı anlatıma bile tepki gösteren ve dikkatlerinin çekilmesi için parlak renkler ve tiz seslere gereksinme duymayan topluma değil, tersine, yalnızca yenilikler, heyecanlar ve aşırılıklarla etkilenebilen, topluma, eş bir deyişle, dizi roman okurlarına seslendiğini vurgulamıştır (59). Bu görüş, toplumbilimsel edebiyat eleştirisinin yetkin bir örneğidir. Çünkü Balzac kuşağının yazarlarının çoğu, onun üslupsal yanlışlarını görmezlikten gelmişlerse de, içlerinde yaşadıkları zamana onun kadar kendini vermiş olanı azdır. Fakat onun bu zayıflığını kanıtlamak yerine, onun yapıtlarında yüce olan ile aşağı olanın yakınlığını anlamaya çalışmamız gerekmez

mi? Toplumbilimsel bir açıklamaya gelince, üslubundaki gariplik rini onun bir halk çocuğu olmasına ve yeni, incelmemiş olsa da o ğanüstü bir etkinliğe ve verime sahip olan orta sınıfın ifadecisi o masına bağlamamız gerekmez mi?

Balzac'ın yapıtlarında kendi kuşağından çok bir sonraki kuşağ işlediği ve onun yarattığı yeni zenginlerin ve sonradan görmeleri spekülatörlerin ve serüvencilerin, sanatçı ve hafifmeşrep kadınların Temmuz monarşisi devrinden fazla, İkinci İmparatorluk devrine ya kın oldukları sürekli olarak ileri sürülmüştür. Balzac'ta, yaşamı sanki sanatı taklit ettiği sanılır. O, görüşü, gözlemciliğinden dah güçlü olan edebiyat peygamberlerinden biridir. 'Peygamber' ve 'gö rüş' sözcükleri her tür yetersizliğiyle büyüsel etkisi artan bir sana tarafından geliştirilmiş olan çıkmaz yolu örtmek için kullanılan ba hanelerdir. Fakat, yaşamın anlamına en derin görünümü veren v onu günümüzle tam olarak birleştiren *Chef-d'œuvre inconnu* (Meçhu Şaheser) gibi bir yapıt için başka ne denebilir? Frenhofer, Mabuse'ün en iyi öğrencisidir ve hocasının boyalı figürlere yaşam verme sanatın öğrettiği tek kişidir. Tüm sanatların en yüce amacı olan Pygmalion un gizini ele geçirebilmek için on yıldır bir kadın resmi üzerinde çalışmaktadır. Geçen her günün kendisini ereğine biraz daha yak laştırmakta olduğunu hissetmesine karşın, yenemediği, çözümleye mediği ve ele geçiremediği bazı şeylerin varlığını sezinlemektedir Gerçeğin onu ereğine ulaşmaktan alıkoyduğunu sanmakta ve henüz kendisine uygun olan kadın modelini bulamadığına inanmaktadır. Derken, bir gün Poussin, sanata duyduğu coşku ile, ona sevgilisini getirir. Bu kadın şimdiye dek resmi yapılmış modellerin içinde en güzel vücuda sahip olanıdır. Frenhofer, her ne kadar kızın güzelliğinden şiddetle etkilenmiş ise de, gözlerini onun taze vücudundan ayırarak bitiremediği ve bitirilmesi olanaksız resme doğru kaydırır. Artık gerçek ona engel olamamaktadır; o kendi içindeki yaşamı ö dürmüştür. Fakat onun resmi, yaşam boyu çalıştığı yapıt, Poussin'in metresine duyduğu kıskançlıktan daha büyük bir kıskançlıkla bancılara göstermekten sakındığı o resim, yıllardır birbiri üzerine yığılmış çizgilerden ve boyalardan ibaretti. Bu karalamaların arasında yalnızca çok güzel bir forma sahip bir bacak seçilebilmektedir. Balzac, son yüzyılın sanatının yazgısının ne olacağını önced kavramış ve onu eşine rastlanmaz bir ustalıkla anlatmıştır. Bu sanatın yaşama ve topluma yabancılaşmasının sonuçlarını görmüş onu tehdit eden ve II. İmparatorluk devrinde boğucu bir gerçe durumuna gelecek olan estetizmi, nihilizmi ve kendi kendini eylemini, en kültürlü ve keskin görüşlü çağdaşlarından daha iyi latmıştır.

2. İKİNCİ İMPARATORLUK

Romantikler, Devrim'den sonra yazarların saygınlıklarını kaybettiklerini ve kendilerine dostça davranmayan toplumdan kaçarak bireyciliğe, yalnızlığa sığınmaktan başka çare bulamadıklarını biliyorlardı. Bu herhangi bir yere bağlı olamamak onların, kavgacı ve çekişmeli davranışları ile ifade bulmuştur; ancak topluma karşı verdikleri bu savaşın sonucundan kesinlikle umutluydular. 1830 kuşağının yazarları, kendilerinden önceki kuşağın kavgacı tutumunu bırakıp kendilerini yalnızlığa çekmeye başlayan ilk sanatçılardır. Bunlar, yalnızca kendileri ile seslendikleri toplum arasındaki değişikliği vurgularken kararlı ve inatçı davranmışlardır. Onlardan sonraki kuşak, küstah ve onurlu davranışlarıyla bu bağımsız tutumu aşarak gösterişli bir kişiliksizliğe ve duygusuzluğa bürünmüşlerdi. Onların kayıtsızlıkları, 17. ve 18. yüzyılın nesnelliğinden çok farklıydı. Klasik sanat yanlısı çağın yazarları, okurlarını eğlendirmek veya onlara bir şeyler öğretme amacını gütmüşler, okurları ile yaşamın kimi sorunları konusunda söyleşi yapmak istemişlerdi. Fakat romantizm ile birlikte, edebiyat bir eğlence, veya yazar ile okur arasında bir tartışma aracı olmaktan çıkmış, yazarın okura içini açtığı ve kendisini övdüğü bir sanat durumuna gelmişti. Flaubert ve Parnasse'cılar kişisel duygularını saklamaya çalıştıklarında, onların bu sakınmaları, erken romantizm edebiyatına geri dönmüş olduklarını göstermez; bu sakınma, onların bireyselliklerinin ifadesidir. Bu sanatçıların bireysellikleri, en zorbaca, en küstah ve diğerlerine açılma zorunluğu duymayan bir bireysellik örneğidir.

1848 devrimi ve sonuçları, gerçek sanatçıların tümüyle topluma yabancılaşmalarına neden olmuştur. 1789'da ve 1830'da olduğu gibi, bu devrim, ileri bir entellektüel etkinlik ve üretkenlik döneminin sonucunda oluşmuş ve aynen diğer devrimlerde olduğu gibi, demokrasinin ve entellektüel özgürlüğün kesin yenilgisi ile sonuçlanmıştı. Gericiliğin zaferini, entellektüel yaşamda benzeri görülmedik bir gerileme izlemiş, beğeni ise tam anlamıyle yozlaşmıştı. Burjuvazinin Devrime karşı kurduğu tuzak, sınıf kavgasının, ulusa hainlik etmekle ve görünüşte sakin olan ulusu ikiye bölmekle

suçlanması, (60) basın özgürlüğünün kaldırılması, yönetimin en güçlü destekleyicisi olacak yeni bir bürokrasi yaratılması, tüm töre ve beğeni sorunlarında en yetkili yargılayıcı olacak bir polis devleti kurulması, Fransız kültüründe şimdiye dek görülmedik bir yıkıma yol açmıştır. Bu durum, bugüne dek çözümlenememiş olan aydınlar sınıfına özgü miskinlik ile karşı gelme ruhu arasındaki çatışmanın ve aydınların bir bölümünü moral bozucu öğe durumuna getiren, devlete karşı olma tutumunun başlangıcıdır.

Sosyalizm, hiç karşı koyamadan yeniden onarılan ve düzeltilen düzene kurban olmuştur. Coup d'état [26] dan sonraki on yıl boyunca Fransa'da önemli sayılacak hiçbir işçi hareketi olmamıştı. Emekçi sınıfı yorulmuş, sinmiş, şaşırmış, sendikaları dağıtılmış liderleri hapse atılmış, uzaklaştırılmış veya susturulmuştur (61) Karşı gelmelerin artmasına neden olan 1863 seçimleri, bu alandaki değişimin ilk belirtisidir. İşçi sınıfı yeniden bir araya gelir, grevler çoğalır ve III. Napolyon giderek daha fazla ödün vermeye zorunlu olur. Fakat Napolyon'un salt yönetici gibi davranmasını kendi gücü için tehlikeli gören orta sınıfın üst kesimi, yardım etmeseydi, sosyalizm uzun bir süre daha amacına erişemeyecekti. Yönetim biçimi içindeki bu çatışma, 1860'dan sonraki siyasal gelişimin, otoriter hükümetin yıkılışının ve İmparatorluğun çöküşünün nedenini açıklar (62). III. Napolyon'un yönetimi, banka anamalı ve büyük sanayi üzerine kurulmuştu; ordu, emekçi sınıfa karşı mücadelede çok yararlı olmuş ise de, kendi yaşamı burjuvazinin desteğine dayandığından, bu sınıfa karşı etkin olamamıştı. II. İmparatorluk devrinin gerçekleşmesi, o sıralarda yüksek boyutlara ulaşmış olan ekonomik refah dalgası olmadan düşünülemezdi. Bu idarenin gücü ve gerekliliği, yurttaşların refaha ermesi, teknik alanda yeni buluşların yapılması, demiryollarının ve su yollarının kurulması, trafiğin düzeltilip hız kazanması, kredi sisteminin yayılması ve esnekleşmesine bağlı idi. Temmuz monarşisinde genç yetenekleri en çok çeken konu politika iken, şimdilerde en yetenekliler ticarete kayıyorlardı. Fransa, içten anamalcı olmakla kalmamış, bu anamalcılık, kültür formlarında da kendini göstermeye başlamıştı. Anamalcılık ve sanayileşme, uzun ve birbirine benzer bir gelişim çizgisi izlemişlerse de, ancak şimdi etkinliklerini tam olarak gösterebilmişlerdi. 1850 den sonra günlük yaşam, evler, ulaşım araçları, aydınlanma teknikleri, yiyecek ve giyecek, modern kent uygarlığının başlangıcından bu yana, ilk kez bu denli kökten bir değişime uğramışlardı. Her şey

[26] III. Napoléon'u iktidara getiren hükümet darbesi.

den önce, lüks şeylere duyulan gereksinme ve eğlence tutkusu şimdiye dek rastlanmadık biçimde artmıştı.

Burjuva artık özgüveni olan, kolay beğenmez, küstah bir kişilik kazanmıştır. Aşağı tabağadan gelme köklerini ve *demi-monde*ların, [27] kadın oyuncuların ve yabancıların rol oynadıkları yeni kibar toplumun melez yapısını dış görünümle kapatmaya çalışmaktadır. *Ancien régime*'in yıkılma süreci, son evresine girer ve eski güzel toplumun son temsilcilerinin de kaybolması ile, Fransız kültürü, ilk şiddetli sarsıntıyı geçirdiği devirden daha ciddi bir bunalıma girer. Başta mimari ve iç dekorasyon olmak üzere sanatta, hiçbir devirde kötü beğeninin bu denli egemen olduğu görülmemiştir. Gösterişli görünmek için fazlasıyle paraya sahip olmakla birlikte, aşırılığa kaçmadan gösterişli olabilmek için yeterince görgüye henüz ulaşamamış olan yeni zenginlere hiçbir şey pahalı veya fazla tumturaklı gelmemektedir. Gerçek veya yapay mallarda, benimsenip birbirine karıştırdıkları üsluplarda ya da araç gereç seçiminde doğru dürüst bir ayırım yapacak durumda değildirler. Mermer veya oniks, saten veya ipek, ayna veya kristal nasıl birer araç ise, Rönesans ve Barok sanat da onlar için aynı şeydir. Bu toplum Roma saraylarını, Loire havzasındaki şatolarını, Pompei'nin avlularını, Barok salonları, 15. Louis devrinin ince marangoz işçiliğini ve 16. Louis döneminin halılarını taklit etmiştir. Paris yeni bir görkem ve debdebe kazanır ve yeni bir büyük kent havasına girer. Ne var ki bu görkemlilik, sadece yüzeydedir ve kullanılan maddeler sahtedir; mermer kireçten yapılmış, taş yerine harç kullanılmış, görkemli gözüken yüzeylere yalnızca sıvama tekniği uygulanmıştır; zengin dekorasyon ise örgensellikten uzak ve biçimsizdir. Mimariye, egemen durumdaki toplumun sonradan görme beğenisine uygun bir öğe girmiştir. Paris, yeni baştan Avrupa'nın başkenti durumuna gelir. Fakat artık eskiden olduğu gibi sanat ve kültür merkezi değil, opera, operet, dans, bulvarlar, lokantalar, büyük mağazalar, dünya sergileri ve ucuz, sanatsal olmayan zevkleriyle eğlence başkenti olur.

İkinci İmparatorluk, klasik bir seçmecilik devridir. Mimaride ve endüstriyel sanatlarda, bu dönemin kendine özgü bir üslubu olmadığı gibi, resimde de üslup birliği yoktur. Paris, Haussmann tarafından neredeyse yeni baştan imar edilmiş, yeni tiyatrolar, oteller, kiralık ufak apartmanlar, kışlalar, büyük mağazalar, pazar binaları yapılmış ve büyük caddeler açılmıştır. Ancak, yapılan bu işlerde göz önüne alınan büyüklük, genişlik ilkesinden

[27] Kibar fahişeler, kuşku uyandıran kadınlar.

ve yapılarda demirin ilk kez kullanılmasından başka, bir tek özgün mimari özellik yoktur. Daha önceki devirlerde de, kuşkusuz birbirine rakip, değişik üsluplar bir arada görülüyordu ve toplumun ileri gelen sınıflarının beğenisine uygun olmasa da tarihsel yönden önem taşıyan üslup ile, daha düşük kaliteli, tarihsel önemi olmayan fakat halk tarafından tutulan üsluplar arasındaki uyumsuzluk, bilinen bir olguydu. Fakat sanatsal yönden önem taşıyan eğilimler hiçbir dönemde bu kadar az ilgi görmemiş ve yalnızca estetik yönden değerli, tarihsel açıdan anlamlı olgulara yer veren sanat ve edebiyat tarihi, hiçbir dönemde, çağının tablosunu çizerken bu kadar yetersiz kalmamıştır. Başka bir deyimle geleceğe yönelik ilerici akımların tarihi ile yalnızca o dönemde sağladığı başarı veya etkiden ötürü tutunabilmiş olanlarınki, birbirinden tümüyle değişik iki olgu durumundadırlar. Örneğin, ders kitaplarımızda kendilerine sadece on satır ayrılmış olan Octave Feuillet veya Paul Baudry, o günkü toplumun bilincinde, bugün kendilerine sayfalar ayırdığımız Flaubert veya Courbet'den çok daha fazla yer kaplamaktadır. II. İmparatorluk devrinin sanat yaşamına, rahatı seven tembel kafalı burjuvalara seslenen, kolay ve herkese uyabilen ürünler egemendi. En büyük örneklere öykünerek yapılmış olmasına karşın boş ve amaçsız olan, gösterişli bir mimarinin doğmasına neden olan ve evlerini son derece pahalı fakat gereğinden fazla, sahte tarihsel nesnelerle dolduran burjuvazi, resimde yalnızca duvarlarında hoş bir dekor görevini yapacak olan tabloyu, edebiyatta rahat bir eğlence sağlayacak yapıtı, müzikte kolay ve beğenilmek için sadece uysal olmakla yetinmiş parçaları, sahnede ise, 'pièce bien faite' [28] oyunları ile başarılarını kutlayan tiyatro eserleri aramaktadır. Artık modayı kötü, kararsız, kolayca doyurulabilen bir beğeni saptarken gerçek sanat, sanatçılara yeterli doyumu sağlayacak durumda olmayan sanat uzmanlarının elinde kalmıştır.

Henüz yeşerme durumunda olsa bile bundan sonraki gelişmelere hazır olan çağın en önemli sanatsal buluşu doğalcılık, henüz bir karşı çıkma sanatı, diğer bir deyişle, hem sanatçılar, hem de toplum için bir azınlık sanatı idi. Bu akım, Akademiye, Üniversiteye eleştirmenlere, kısacası resmi ve etkili toplulukların tümüne karşı yoğun bir saldırı durumundadır. Hareketin amaçları ve ilkeleri daha kesinleşip adına 'gerçekçilik' (realizm) denen akımın da doğalcılığa dönüşmesi ile bu akım daha da saldırgan olmuştur. Bu gelişimi iki akım halinde ayırmak, her iki akımın da sınırları esnek olduğundan, yanıltıcı olmasa da pratik açıdan anlamsızdır. Bura-

[28] Bak çev. notu [83], s. 185.

da konu edilen akımın tümüne, doğalcılık adını verip, 'gerçekçilik' kavramını romantizme ve onun idealizmine karşı olan bir felsefe olarak kabul etmek daha uygun bir hareket olur. Doğalcılığın sanatsal bir üslup olarak, gerçekçiliğin ise felsefi bir tavır olarak ne oldukları kesin olarak bellidir fakat sanatta doğalcılık ile gerçekçilik arasında ayrım yapmak durumu daha da karmaşıklaştırır ve karşımıza yalansorun (pseude-problem) olarak çıkmış olur. Üstelik, gerçekçilik kavramında romantizme olan karşısav çok fazla vurgulanmaktadır ve burada, romantik yaklaşımın devamı ile ilgilendiğimiz ve doğalcılığın, romantizmi yenmek yerine sürekli olarak onun esprisi ile boğuştuğu gerçeği önemsenmemektedir. Doğalcılık, yeni konvansiyonları, yeni fakat az-çok keyfi gerçeğe benzeyiş önyargıları olan bir romantizmdir. Doğalcılık ile romantizm arasındaki en önemli ayrım, yeni akımın bilimselliği, pozitif bilim ilkelerinin olayların sanatsal bir biçimde betimlenmesine uygulanmasıdır. Doğalcı sanatın 19. yüzyılın ikinci yarısına egemen olması, bilimsel görünüşün ve teknolojik düşüncenin, idealizmin ve gelenekçiliğin esprisine karşı kazanmış olduğu zaferin belirtisidir.

Doğalcılık (Natüralizm) hemen tüm olasılık ölçütlerini doğa bilimlerinin görgücülüğünden çıkarır. Psikolojik gerçek kavramını, nedensellik ilkesine; bir olayın düzgün olarak gelişmesini, rastlantı ve mucizelerden arınmış olmasına; ortamların betimlenmesini, her doğal olan olgunun sonsuz bir koşullar ve güdüler zincirinin bir parçası olduğu düşüncesine; özellikleri olan ayrıntıları kullanmasını, önemsiz de olsa hiçbir yönünü ihmal etmediği bilimsel gözlemcilik yöntemine; arı ve tamamlanmış biçime duyduğu ilgisizliği, bilimsel araştırmaların sonu gelmeyeceğine olan inancına bağlar. Fakat doğalcı görüşün asıl kaynağı, 1848 kuşağının geçirdiği siyasal deneylerdir. Bu deneyler devrimin başarılamaması, Haziran ayaklanmasının bastırılması ve iktidarın Louis Napoleon' un eline geçişidir. Demokratların düş kırıklığı ve bu olayların doğurduğu genel şaşkınlık, en yetkin olarak, nesnel, gerçekçi, tümüyle görgül olan doğa bilimlerinde ifade bulur. Tüm ülkülerin ve Ütopya'ların yok olmasından sonra, yalnızca gerçeklere dayanma eğilimi belirmiştir. Doğalcılığın siyasal kökenleri, özellikle onun ahlaksal ve romantizm karşıtı niteliklerini açıklar. Bu nitelikler, gerçekten kaçmaya karşı çıkılarak olayların tanımında salt bir dürüstlük aranması; nesnel olmayı ve toplumsal dayanışmayı sağlayacak kişiliksizliğin ve duygusuzluğun yeğlenmesi; eylemciliğin, etkinciliğin yalnızca bilmek ve anlatmaya değil, gerçeği değiştirmeye de yaraması; modernizmin günümüzü, yalnızca sonuçlar dizisi olarak görmesi ve en sonunda, bu akımın seçtiği ko-

nular ve seslenmeyi yeğlediği toplumdur. Champfleury'nin 'le public du livre à vingt sous, c'est le vrai public' [29] (63) biçimindeki tanımı, 1848 Devriminin edebiyatı hangi yönde etkilediğini ve eski dizi roman yazarları ile karşılaştırıldığında, gözde yazar olma anlayışının ne denli değiştiğini göstermeye yeterlidir. Dizi roman yazarları, herkese seslenmek istediklerinden, geniş kitleler için yazdılar. Buna karşın doğalcılar yani Champfleury ve çevresi ise, her şeyden önce belirli kitleleri düşünerek yazı yazmışlardır. Doğalcı edebiyatta iki değişik eğilim göze çarpar: Champfleury, Duranty ve Murger gibi bohem çevreden gelme olanların doğalcılıkları ile Flaubert'ler ve Goncourts'lar gibi 'rentier' [30] lerin doğalcılıkları (64). Bu iki topluluk birbirlerine tam anlamıyle karşıdırlar; bohemler gelenekçiliğin tümüne karşı iken, Flaubert ve onun çevresi, halkın gözdesi olmak için uğraşan her yazara karşı kuşku duyarlar.

Doğalcılık, emekçi sınıfının sanat hareketi olarak başlar. Bu akımın ilk ustası, halktan gelme bir insan olan ve burjuvalara hiçbir saygı duymayan Courbet'dir. Eski bohem çevre dağılıp, üyeleri, romantikleştirmeyi seven burjuvanın gözdeleri veya burjuva konumlarına yerleşmiş sanatçılar olduktan sonra, Courbet'nin çevresinde yeni bir bohem 'cénacle' oluşur. 'Taş Kırıcıları' veya 'Ornans'daki Gömme Olayı' tablolarının ressamı, bu akımın önderi olma durumunu, sanatsal niteliklerinden çok insancı niteliklerine; her şeyden önce geldiği ortama; sıradan insanların yaşamına duyduğu ilgiye ve halka; daha geniş halk kitlelerine seslenmesine; sanatla ilgili olan proleterin kararsız, kuşkulu ve kısıtlı yaşamını sürdürmesine; burjuvalardan ve burjuva ülkülerinden nefret etmesine ve inanmış bir demokrat, bir devrimci, eziyet ve horgörünün kurbanı olmasına borçludur. Doğalcı kuram, onun sanatının gelenekten yana olan eleştiriye karşı savunulması ile başlamıştır. 1850' de 'Ornans'daki Gömme Olayı' adlı tablonun sergilenmesi dolayısıyle Champfleury: «Bundan böyle eleştirmenler gerçekçiliğin yanında veya karşısında yer almalıdırlar» diyerek önemli bir söz söylemiştir (65). Günlük yaşam şimdiye dek bu denli doğrudan ve olanca kabalığı ile işlenmemiş olsa da, ne bu sanat anlayışı ne de onun uygulanması, bir yenilik sayılmazdı. Fakat bu sanatın siyasal eğilimi, taşıdığı toplumsal bildiri, insanların hiçbir alçakgönüllülük göstermeden betimlenmesi ve halkın görenek ve düzenlerine yapay bir ilgi göstermemesi, bütünü ile yeni oluşumlardır. Fakat bu toplumsal yaşam görüşü ne denli yeni olursa olsun ve Courbet'nin çev-

[29] Fransızcada 'gerçek toplum, yirmi kuruşluk kitabı alan toplumdur' demektir.
[30] Gelirleri olan, para kazanmadan yaşayabilen kişi; akar sahibi.

resinde, sanatın insancı amaçları ve siyasal işlevleri konusunda ne kadar çok konuşulursa konuşulsun, bohemcilik, estetikleştirmeyi seven romantizmin kalıtçısıdır. Bohemcilik genellikle bir sanata, romantiklerin en heyecanlı kuramlarında bile rastlanmayan bir anlam kazandırır, karışık şeylerden söz eden bir ressamı peygamber yapar veya satılması olanaksız bir resmin sergilenmesini tarihsel bir olay olarak görür.

Courbet ve onu destekleyenleri saran başlıca tutku ise, siyasal bir tutkudur. Onların kendilerine olan güvenleri, gerçeğin ve geleceğin öncüleri olduklarına inanmalarından doğmuş bir olgudur. Champfleury, doğalcılığın, demokrasiye uygun düşen bir sanatsal eğilimden başka bir şey olmadığını ileri sürer. Goncourt'lar ise bohemciliği, edebiyatta sosyalizm kavramı ile özdeşleştirirler. Proudhon ve Courbet'nin gözünde, doğalcılık ile siyasal başkaldırı aynı tutumun değişik biçimlerde ifade bulmasıdır ve toplumsal gerçek ile sanatsal gerçek arasında bir fark yoktur. 1851'de yazdığı bir mektupta Courbet şöyle der: «Ben yalnızca sosyalist değilim, aynı zamanda bir demokrat ve bir cumhuriyetçiyim. Kısacası, devrim yanlısı ve her şeyden önce bir gerçekçi ve gerçek olanın dostuyum» (66). Ve Zola, 'La République sera naturaliste ou elle ne sera pas' (67) [31] derken Courbet'nin düşüncesini sürdürmüş oluyordu. Böylece yönetici sınıflar doğalcılığa karşı gelmekle yalnızca kendilerinin koruma içgüdülerini ifade etmiş olurlar çünkü yaşamı önyargısız ve hiçbir sınır tanımadan betimleyen her sanatın devrimci bir eylem olduğunu son derece iyi bilmektedirler. Bu tehlike konusunda tutucuların daha açık seçik fikirleri vardır (68). Gustave Planche, *Revue de Deux Mondes*'da, doğalcılığa karşı gelmenin toplumda egemen olan düzene duyulan inancı itiraf etmek anlamına geldiğini, doğalcılığı yadsımanın ise çağın demokrasisi ve maddeciliğine de karşı olmak demek olduğunu söyler (69).

1850'lerin tutucu eleştirmenleri, tüm bilinen tartışma ve karşıt düşüncelerini, doğalcılığa karşı kullanıyorlar ve bu akıma karşı olan tutumlarını koşullayan siyasal ve toplumsal önyargılarını estetik karşıkoymalarla örtmeye çalışıyorlardı. İleri sürdüklerine göre, doğalcılık, ülkücülüğün ve ahlakçılığın tümünden yoksundur; çirkinlik, kabalık, sağlıksızlık ve açık saçık olanla doludur ve gerçeğe rastgele, körükörüne öykünen bir akımdır. Oysa bu eleştirmenler öykünmenin derecesinden değil, onun konusundan rahatsız

[31] Fr. 'Cumhuriyet idaresi ya natüralist olacaktır, ya da varlığını sürdüremeyecektir'.

olmaktadırlar. Onlar, klasik-romantik akımların 'kalokagathia' [32] anlayışının ve 1850'ye değin hiç değişmeden süregelmiş olan eski güzellik ülküsünün ortadan kalkması ile, toplumdan gelen tüm karşıkoymalara ve kısıtlamalara karşın, Courbet'nin yeni bir insan örneği ve yeni bir düzen için savaş verdiğini bilmektedirler. Onun köylü ve işçilerini çirkin, orta sınıftan gelme kadınlarını şişman ve kaba olarak betimlemesinin, egemen durumdaki topluma karşı bir protesto amacı taşıdığını ve 'ülkücülükten nefret etmesi'nin ve 'pislik içinde yüzmesi'nin doğalcılığın devrimci silahları olduğunu bilmektedirler. Millet, fiziksel güçle yapılan işi yüceltir ve köylüyü yeni bir destan kahramanı yapar. Daumier, devletin destekleyicisi olan burjuvayı katı yürekli olarak tanımlar; onun politikası, adalet anlayışı ve eğlence biçimleri ile alay eder ve burjuva saygınlığının altında gizlenmiş, görünmeyen güldürüyü açığa vurur. Burada motif seçiminin sanatsal kaygılarla değil, siyasal amaçlarla yapıldığı apaçık ortadadır.

Manzara resmi bile, egemen olan toplumun kültürüne karşı bir gösteri niteliğine dönüşür. Yeni manzara anlayışı, sanayi kentlerinin yaşamına karşıt bir görünüm olarak ortaya çıkmıştı. Romantik manzara resmi ise hâlâ özerk bir dünyayı temsil ediyor, güncel yaşam ve her günkü yaşam ile doğrudan ilişkili olması gerekmeyen, gerçek dışı ve ülküsel bir varolmanın resmi olarak varlığını sürdürüyordu. Bu dünya, güncel ve gerçek yaşamdan son derece değişik olduğu için, bu yaşamın karşısavı olarak kabul ediliyor, fakat henüz bir protesto anlamını içermiyordu. Çağdaş resmin 'paysage intime'i [33] ise, sessizliği, dinginliği ve içtenliği ile kentten tümüyle değişik olmasına karşın, sade, romantik olmayan, güncel özellikleri bakımından kente çok yakın nitelikleri olan, seyirciyi ister istemez bir karşılaştırma yapmaya zorlayan bir ortamı hatırlatır. Romantik dağ zirveleri ve deniz düzeyleri, bir ölçüde Constable'ın konuları bile, insanda uydurma imiş gibi ya da mitlere ilişkin, masalsı bir izlenim bırakırlar. Oysa Barbizon ressamlarının betimledikleri ormandaki açıklıklar ve ormanların bittiği veya başladığı alanlar, o denli doğal ve yakın, o denli erişilmesi kolay görünürler ki, çağdaş kentsoylu, ister istemez bu görüntüleri bir ihtar ya da bir yaklaşım olarak algılamaya zorunlu olur. Bu sıradan ve 'şiirsel olmayan' motiflerin seçiminde, aynen Courbet, Millet ve Daumier'nin insan seçiminde yaptıkları gibi, demokratik bir

[32] Eski Yunancada «iyi ve güzel» anlayışlarını birleştiren sözcük. Aslında resmin özel olarak belirlemek istediği.

[33] Yakın plandaki anlatım içeriği.

espri dile getirilmektedir. Manzara ressamları ile figür ressamları arasındaki tek fark, manzara ressamlarının, doğanın her yerinin her zaman için güzel olduğunu, onun güzelliğini kanıtlamak için 'ülküsel' motiflerin eklenmesi gerekmediğini söylemek istemelerine karşın, figür ressamlarının, başkalarını ezse de, onlar tarafından ezilse de, insanın her zaman çirkin ve acınacak halde olduğunu kanıtlamak istemeleridir. Fakat sadeliğine ve içtenliğine karşın, doğalcı manzara, romantik manzarada olduğu gibi, kısa zamanda alışılagelen kalıplar olup çıkar. Romantikler, kutsal koruların şiirini, doğalcılar ise, yayılmış otlayan sığırları, üstünde arabalı vapurların seyrettiği nehirleri ve harman yapılan tarlaları gösteren düzyazıyı betimlemişlerdir. Buradaki yenilik, sanat tarihinde hep olduğu gibi her zaman kullanılan motiflerin ortadan kalkmasında değil, onların yenilenmesindedir. En köklü değişimler, uygulanmasına hemen başlanamayan ve yalnızca resmin açık havada yapıldığı izlenimini vermekle yetinen, açık hava resmi ilkesinden doğar. Bu teknik görüş görünen bilimsel öğelerinin dışında siyasal ve ahlaksal içeriğe de sahiptir ve «Açığa, gerçeğin ışığına çıkınız» der gibidir.

Yeni sanatın toplumsal yönü, sanatçıların birbirlerine yakınlaşmaları, sanatçı kolonileri kurma ve yaşamlarını birbirlerine uydurabilme çabaları ile de ifade bulmuştur. Bir okul ya da dostlar topluluğu özelliğini taşımayan, değişik yollar izleyen, sanattaki ciddi tutumlarından başka ortak yönleri bulunmayan bir topluluk olan 'Fontainebleau Okulu', yeni çağın ortak ruhunu göstermeye yeterlidir. Bu okulu izleyecek olan 19. yüzyılın sanatçı toplulukları ve kuruluşları, ortak reform yapma çabaları ve avant-garde oluşumları, aynı güç birliği ve işbirliği yapma eyleminin ifadecisidirler. Romantizm ile doğan çağın bilincine varma ve o anın gerektirdiklerini ve özelliklerini görebilme eylemi, şimdi sanatçıların düşüncelerine tümüyle egemendir. Courbet'nin 'faire de l'art vivant' [34] ülküsü ve Daumier'nin 'İl faut être de son temps' [35] amacı, aynı düşünceyi ifade ederler. Bu sanatçılar, romantikleri çekildikleri köşeden çıkarmak ve sanatçıyı bireycilikten kurtarmak isterler. Taşbaskısının sanatsal bir anlatım yolu olarak kullanılması da bu toplumsal amacın bir belirtisidir. Bu yol, dizi romanın edebiyata yaptığı gibi, plastik sanatlar alanında da sanattan haz duymayı yaygınlaştırıp demokratlaştırmış ve halk beğenisinin ve gazeteciliğin zaferini şimdiye dek görülmedik boyutlara ulaştırmıştır. Daumier'nin 'gazete ressamlığı', devri sanatının doruk noktası

[34] Yaşayan sanatı yapmak anlamına kullandığı bir anlatım.
[35] «Çağını yaşamak gerekir» anlamına.

sayılırken, Balzac'ın seri romancılığı, genel olarak sanatına yarar sağlayamadığı gibi, mevcut düzeyini de düşürmüştür.

Fakat acaba doğalcılar gerçekten çağdaş dünyayı veya en azından çağdaş sanat toplumunun önemli bir bölümünü temsil etmişler midir? Sanat yapıtı ısmarlayan, satın alan, resimleri toplum içinde eleştiren, sanat akademilerini yönetip hangi yapıtların sergileneceğini saptayan kişilerin natüralist olmadıkları kuşku götürmez. Bu kişilerin görüşleri genellikle liberal olsa da doğalcılığa gelince duraksamaktaydılar. Onlar İngres'in ve onun okulunun akademik ülkücülüğünü, Decamps'ın ve Meissonier'nin romantik, fıkra anlatan resimlerini, Winterhalter ve Dubufe'ün zarif portrelerini, Couture ve Boulanger'nin yalancı-barok, öykü anlatan resimlerini, Bouguereau'nun ve Baudry'nin mitolojik ve allegorik dekorasyonlarını beğenip destekliyorlar, (70) başka bir deyimle, geniş boyutlu ve geniş kapsamlı, debdebeli, parlak ve plastik değeri olmayan boş formları seviyorlardı. Fakat eşya ve kumaşlarla tıklım tıklım dolu olan evlerinde ya da en beğendikleri tarihsel üsluplara göre yapılmış resmi dairelerinde, doğalcı resmin yaratılarına yer yoktu. Böylece çağdaş sanat, yerleşecek ev ya da ortam bulamadığından, tüm pratik işlevini kaybetmeye başlamıştı. Doğalcı resim ile zarif 'duvar dekoru' arasındaki uzaklık ciddi edebiyat ile hafif edebiyat, ciddi müzik ile hafif müzik arasındaki uzaklığın aynısıdır. Eğlendirme amacına hizmet edemeyen edebiyat ile müzik, devrin ilerici resmi kadar işlevsiz sayılırdı. Bundan önce, Prévost, Rousseau ve Balzac'ın romanları gibi en değerli ve en ciddi edebiyat ürünleri bile, bir bölümünün edebiyata ilgi duymamalarına karşın, geniş bir okur kitlesine seslenebiliyorlardı. Edebiyatın sanat ve eğlence olarak iki rolü birden yüklenmesi ve aynı kitapların değişik kültür düzeyinden gelme kişilerin doyumunu sağlaması ve taleplerini karşılaması artık sona ermişti. Sanatsal değeri yüksek olan ürünlerin hafif kitaplar gibi okunmasına olanak kalmamış, herhangi bir nedenden ötürü ilgiyi çekip Flaubert'in *Madame Bovary*'si gibi skandal yaratarak başarı sağlayan kitapların dışında, ciddi kitapların genel okur kitlesine çekici gelmeleri olanaksızlaşmıştı. Bu yapıtların entellektüellerin yalnızca ufak bir bölümü tarafından beğenilmelerinden ötürü, bu edebiyatın da, ilerici resim sanatı okulu gibi, yalnızca uzmanlara ve sanatçılara seslenen bir 'stüdyo sanatı' olarak sınıflandırılması gerekir. İlerici sanatçıların çağdaş dünyaya yabancılaşmaları ve toplumla tüm ilişkilerini kesmeleri o denli ileri gitmiştir ki, sonunda bu sanatçılar, başarıdan yoksun olmayı doğal karşılamaya, başarı kazanmayı ise sanatsal açıdan küçültücü bulmaya başlamışlar ve çağdaşları tarafından

yanlış anlaşılmayı, ölümsüzlüğün önkoşulu olarak görmeye başlamışlardır.

Romantizmde halen geniş kitlelere seslenebilen bir öğenin bulunmasına karşın, doğalcılık, en önemli ürünleriyle bile genel toplumu çekecek hiçbir öğeye sahip değildir. Balzac'ın ölümü ile romantik devir de sona erer. Victor Hugo hâlâ sanatsal gelişiminin doruğundadır fakat romantizm, artık edebi bir akım olarak kültürel yaşamdaki yerini yitirmiştir. Önde gelen yazarların romantik ülküye sırt çevirmeleri de, genel toplumun en etkili çevreleri ve eleştiri dünyası ile tümüyle kopmaları anlamına gelmektedir. Siyasette düzenden yana olan partinin edebiyatta koşutu olan 'partie de résistence' [36], romantik okula, tarihsel yönden romantizm ile bağlantılı olan doğalcılıktan, çok daha olumlu bir tavır takınır. Tutucu eleştirmenlerin, gerek doğalcı olsun, gerek romantik, karşı gelme esprisinin her türü ile savaştıkları ve akıla uygun olanı her türlü kendiliğindenliğe (spontaneite) tercih ettikleri doğrudur. Ancak bu eleştirmenler, edebiyatın 'gerçek olan duyguları' ifade etmesini isterler ve gerçek bir sanatçı olabilmek için 'yüreğin derinliklerinden gelme' yapıtlar yaratmanın gerektiğine inanırlar. Bu yeni heyecan estetiği, eski 'kalokagathia' [37] anlayışının, her zaman açık seçik olmasa da, yeni bir şeklidir. Bu estetik, tinsel yaşamın heyecanlı bir kendiliğindenlik taşıyan öğeleri ile ahlakî açıdan değer taşıyan öğelerinin aynı manaya geldiği anlayışı üzerine kuruludur ve iyi olan ile güzel olanın arasında gizemli bir uyum sağlar. Sanatın ahlakî etkisi onun en önemli aksiyonudur. Sanatçının oynadığı eğiticilik rolü ise en yüce ülküsüdür. Burjuvaların 'sanat için sanat' ilkesine karşı takındıkları tavır bir kez daha değişmiştir. Arıtılmış ve töresel yönden tarafsız olan sanatı önce yadsıyıp sonra kabul ettikten sonra, şimdi tavırları düşmanca olmuştu. Sanatçının karşı gelme tutumu sona erdiğinden, artık onun pratik yaşamın sorunlarına karışacağı korkusu da ortadan kalkmıştı; 'sanat için sanat' bir kenara itilip sanatçının entellektüel bir önder olarak yetkisi yeniden kabul edilebilirdi. Gelecekte herhangi bir tehlikenin tek canlı olan kaynağı doğalcılıktır, fakat onun temsilcileri kendilerini kolayca tanıttıklarından ahlakî sorunların önyargısız ve duygulara kapılmadan incelenmesinden yana, diğer bir deyişle, ahlaklı olmayan bir sanattan yana olduklarından, 'Sanat için sanat'a karşı olan nefret, bu sanatçılara da yönelir. Hükümet sanatı ve sanatçıları eğitimciler ve düzenleyiciler olmak üzere ayırır. Buloz, Bertin, Gustave

[36] Direnme partisi .
[37] Bkz. sayfa 266, dip not [32].

Planche, Charles Rémusat, Arnauld ve Pontmartin, Emile Montégut en büyük hükümet yetkilileri, Jules Sandeau, Octave Feuillet, Emile Augier ve oğul Dumas, onların en saygın yazarları; Üniversite ve Akademi, öğretim merkezleri ve entellektül bakımdan sağlıklı olmak için araştırmalar yapan kurumlardır. Cumhuriyet savcısı ve Paris Emniyet Müdürü ise onun ahlakî ilkelerinin koruyucusudurlar. Doğalcılığın temsilcileri, eleştirmenlerin düşmanlıklarına karşı, 1860'a değin, Üniversiteye karşıysa tüm yaşamları boyunca savaşmak zorunda kalırlar. Akademi onlara kapalıdır ve devletten hiçbir yardım alamazlar. Flaubert ve Goncourt kardeşler töreye karşı gelmekle suçlanırlar ve Baudelaire bu yüzden epey yüklü bir para cezasına çarptırılır.

Flaubert'e açılan davalar ve *Madame Bovary*'nin (1857) kazandığı büyük başarı, doğalcılığa karşı açılan savaşın, bu akımın yararına geliştiğini gösteren belirtilerdir. Toplum bu olaylarla ilgilenmiş gibi gözükür; çok geçmeden eleştirmenler de silahlarını indirirler. Sadece en dik kafalı ve dar görüşlü kişiler bu olayların karşısında yer alırlar. Okurlar doğalcılığa karşı yalnızca sanatsal olan bir ilgi duymasalar da, gene de eleştirmenlerin bu ilerici akım ile ilgilenmelerini sağlamış olurlar. Entellektüel modaların değişmesi konusunda ince ve kurnazca duygulara sahip olan Sainte-Beuve, gençliğinin liberalizmine döner. Taine ise Renan, Berthelot ve Flaubert'in çevresine katılır, hükümeti eleştirir ve doğalcılığın zaferini ilan eder. Onun siyasal ve sanatsal eğilimlerinin aynı zamanda değişmesi, çağın entellektüel durumunu gösteren bir belirtidir. Ayrıca, 'bohemler' ve 'rentiers'ler [38] olmak üzere ikiye ayrılmış olsa da doğalcılığın köklerinin liberal olduğunu gösterir. Siyasal görüşleri tümüyle tutucu olan Flaubert'in bile gerici, topluma aykırı ve liberalizme karşıt görüşler taşıyan bir kişi olduğunu ileri süremeyiz. *Education sentimentale*'da ifade bulan İkinci İmparatorluğun siyasal sistemine ve burjuva çıkarcılığına karşı olan düşünceleri, onun görüşlerini çoğunlukla çelişkili olan, düşünmeden yazmış olduğu mektuplarında konu ettiği aşırı demokratik anlayıştan çok daha kesin bir biçimde anlatmaktadır. Hükümete karşı, toplumsal eleştiride bulunmak doğalcı edebiyatın ortak yönüdür ve Flaubert, Maupassant, Zola, Baudelaire ve Goncourts gibi yazarlar, değişik siyasal bakış açılarına sahip olmalarına karşın, bu konuda birleşirler (71). 'Gerçekçiliğin zaferi' yinelenir ve temsilcilerinin tümü egemen olan toplumun temellerini yıkmaya katkıda bulunurlar. Flaubert, mektuplarında sürekli olarak özgürlüğün bastırıldığından ve

[38] Bkz. sayfa 264, dip not [30].

büyük Devrim'in geleneklerine duyulan nefretten söz eder (72). Evrensel ayrıcalıkların ve eğitilmemiş kitlelerin egemenliğine karşı olduğu kuşku götürmese de (73) egemen durumdaki burjuvaziden yana olmadığı da bir gerçektir. Onun siyasal görüşleri genellikle belirsiz ve çocuksu olmakla birlikte, daima usçu ve gerçekçi olma yolunda harcanan dürüst bir çabayı dile getirirler ve evrensel mutluluk ve ilericilikten söz eden peygamberler de dahil, tüm Ütopyacıların tutumlarından esinlenen bir görüşü simgelerler. Onun sosyalizmi yadsıması, yalnızca maddeye ait öğelerle ilgilenen bir akım olduğu için değil, aynı zamanda, usa aykırı öğeleri de içerdiği içindir (74) O, tüm dogmatizmlere, kör inanç ve bağlara karşı bağışıklı olmak için, siyasal etkinliklerin hiçbirisini kabul etmeye yanaşmaz ve onu, yalnızca özel ilişkiler ve özel meraklardan oluşan çevrenin dışına çıkaracak olan her türlü çağrı ile çarpışır (75). Kendi kendini aldatma korkusu yüzünden bir nihilist olup çıkar. Bütün bunlara karşın Devrim'in ve aydınlanmanın varisi olduğunu kavramakta ve entellektüel alandaki çöküşe, Rousseau'nun Voltaire'e karşı kazanmış olduğu yazgısal zaferin neden olduğunu ileri sürmektedir (76).

Flaubert, usçuluğa sıkı sıkıya bağlı kalmış ve onu 18. yüzyıldan kalma romantik olmayan son kutsal emanet olarak görmüştür. Günümüzdeki kaygı ve korku duyma hastalıklarını düşünürsek, Flaubert'in, Rousseau romantizminin usa aykırı ve kendi kendini yıkmaya yarayan eğilimleri konusunda yaptığı uyarmaların anlamını daha iyi değerlendirebiliriz. Hallüsinasyonlar ve kendi kendini suçlama duygusu ile ezilen sinir hastası bir kadına yazdığı mektupta, «İnsanların sorumlu tutulduğu suç nedir?» (77) diye sorar. Bu soru, dört bir yanı tehlikelerle çevrili bir dünyada, yazarın dengesini korumak için yaptığı son bir atılım gibidir ve bir umutsuzluk çığlığına benzemektedir. Flaubert'in romantizm esprisi ile savaşması, ona olan tutumunu sürekli olarak değiştirmesi ve bu arada kendisini daima bir vatan haini olarak görmesi, dengesini korumak için yaptığı manevralardan başka bir şey değildir. Yaşamının ve yapıtlarının tümü, romantik eğilimler ve kendi kendini eğitme, ölümü isteme, canlı ve sağlıklı kalma gibi iki kutup arasında gidip gelir. Taşralı olması, onu romantizme daha yakın kılar ve Paris'li çağdaşlarına göre geri kafalı sayılır (78). Yirminci yaşına dek ve ondan sonra, düşsel bir dünyada, çağının gerisinde kalmış, köklerden yoksun bir gencin son derece girgin spiritüalist atmosferi içinde yaşar. Sonraki yıllarda, korkunç ruh bunalımlarından yakınır, çıldırma ve cana kıyma tehlikesi ile karşı karşıya gelir (79). Bu buhranlardan ancak olağanüstü bir irade ve kendine

uyguladığı acımasız bir disiplin ile kurtulabilir. Yirmi iki yaşında geçirdiği sinir buhranına dek, birtakım görüntülerin, bunalım krizlerinin, fırtınalı, heyecanlı patlamaların rahatsız ettiği; duyarlığında ve huzursuzluğunda kaçınılmaz bir yıkımın tohumlarını taşıyan hasta bir adamdır. Onun sanat yaşamı, yapıtlarının düzenliliği ve uzlaşma bilmez özelliği, insancı olmayan bir tutumu yansıtan 'sanat için sanat'ı ve üslubunun kişisizliği (impersonality), kısacası, sanatsal kuram ve kılgısının tümü, kendisini belirli bir yıkımdan kurtarmak için umutsuzca harcadığı çabalardan başka bir şey değildir. Estetizm, romantizm akımında sosyolojik alanda oynadığı rolü, Flaubert'de psikolojik alanda oynar ve dayanılması olanaksız duruma gelen bir gerçekten kaçma işine yarar.

Flaubert yazılarında romantizmden kurtulmuştur; bu akıma olan eğilimini, onu yazınsal bir biçime sokarak ve kendisini onun hayranı ve kurbanı olmaktan kurtarıp, çözümcüsü ve eleştirmeni durumuna getirerek yener. Romantik düşler dünyasını, günlük yaşamın gerçekleri ile karşı karşıya getirir ve sonra da, bu aşırı aldanma ve yanılgıların, gerçek olmayıp ahlak bozucu olduklarını ortaya koymak için doğalcı bir yazar gibi hareket eder. Fakat günlük yaşamın tek düzeliğine duyduğu nefreti, *Madame Bovary* ve *Education sentimentale*'ın doğalcılığına duyduğu tiksintiyi ve tüm 'çocukça' bulduğu kuramlara olan horgörüsünü sürekli olarak tekrarlamaktan usanmaz. Bütün bunlara rağmen, yapıtlarında doğalcılığın doktrinleri ile uyumlu olan bir gerçeği betimleyen ilk gerçek doğalcı yazardır. Sainte-Beuve, Fransız edebiyatı tarihinde *Madame Bovary*'nin neden olduğu değişimin sonuçlarını gözlemler. «Flaubert kalemini aynen doktorların ameliyat bıçağını kullandıkları gibi kullanır,» der ve sanattaki yeni üslubu, bir anatomistin veya bir fizyoloğun kazandığı başarı ile karşılaştırır (80). Zola, doğalcılık kuramının tümünü Flaubert'in yapıtlarından almıştır ve *Madame Bovary* ile *Education sentimentale*'ın yazarını, çağdaş romanın yaratıcısı olarak görür (81). Balzac'ın abartmaları ve şiddetli etkileri ile karşılaştırıldığı zaman, Flaubert'in melodramatik, serüvenci ve sadece heyecan verici olan konuları bile terkettiğini, günlük yaşamın tatsızlığını ve tekdüzeliğini ele almaktan hoşlandığını, karakterlerini biçimlendirirken tüm aşırılıktan kaçtığını, onların iyi veya kötü yönlerini vurgulamayı düşünmediğini, tüm savlara, propagandalara, ahlak derslerine, kısacası, davranış biçimlerine doğrudan karışan her şeye ve olguların doğrudan yorumlanmasına karşı olduğunu görürüz.

Ne var ki, Flaubert'in kişiliksizliği (impersonality) ve tarafsızlığı, onun doğalcılığından çıkma özellikler değildirler. Bu nitelikler, devrin estetik anlayışı olan 'bir sanat yapıtındaki nesnelerin,

yazarın yorumu ile değil, ancak kendi yaşamları sayesinde okurda [illegible] uyandıracağı' görüşüne uygun olma kaygısından doğmuş da değillerdir. Onun kayıtsızlığı ise yalnızca Balzac'ın ısrarcılığına karşı bir tepki, bir sanat yapıtını kendi kendine yeten bir küçük dünya veya yazarın evren ortasındaki Tanrı gibi hiç görünmeden ama [illegible] var olduğu bir sistem olarak kabul eden anlayışa geri dönüşünü gösteren bir tavır da değildir (82). Goncourt'lar, Maupassant, Gide, Valéry ve diğerleri tarafından çoğu zaman ileri sürülmüş olan en kötü şiirlerin en kötü duygulardan çıktığı ve kişisel eğilimlerin, gerçek heyecanların, kasılan sinirlerin ve yaş dolu gözlerin ancak sanatçının görü keskinliğini bozmaya yarayacağı düşüncesini kabul etmiş olması anlamına da gelmez. Hayır, Flaubert'in kayıtsızlığı, yalnızca teknik bir ilke de değil, aynı zamanda, içeriğinde yeni bir düşünce, yeni bir ahlak anlayışı taşıyan bir tutumdur. Onun 'nous sommes faits pour le dire, et non pour l'avoir' [39] düşüncesi, romantizmi estetik bir doktrin ve bir felsefe olarak kabul eden anlayışın başlangıç noktası olan yaşamdan el etek çekmenin, en aşırı, en uzlaşma bilmez biçimde ifade bulmasıdır. Buna karşın bu düşünce Flaubert'in duygularının ikizanlamlılığı ile uygun düşer ve aynı zamanda, romantizmi en sert ve en kesin bir biçimde yadsımanın da ifadesidir. Çünkü Flaubert, edebiyatın 'kalbin tortuları' olmadığını ileri sürerken, gerek kalbin, gerekse edebiyatın arılığını korumak istiyordu.

Gençliğinin, karışık, ayrıksı ve romantik ruh durumunun onu gerek sanatçı gerekse bir insan olarak yıkabileceğini bilen Flaubert, bu deneylerden sonra yeni bir yaşam biçimi ve yeni bir estetik bulmuştur. 1852'de şöyle yazmıştı: «Öyle çocuklar vardır ki, bunların üzerinde müzik ters bir etki yaratır; büyük yeteneklere sahiptirler, bir kez dinlemekle notaları anımsayabilirler, bir piyano sesi duyduklarında heyecanlanır, yürekleri çarpmaya başlar, kilo kaybederler. Solgunlaşır, yatağa düşerler ve piyano sesi duyan köpeklerde olduğu gibi, zayıf sinirleri acı ile kasılır. Bu çocukların içinde ileride Mozart olacak dehayı arar dururuz. Oysa onların yetenekleri zedelenmiş, düşünce, etin içine girerek kısırlaşmış, üstelik onu da bozmaya başlamıştır...» (83). Flaubert, 'düşünce'yi 'et'ten ayırmanın ve yaşamdan el etek çekmenin ne denli romantik tutumlar olduğunu bilmiyor ve bu soruna bulunabilecek, romantik olmayan gerçek bir çözümün ancak yaşamdan çıkacağını kabul etmiyordu. Bütün bunlara karşın çözüme doğru kendi kendisinin bir atılım yap-

[39] 'Biz ona sahip olmak için değil, onu dile getirmek için yaratılmışız' anlamına gelir.

ması, hem Batılı insanın büyük simgesel tutumlarından biridir, hem de kendi kendini yok edecek olan romantik yaşam görüşünün son şeklidir. Bu görüşün içinde, burjuva aydınları, yaşama egemen olup sanatı bir yaşam süreci olarak kullanamayacaklarını anlamışlardır. Kendi kendisini küçültüp kötülemek, burjuvanın yaşama karşı almış olduğu tavrın gerektirdiği bir davranıştır (84). Fakat bu özeleştiri. ve kendi kendini yadsıma, ancak Flaubert'den sonra kültürel yaşamda önemli rol oynamaya başlamıştır. Temmuz monarşisinin burjuvası, kendine ve sanatının gördüğü işe inanıyordu.

Flaubert'in romantikleri eleştirmesi, onların en kişisel olan deneylerini satarak onlardan yararlandıklarına inanması ve bundan tiksinmesi, Voltaire'in, Rousseau'nun teşhirciliğine ve henüz olgunlaşmamış olan doğalcılığına duyduğu nefretten arta kalan bir davranıştır. Fakat Voltaire, o sıralarda daha romantizme bulaşmamıştı ve Rousseau ile savaşırken, kendi kendine karşı bir savaşım vermiyordu; onun orta sınıftan gelmiş olması hiçbir sorun yaratmıyor ve tehlikeli de olmuyordu. Flaubert ise çelişkilerle doludur ve romantizmle tezat teşkil eden ilişkisi, orta sınıf ile çatışmalarla dolu olan ilişkisine uygundur. Burjuvaziye karşı duyduğu nefretin onun esin kaynağı ve doğalcılığa kayma nedeni olduğu söylenir. Herkesin ona karşı olduğu kaygısından oluşan bir tür perseküsyon manisine yakalandığı sırada, burjuvaziyi diyalektik bir olaya, dibi bulunmaz tükenmek bilmez bir şeye benzetmeye kadar ileri gider. Bir dostuna: «Benim için burjuva tanımlanması olanaksız bir şeydir» der. Bu deyişte belirsizlik görüşüyle birlikte, bir sınırsızlık değerlendirilmesi de farkedilmektedir. Burjuvaların romantik akımı benimsediklerini bulgulaması ve bir dereceye dek toplumda yetkin bir romantik öğe durumuna geldiklerini görmesi, romantik şiiri bu sınıf kadar duygulu bir biçimde kimsenin okuyamayacağını öğrenmesi ve Emma Bovary gibilerin romantik ülkünün son temsilcileri olması, Flaubert'in romantizmden uzaklaşmasına neden olmuştur. Fakat Flaubert'in doğasının derinliklerine inildiğinde onun bir burjuva olduğu anlaşılır; kendisi de bunu bilmektedir. «Bir edebiyat adamı olarak nitelendirilmeyi kabul etmiyorum» der, «ben sadece köyde dingin bir yaşam sürüp edebiyatla uğraşan bir burjuvayım» (85). Kitabından ötürü suçlandırıldığı sırada savunma hazırlıkları yaparken kardeşine şöyle yazar: «İçişleri Dairesi'nde Rouen kentinde yaşayan bizlerin bir *aile* oluşturduğumuzu ve kasabada derin kökler salmış olduğumuzu biliyor olmalılar.» Fakat Flaubert'in burjuvalara özgü bir karaktere sahip olduğunu gösteren asıl özellikleri, onun metodik ve sıkı disiplinli çalışma alışkanlığı ile 'dehalara özgü yaratıcılık' adı altındaki düzensiz çalışma biçimlerine karşı duyduğu nef-

[illegible]. Goethe'nin 'günün gerektirdikleri' sözlerini hatırlatır ve yazı [illegible]ayı, sevilen ya da sevilmeyen öğelerden, ruhsal durumlar ya da [illegible]lerden bağımsız bir iş olarak benimser. Onun form yetkinliğine varmak için gösterdiği sabit fikirlilere özgü çaba ve güttüğü [illegible]ağan ve sıradan sanat felsefesi, sanatsal etkinliğin bir burjuva [illegible]ya bir işçi gibi çalışmak demek olduğuna inanmasından doğar. Bildiğimiz gibi 'sanat için sanat', romantik dünya görünüşünden ve [illegible]opluma ve pratik yaşama yabancılaşma eyleminden ancak kısmen et[illegible]lenmiştir. Bu akım, bazı yönleri ile, eldeki işin yeterli bir biçimde [illegible]lenmesi anlayışına dayanan gerçek bir burjuva görüşünün açıklanması; ustaca iş yapma tutumunun doğrudan bir ifadesidir (86). Flaubert'in romantizme duyduğu soğukluk, insanı bir 'sanatçı' olarak kategoriye ayıran anlayışa ve sorumsuz bir düşçü ya da ülkücüye karşı duyduğu nefretle ilgilidir. Sanatçıda ve romantikte tüm ahlaksal varlığını tehdit eden bir yaşam biçimi bulur ve ona saldırır. Burjuvadan nefret etmekte, fakat başıboşlardan daha çok iğrenmektedir. Sanatsal etkinliklerin tümünde yıkıcı bir öğenin, topluma aykırı, bölücü bir gücün bulunduğunu bilmektedir. Sanatçılara özgü olan yaşam biçiminin anarşiye ve karışıklığa yakın olduğunu, sanatsal yapıt yaratılırken disiplin ve düzen, sabır ve dengenin düşünülmeyeceğini bilmekte ve bunun nedenini sanattaki usa aykırı öğelerin varlığına yormaktadır. Goethe tarafından hissedilmiş olan (87) ve Thomas Mann'ın sanatsal yaşamı eleştirirken başlıca sorun olarak gördüğü birtakım özellikler, yani, sanatçının hastalara ve katillere duyduğu eğilim, onun utanmaz teşhirciliği ve aptal görünme oyununu bir ticaret vasıtası haline getirmiş olması, şarlatanlara ve başıboşlara özgü bir varlık sürdürmesi, Flaubert'i aşırı derecede rahatsız etmiş olmalıdır. Kendisine zorla uyguladığı çile çekme eylemi, başarılı, ustaca iş yapmak ve zamanında yetiştirmek için gösterdiği titizlik, yapıtının gölgesine sığınarak manastıra çekilmişçesine toplumdan kaçması, onun ciddiyetini, burjuva saygınlığını ve güvenirliğini kanıtlamak ve Gautier'nin 'kırmızı yeleği' ile hiçbir ortak yanı olmadığını göstermek için harcadığı çabalardır. Sanatla ilgilenen emekçi sınıfı artık kayıtsız kalınması olanaksız bir gerçek durumuna gelmiştir; burjuvazi onu devrim doğuracak bir tehlike olarak görmeye başlamıştır. Burjuva yazarlar da bu konuda kendi sınıfları ile aynı düşünceyi paylaşırlar; bastırdıkları burjuva içgüdülerinin yeniden su üstüne çıkmasına yarayacak olan *Commune* ile karşılaştıkları zaman da aynı düşünceye inanacaklardır.

Flaubert'in estetizmi gibi bir doktrin, kesin olarak belirlenmiş, açık anlamlı ve çözüme ulaşmış olmasa da, yörüngesini değiştiren ve kendi geçerliliğini araştıran diyalektik bir güçtür. Flaubert, sanat-

tan, onu gençliğinin coşkulu romantizminden kurtarmasını ve kendisine yeniden güven duymasını sağlamasını beklemektedir; fakat sanat bu işlevini yerine getirirken, gerçek dışı boyutlara ve şeytansı bir güce ulaşır; ruhu doyurup onu mutlu eden her şeyin yerine geçmekle kalmaz, yaşamın temel ilkesi olup çıkar. Ölümlülük, yavaş yavaş yok olup gitme, bozulma ve çökme süreci içinde; denge sağlamlılığı ve durağan olan bir nokta, ancak sanat sayesinde elde edilebilir. Yaşamın sanata böylesine teslim olması, neredeyse dinsel, gizemsel bir özellik kazanır; artık sanat yalnızca bir hizmet ya da bir özveri değil, gerçek olan tek varlığa, esrik ve büyülü bir biçimde bakmak, kendi benliğini geri plana alarak Idea'ya dalıp gitmek haline gelmektedir. Flaubert, mesleğinin başlangıcında 'L'art, la seule chose vraie et bonne de la vie' (88) [40] der. Sonunda ise 'l'homme n'est rien, l'oeuvre tout' (89) [41] diye yazmıştır. Romantizm merakından sonra 'sanat için sanat' doktrinini teknik açıdan üstünlüğün övülmesi olarak kabul eden anlayış, insanın kendisini sıkı bir toplumsal düzene alıştırma isteğinin ifadesidir; ne var ki Flaubert'in sonunda vardığı estetizm, topluma aykırı, yaşamı tümüyle yadsıyan bir nihilizme varmış; sıradan insanların pratik ve maddesel olarak koşullanmış varlıkları ile bağlantısı olan şeylerin tümünden kaçma eylemine dönüşmüştür. Bu tavır bir horgörünün ve dünyayı tümüyle yadsımanın ifadesidir. Flaubert, «Yaşam o denli ürkünç ki» diye sızlanır, «ona dayanmak ancak ona aldırmamakla mümkün olur! Bu da ancak sanat dünyasında yaşayarak gerçekleşir» (90). 'Nous sommes faits pour le dire, non pour l'avoir' [42] demesi, oldukça acımasız bir bildiri, kutsal olmayan, insanlığa aykırı bir yazgıyı kabullenmek demektir. «Şarabı, aşkı, kadını ve ünü anlatabilmemiz için içkiye düşkün, âşık, koca veya asker olmamanız gerekir» diyen Flaubert, şöyle sürdürür düşüncesini: «Sanatçı, doğanın dışında kalan, garip bir yaratıktır.» Romantik insan yaşamla çok içli dışlı olmuş, eş bir deyişle, yaşama çok sıkı sarılmış, neredeyse bir duygu, bir doğa olup çıkmıştı. Flaubert'in sanatçısı artık yaşamla doğrudan ilişkili değildir; o, yalnızca bir kukla, bir soyutlama, insanlık dışı ve doğal olmayan bir kişidir.

Sanat, romantizmle olan çatışmaları sonucunda kendiliğindenliğini kaybetmiş ve sanatçının kendi kendisine, romantik kökenlerine, eğilimlerine ve içgüdülerine karşı verdiği savaşımda kaldıraç görevini görmüştü. O zamana kadar sanatsal etkinlik, insanın tü-

[40] 'Yaşamdaki tek gerçek ve iyi olan şey sanattır'.
[41] 'İnsan hiçbir şey değildir, oysa sanat yapıtı her şeydir'.
[42] Bak. çev. notu, s. 273, dipnot [39].

müyle kendisini bırakması sayılmasa da, sanatçının kendisini yeteneğinin yönetimine terk etmesi demekti. Şimdi ise her yapıt, 'tour de force' [43] a benzemekte, insanın kendisi ile savaşımı sonucunda erişilen ve insanın kendi içinden fışkıran bir etkinlik olmaktadır. Faguet'nin belirttiği gibi, Flaubert mektuplarında romanlarında olduğundan tümüyle değişik bir üslup kullanmaktadır; böylece ortaya, doğal bir anlatım, iyi bir üslup ve doğru kullanılmış bir dil yapısı çıkmaktadır (91). Bu örnek, doğal bir insan ile sanatçı Flaubert arasındaki uzaklığı ışığa çıkarmaktadır. Çalışma yöntemlerini Flaubert'inkiler kadar iyi bildiğimiz pek az sanatçı vardır; fakat Flaubert kadar işkence çekerek ve kendi içgüdülerinin tersine hareket ederek yazı yazan sanatçı yoktur. Onun dil ile sürekli olarak savaşması, 'mot juste' [44] ü bulmak için çaba harcaması, 'yaşama sahip olma' ile 'onu ifade etme' arasındaki aşılamaz uçurumun belirtileridir. 'Mot juste', ve 'doğru biçim' artık tarihe karışmışlar, fakat sanatın canlılığını ve önemli bir işlev olma niteliğini kaybettiğine inanan estetikçiler bunları yeniden ortaya çıkarmışlardır. «Tümcelerimi olgunlaştırmadan, acele ile yazmaktansa köpek gibi ölmeyi yeğlerim»: Yapıtı ile içten ve spontan ilişkileri olan hiçbir yazar, bu sözleri söylemezdi. Matthew Arnold' un Shakespeare'i, Elysian Fields'de böyle bir titizliğe gülmüştür. Günlük yürek, beyin ve sinir yıpratıcı savaşımdan ve sürdüğü kürek mahkûmununkine benzer yaşamdan yakınmak, Flaubert'in mektuplarının başlıca motifleridir. 1853'de Louise Colet'ye şöyle yazar: «Üç gündür yeni fikirler bulmak için tüm esyalarımın üzerinde kendimi oradan oraya atıp durdum» (92). 1858'de Ernest Feydeau'ya yazdığı mektupta: «Artık günlerimi birbirinden ayırdedemez oldum... Ben çılgın ve saçma bir yaşam sürüyorum. Bu tam ve salt bir hiçliktir» diye yakınmaktadır (93). 1866'da ise George Sand'a «Bütün gün başım ellerimin içinde beynimden bir sözcük çıkarabilmek için çaba harcamak nedir bilemezsin» demektedir (94). Her gün yedi saat çalışarak günde bir sayfa, sonra gene on beş günde iki sayfa yazmaktadır. Acınacak durumdadır. Annesi ona: 'La rage des phrases t'a désséché le coeur' der [45]. Belki de kimse onun hakkında bu denli gerçek ve acımasız bir biçimde konuşmamıştır. Hepsinden beteri, estetik görüşe sahip olmasına karşın Flaubert sanattan umudunu kesmiştir. Bir keresinde tüm bu çabaların, hedef tahtasındaki küçük bebekleri devirme oyunu olduğunu ve

[43] «Güçlü bir beceriyi gerektirir» anlamına kullanılan deyim.

[44] 'Yerine tam oturan sözcük' anlamına gelen Fransızca deyim.

[45] 'Senin yazı yazarkenki kudurganlığın yüreğini kuruttu' demektir.

her şeyin, belki de, bir şarlatanlıktan meydana çıktığını söylemiştir (95). Tüm kuşkuları, yapıtının zorlama ve eziyetli yönleri, eski yazarların hoppa ve hafif mizacından yoksun olması, yapıtlarının daima tehlikede olduğunu sanmasından ve onlara hiç inanamamasından ileri gelir. *Madame Bovary*'yi yazarken, «Şimdi yarattığım bu yapıt, kolaylıkla Paul Kock'a dönüşebilir... Böyle bir kitapta bir tek satırın yerinden oynaması bile insanı amacından saptırabilir» (96). *Education sentimentale* üzerinde çalışırken de şöyle yazar: «Beni umutsuzluğa sürükleyen şey, işe yaramaz ve sanata aykırı bir şey yaptığım duygusudur» (97). Kendine uygun olmayan işlerle uğraştığı ve hiçbir zaman gerçekten istediği şeyi, istediği biçimde yazmayı başaramadığından yakınmak onun mektuplarında kullandığı alışılagelmiş formül gibidir (98).

Flaubert'in '*Madame Bovary*, c'est moi', [46] demesi, iki yönden doğrudur. Yalnızca gençliğinden gelen romantizmin değil, bu akımı eleştirmesinin, edebi konularda bir yargıç kimliğine bürünmesinin bir yaşam fantezisi olduğunu sık sık duymuş olmalıdır. *Madame Bovary*'nin gerçek ve canlı kişiliği; Flaubert'in bu yaşam fantezisi sorununu, kendi kendini aldatma buhranlarını ve kendi kişiliğini yapmacıklı hale getirmeyi ne denli yoğun bir biçimde duymuş olmasına bağlıdır. Romantizmin anlamı sorunsal olmaya başladığında, çağdaş insanın tüm sorunsallığı da ortaya çıkmıştı. Bugünden kaçması, sürekli olarak bulunması gereken yerden değişik bir yerde olmayı istemesi, yabancı ülkeler için duyduğu sonu gelmez özlem gibi özellikleri, o günün sorumluluklarından ve o güne yakın olmaktan korkmasından kaynaklanmaktadır. Romantizmin çözümü, tüm yüzyılı kapsayan hastalığın tanımlanmasına yol açmış, böylece yaptıklarının hesabını veremeyen, sürekli olarak başka insanların yerinde olmayı isteyen, başka bir deyişle, kendilerini oldukları gibi değil, olmayı istedikleri gibi gören zavallıların yakalandığı bir ruh hastalığı ortaya çıkmıştır. Bu kendi kendini aldatma ve yaşamı kendi isteğine göre değiştirme eylemi, bu 'Bovarizm' felsefesi ile, (99) Flaubert, karşısına çıkan her şeyi bozan ve istediği gibi yorumlayan çağdaş öznelliğin özünü yakalar. Gerçeğin sadece bozulmuş biçimine sahip olduğumuz ve düşüncemizin öznel biçimleri içinde hapis edildiğimiz duygusu, ilk kez olarak *Madame Bovary*'de sanatsal ifadesini bulmuştur. Buradan dümdüz ve hiç bozulmayan bir yol, doğruca Proust'un hayallerle dolu dünyasına gitmektedir (100). Kant tarafından daha önce belirlenmiş olan insan bilincinin gerçeği değiştireceği olgusu, 19. yüzyılda, kimi zaman bilinçli, kimi za-

[46] 'Madame Bovary kendimdir' anlamına gelir.

man bilinçsiz, uzak bir hayal niteliğini almış ve bu olgular, tarihi materyalizm ve psiko-analiz gibi yöntemlerle açığa çıkarılıp çözümlenmek istenmiştir. Romantizmi yorumlaması ile Flaubert, çağın en büyük açıklayıcısı ve çözümcüsü ve bu yüzden de çağdaş ve dönüşlü yaşam görüşünün kurucusu sayılır.

Flaubert'in başlıca iki romanı olan romantik ve önemsiz bir taşralı kadının yaşamı ile entellektüel güçlerini boş yere harcayan, hali vakti yerinde olan yetenekli burjuvanın öyküsü, birbirlerine sıkıca bağıntılıdırlar. Frédéric Moreau'nun, Emma Bovary'nin entellektüel çocuğu olduğu söylenmektedir; fakat aslında her ikisi de, içinde, orta sınıfın başarılı bir yaşam sürdürdüğü 'yorgun uygarlığın' çocuklarıdır (101). Her ikisi de aynı heyecansal karışıklık içindedirler ve bu mirasçılar kuşağının en belirgin özelliği olan 'ratés' [47] örneklerini temsil ederler. Zola'ya göre *Education sentimentale*, modern romanın yetkin bir örneğidir ve bir kuşağın öyküsü olarak, *Kırmızı ve Siyah* ile başlayıp *İnsanlık Komedisi*'nde süren bir gelişimin doruk noktasını oluşturur. Bu yapıt, 'tarihsel' bir roman, diğer bir deyişle, kahramanın iki yönden zamanı temsil ettiği bir anlatımdır. Burada zaman önce karakterleri koşullayan ve onlara yaşam veren öğe olarak görünür; sonra ise onları yıpratan, yıkan ve yutan bir olgu olarak gösterilir. Yaratıcı ve üretken zaman anlayışı romantizm tarafından belirli hale getirilmiştir; yaşamı çökerten ve insanı kemiren yıkıcı zaman ise romantizmle olan savaşım sırasında ortaya çıkmıştır. Flaubert'in dediği gibi, «Büyük yıkımlardan değil, küçük olanlardan korkmak gerektiğini anlamak», (102) başka bir deyişle, en büyük ve en şiddetli biçimde sarsan düş kırıklıklarımız tarafından değil de, umut ve özentilerimizin yitip gitmeleri sonucu yavaş yavaş yıkıldığımızı anlamamız, varoluşumuzun en acı yönüdür. Böylesine yavaş yavaş, duyamadan, karşı koyamadan güçten düşme, büyük ve zorlu yıkımlarda olduğu gibi patırdılar çıkarmadan yaşamın sessizce çökmesi, *Education sentimentale* ve tüm çağdaş romanlara konu edilen deneyimdir. Bu deneyim, trajik ve dramatik olmayan özellikler taşıdığı için ancak destansı bir biçimde ifade edilebilirdi. 19. yüzyıl romanının rakipsiz duruma gelmiş olması, kuşkusuz, yaşamın karşı konamaz biçimde bayağılaşıp makineleştiği duygusunun ve zamanın yıkıcı bir güç olarak kabul eden anlayışın, insanların düşüncelerini tümüyle kaplamış olmasına bağlıdır. Tragedya formunun insanı bir tek acımasız darbe ile yıkan zamansız yazgı düşüncesinden çıkması gibi, roman da, biçim ilkesini, zamanın yıkıcı etkileri olduğu düşüncesinden alır. Yazgı

[47] Hayatta hiçbir işte başarıya ulaşamamış kişi.

tragedyada nasıl insanüstü bir yücelik ve diyalektik bir güce sahipse, zaman da romanda aşırı, neredeyse mitlere ulaşan bir boyut kazanır. *Education sentimentale*da Flaubert, sürekli olarak geçmekte olan ve geçmiş olan zamanın varlığını bulgular; zaten romanın tarihsel öneminin nedeni de budur. Zamanla nesnelerin de anlam ve değer değiştirdiğini, onların ancak geçmişimizin bir bölümünü oluşturdukları anda anlam ve önem kazanacaklarını ve bu işlevlerinin değerinin onların etkileyici içeriklerinden ya da nesnel yükümlülüklerinden tümüyle bağımsız olduğunu fark eden ilk yazardır. Geçmişin böylesine yeniden değer kazanması, bizi ve yaşamımızın yıkıntılarını gömen zamanın 'her yerde yeni filizler ve kaybolmuş anlamların izlerini bıraktığına' inanmanın verdiği rahatlık (103), romantik duyguların geçerli bir ifadesidir. Flaubert şimdiki zamanın kısır ve anlamsız olduğunu, geçmiş zamanın bile yaşandığı sırada tüm değer ve anlamlardan yoksun olduğunu ileri sürer. Bütün romana ve Flaubert'in zaman anlayışına anahtar olan *Education sentimentale*' in son sayfalarının anlamı da budur. Bu yüzden yazar zaman zaman kahramanının geçmişinden bir öykü seçerek onu, yaşamın kahramana vermiş olduğu en güzel şey olarak niteler. Bu deneyin hiçliği, önemsizliği ve boşluğu, varoluşumuzun zincirinde daima bir halkanın eksik olduğunu belirler; yaşamımızdaki her ayrıntının nesnel amaçsızlığı, yaşamın can sıkıntısı ve gerçekten öznel bir önemle dolu olduğunu gösterir.

Flaubert, 19. yüzyılın heyecansal görünüşünü anlatan çizginin en aşağı noktalarından birini oluşturur. Zola'nın yapıtları, yeni bir umudu, olumluluğa dönüşü ifade ederler. Maupassant ise Flaubert kadar karamsar olmasına karşın, gene de ondan daha hafif mizaçlı ve daha az çekingendir. İdeolojik olarak, onun öyküleri, burjuvazinin hafif roman türüne geçme devrini oluştururlar. İyimser ve kötümser öğelerine bakılırsa, bu ideolojinin aşağı sınıflarınki kadar karmaşık ve çelişkili olduğu görülür; burada doğru bir yargıya varabilmek için toplumun değişik kademelerinin şimdiki zamana veya gelecek zamana karşı takındıkları heyecansal tavır arasında bir ayrım yapmak gereklidir. Yükselmekte olan sınıflar, şimdiki zaman için kötümser görünseler de geleceğe güvenle bakmaktadırlar. Yönetici sınıflar ise, tüm güç ve saygınlıklarına rağmen, yakında yıkıma uğrayacakları duygusu ile ezilmektedirler. Yükselen sınıfların o güne karşı kötümser bir tavır almaları, onların geleceğe karşı iyimser düşüncelerle dolu olmaları ile ilgilidir, çünkü kendilerine her türlü güveni duymakta ve toplumda ilerleyeceklerine inanmaktadırlar. Yıkımı kaçınılmaz olan sınıfların şimdiki zaman ile gelecek zaman kavramları da aynı derecede çatışıyordu; fakat onlar,

aşağı sınıfların tersine, gelecekten korkuyorlardı. Bu yüzdendir ki, kendisini ezilen ve sömürülenle bir tutan ve yaşadığı döneme karşı tümüyle kötümser bir tavır alan Zola, gelecek konusunda umutsuz değildir. Bu karşıtlık, onun bilimsel sanat görüşü ile uyumludur. İleri sürdüğüne göre o bir yazgıcı değil, bir gerekircidir (determinist). Başka bir deyişle, Zola, insanların tüm davranışlarında ve yaşamlarında maddesel koşullara bağımlı olduklarının pekâlâ bilincinde olmakla birlikte bu koşulların değiştirilebileceğine inanmaktadır. O, Taine'in ortam kuramını kabul ederek onu daha da ileri götürmekte ve toplumsal bilimlerin insan yaşamının dış koşullarını değiştirip onları düzeltmeleri —bugünkü anlamda toplum planlaması— gerektiğine inanmakta; bu işi, toplumsal bilimlerin gerçek görevi ve erişilmesi kabil olan amaçları arasında görmektedir (104).

Zola'nın bilimsel düşüncesinin tümü bu yararcı olma özelliğini taşıdığı gibi, devrimden ve uygarlıktan yana olan aydınlanma çağı ruhu ile yüklüdür. Onun psikolojisi pratik hedeflere bağımlıdır, ruhsal açıdan sağlıklı kalmaya hizmet eder ve mekânizmaları anlaşıldığı takdirde tutkuların bile etkilenebileceği kuramı üzerine kuruludur. Doğalcılığa özgü bilimsellik, Zola ile doruğuna ulaşır ve yavaş yavaş karşıtına dönüşmeye başlar. O zamana değin, doğalcılığın temsilcileri, bilimi, sanatın emrinde ve elinden her iş gelen işçisi olarak görüyorlardı; Zola ise sanatı bilimin uşağı olarak kabul eder. Flaubert de sanatın bilimsel bir evreye girmiş olduğuna inanır, yalnızca gerçeğin dikkatli ve titiz bir gözlemle tanımlanmasına çalışmakla kalmaz, bu gözlemin bilimsel, özellikle iyileştirici olan yönünü vurgular. Bu görüşlerine karşın, Flaubert yalnızca bir sanatçı olarak kabul edilmeyi ister; oysa Zola, kendisini bir araştırmacı olarak kabul ettirmeye çalışmakta ve güvenilir bir bilimci olarak ününü desteklemek istemektedir. Bu, genellikle sosyalizmin özelliği olan bilimi tanrılaştırma ve bilimsel fetişe tapmanın bir ifadesidir; ayrıca bütün dengesizliklerin düzelmesini bilimden bekleyen tabakaya özgü tutumdur. Bilimsel ve sosyalist ideolojilerde olduğu gibi, Zola da, insanın, nitelikleri soyaçekim ve çevrenin yasaları tarafından koşullanmış bir varlık olduğuna inanmaktadır ve doğa bilimleri için o denli büyük bir coşku duymaktadır ki, romandaki doğalcılığın, yalnızca deneysel yöntemin edebiyata uygulanması olduğunu söyleyecek kadar ileri gider. Fakat burada 'deney', hiçbir anlamı olmayan, en azından sadece gözlemcilik dışında değer taşımayan bir sözcüktür (105). Zola'nın yazın kuramlarının şarlatanlıktan uzak olduğunu ileri süremeyiz fakat romanları, yeni bir bilimsel görüş taşımasalar da sosyolog sayılabilecek bir kişinin yaratılarıdır. Bu yapıtlar aynı zamanda, şimdiye dek sanatta bilinmeyen sistematik bir bilimsel yön-

temin sonuçlarıdır ve bu da sanatsal gelişim açısından çok önemli bir olaydır. Sanatçının dünya üzerinde edindiği deneyler plan ve sisteme bağlı değildir; ampirik yoldan elde ettikleri malzemeleri yaşamın gelip geçen halleri içinden seçerek biriktirirler, beraberlerinde taşırlar, büyüyüp olgunlaşmalarına yardım ederler ve bir gün gelip bilinmeyen, düşlenmeyen hazineleri bu dağarcıktan çıkarırlar. Okumuş insan ise bunun tersini yapar. O işe, bir sorunu ortaya koymakla, diğer bir deyişle, hakkında hiçbir şey bilmediği (ya da hakkında bazı şeyler bildiği halde, asıl bilmek istediği şeyi bilmediği) bir olgu ile başlar. Malzemeyi toplamak ve onları elemek, yani yaşamın ilgilenilecek olan yönünü tanımak, sorunun ortaya konulmasıyla başlar. Bilgi ve deneyimleri sorunun çözümünde ona yardımcı olmaz, ama sorunun çözümü onu bilgi ve deneyim sahibi kılar. Bu işlem, Zola'nın yöntemi ve izlediği yoldur. Yabancı olduğu konu hakkında daha çok bilgi alabilmek için, romanına aynen bir Alman profesörün yeni ders yılına başlaması gibi başlar. *Nana*'nın nerelerden doğduğu ve Zola'nın fahişeler ile tiyatro dünyasına yaptığı bulgulama gezisi konusunda Paul Alexis'in ileri sürdüğü düşünceler bu anektodun kalıntılarıdır.

Zola'nın romanlarının temellerini oluşturan düşüncenin tümü, bilimsel bir araştırma planı gibidir. Bireysel yapıtlar, programa uygun olan, büyük ansiklopedik bir sistemin bölümlerini oluşturur. Zola, *Fortune des Rougon*'un (Rougon'ların Serveti) önsözünde, «Bir ailenin, daha doğrusu küçük bir insan grubunun toplumda nasıl davrandığını tespit etmek istiyorum,» der. 'Toplum' sözcüğü ile, İkinci İmparatorluk döneminin çürüyen ve bozulan Fransa'sını anlatmak istemektedir. Hiçbir sanatsal program bundan daha dakik, daha nesnel ve bilimsel olamazdı. Fakat Zola, çağının yazgısından kaçmaz; bilimsel tutumuna karşın, bir romantiktir ve bu akıma çağının diğer 'daha az köktenci' natüralistlerinden çok daha yürekten bağlıdır. Onun tek yönlü, diyalektik olmayan usçuluğu ve gerçeği şematize etmesi oldukça romantik bir tutumdur. Kent, makine, töre, fahişelik, büyük mağaza, hâl, borsa ve tiyatro gibi çok yönlü, renkli ve çelişkili yaşamı simgelere indirgemesi, somut bireysel olgular yerine her yerde alegori gören romantik bir sistemcinin görüleridir. Zola'nın bu alegorik olana duyduğu hayranlığa, büyük ve aşırı olan şeylerin tümüne duyduğu hayranlık eklenir. O, kitlelere, sayılara, ham, tıkız, tükenmez olaylar gerçeğine kör bir inançla bağlı olan bir sanatçıdır. Özdeksel bolluktan, yaşamın zenginliğinden ve lüksünden haz duyan ve büyülenen bir sanatçıdır. Onun 'Grand Opéra'nın ve Baron Haussman'ın çağdaşı olması boşuna değildir.

Orta sınıfın üst kesiminin ve anamalcılığın egemen olduğu bu çağda romantik olmayıp duru olan yapıtlar, doğalcı olanlar değil, burjuvanın okuduğu eğlence türünden hafif idealist kitaplardır. Temelde özdekçi olan doğalcı edebiyat gerçeğin vahşi bir biçimde tanımlanmasını sağlar. Burjuva usçuluğu ve pragmacılığı ise, dünyanın dengeli, uyumlu ve dingin bir tanımını ister. 'İdealist' konular orta sınıf için sakinleştirici ve yatıştırıcı bir etki yapmaktadır. Bu sınıfın edebiyattan beklediği, mutsuz, durumundan memnun olmayan insanları yaşama bağlamak, onlardan gerçeği saklamak ve onlara, içinde hiçbir rol oynamadıkları ve oynayamayacakları bir varoluşun bir gün gelip sona erebileceğini ve içinde önemli rol oynayabilecekleri başka bir yaşamın olasılığını göstererek onları aldatıp çekmektir. Peşinde oldukları amaç, okurun aydınlanması değil, kandırılmasıdır. Okurunu daima heyecanlandırıp onu alt üst eden Flaubert, Zola ve Goncourt'ların karşısına, yüksek tabaka, *Revue des Deux Mondes*'u ve hepsinden de önce, Octave Feuillet'nin romanlarını çıkarır. Nazik toplumun yaşamını betimleyen ve onun amaçlarını uygar insanlığın en yüce ülküsü olarak gösteren ve hâlâ gerçek yiğitleri, yürekli ve bencil olmayanları, güçlü şövalyeleri, toplumun yüksek tabakalarından gelme veya toplumun benimsemeye hazır olduğu ülküsel karakterleri anlatan romanlardır bunlar. O zamana kadar, devrimlere ve büyük toplumsal değişimlere rağmen, aristokrasinin yaşamı daima belirli bir doğallık ve rahatlıkla betimlenmişti; bu yazılar, devirlerinin gerisinde kalmış olsalar da, gene belirli bir kendiliğindenliğe ve sağduyuya sahiptiler. Fakat artık nazik toplumun görkemli dünyasının varlığı, gerçek yaşamla olan tüm ilişkilerini yitirir ve ansızın günümüzdeki Hollywood filmlerinin soluk, belirsiz, şık bir biçimde hafifletilmiş olan dekorlarının ışıkları içinde görülmeye başlarlar. Feuillet, zerafet ile kültür, güzel davranışlar ile iyi karakter arasında bir fark gözetmez. Ona göre, soylu bir konuma sahip olmak, iyi eğitilmiş olmak ve kendinden yüksek sınıflara bağlı olmak 'daha iyi biri' olmanın kanıtıdır. 1858'de yazdığı *Roman d'un jeune homme pauvre* adlı yapıtında bu iyi yetişmiş olma ve soyluluk anlayışını işler. Buradaki kahraman, yüce gönüllü ve yakışıklı, sportmen ve zeki, erdemli ve duygulu olup fakirliği ile, maddi değerlerin dağılımının, aristokratik ülkülerin gerçekleşmesine engel olamayacağını kanıtlar. Augier ve Dumas'nın oyunları nasıl bir savı ileri sürüyorlarsa, bu yapıt da belli bir sav içeren bir romandır. Burada Hıristiyan ahlakının gerektirdikleri, siyasal tutuculuk ve topluma uyma ilkesi savunulup göklere çıkarılırken, aşırı tutkuların, yabanıl umutsuzluğun ve edilgin direnmenin tehlikeleri ile savaşılır.

Burjuvazinin iki yüzlü bir tutum izlemesi, kültür düzeyinde o zamana kadar görülmedik bir düşüşe yol açmıştır. Flaubert ve Baudelaire'in sanatını üreten İkinci İmparatorluk devri, aynı zamanda, kötü beğeninin, sanatsal olmayan, değersiz şeylerin de doğduğu bir dönem olmuştur. Bundan önceleri de, kötü ressam ve yeteneksiz yazarlar, kabaca yapılmış ve çabucak bitirilmiş yapıtlar, karışmış ve bozulmuş sanatsal düşünceler kuşkusuz vardı; fakat niteliği düşük olanlara daima kaba ve zevksiz, savsız ve belirsiz gözü ile bakılmıştı. Zarif de olsa çerçöp türünden olanı, sanatla ilgisi olmayan değersiz nesneleri, ustalık ve hüner gösterisi olarak sunmak şimdiye dek görülmemiş veya bunlar, ikinci derecedeki ürünler olarak kabul edilmişti. Şimdiyse bu değersiz ürünler birer düzgü (norm); iyi niteliğin yerine yalnızca görüntüde iyi niteliğe sahip olmak ise üretimde genel kural olmuştur. Burada amaç, sanattan haz duymayı, elverdiğince kolay ve hoşa giden bir eylem durumuna getirmek, onu tüm güçlükler ve karmaşıklıklardan, sorunlu ve eziyet verici şeylerden arındırmak, kısacası, sanatçıyı hoşa giden ve sevimli bir yaratık durumuna getirmektir. Sanatı, toplumun bilerek ve isteyerek kendi düzeyinin altına düştüğü bir 'rahatlama' işi saymak, bu devrin bulgusudur; bu anlayış, üretilen biçimlerin tümüne egemendir, fakat etkisini en fazla her şeyi ile bir halk sanatı olan tiyatroda gösterir.

Romanda ve resimde doğalcılık, burjuva beğenisine uygun eğilimlerin yanı sıra egemenliğini sürdürürken, tiyatroda, burjuva çıkar ve düşüncelerine karşıt olan hiçbir olgu gözükmemektedir. Hükümet, seyirciler arasında çoğunlukta olan 'hükümet yanlısı' güçlerin varlığı ile yetinmiyor, kendisi için bir tehlike oluşturabilecek eğilimlerin önüne geçmek için bir sürü yasak ve düzen uygulayarak bu eğilimlerle savaşıyordu. Bugün tiyatroya uygulanamayan kısıtlamaların sinemaya uygulanması gibi, o devirde de geniş kitlelerin sanatı olan tiyatro, daha kolay bir biçimde denetlenebiliyordu. Çağın ortasından sonra, oyun yazarlarının çabaları, hükümetin amaçlarına uygun düşen ve burjuva ideolojisinin ekonomik, toplumsal ve ahlaki ilkelerinin propagandasını yapacak bir belge yaratma amacına yöneldi. Yönetici sınıfların eğlence için duydukları açlık, toplum eğlentilerine duydukları düşkünlük, birbirlerini görmekten ve etrafta görülmekten duydukları haz, tiyatronun devrin sanatını temsil etmesine neden olur. Şimdiye dek hiçbir toplum, Augier, oğul Dumas ve Offenbach'ın hayranı olan bu yeni kitle kadar tiyatrodan haz duymamış, açılış geceleri hiçbirine bu denli anlamlı gelmemiştir (106). Orta sınıfın bu tutkusu, toplumun genel kanısını biçimlendirenler için, mutluluk verici bir olaydır; bu tut-

ku onların, kendi değer yargılarının geçerliliğine daha iyi inandırır ve bu tutkudan yararlanmak için cesaret bulurlar. Çağın en iyi dram eleştirmeni olan Sarcey tarafından topluma verilen yargı, kuşkusuz bu eğilim ile ilgilidir. Sarcey, toplumun tiyatronun özünü oluşturduğunu ve bir oyunun, seyircinin yokluğundan başka her şeyin yokluğu ile oynanabileceğini ileri sürerken, sadece ilerlemiş durumda olan toplumsal bilimlere ve herkesin ortaklaşa kabul ettiği olgulara uymuş olmak için böyle söylemiyordu (107). Sarcey için, toplumun daima haklı olduğu ilkesi, tüm eleştirilerin ölçütüdür ve eski kültürlü toplumun dağılmış olduğunu ve gerçek bir beğeni birliğine sahip olan eski tiyatro meraklılarından yalnızca çok az bir bölümünün düzenli olarak tiyatroya gittiğini; gitmek için ise, yalnızca açılış gecesini seçtiklerini bildiği halde, bu düşüncesinde direnir (108). Sarcey, çağdaş kentte bu yeni tiyatro seyircisini yaratan toplumsal değişimleri, orta sınıfın içinde gelişmekte olan yeni bir sürece bağlamaktadır. Demiryollarının hızla yayılması sonucu bu toplumun hızla büyümesi, insanların Fransa'nın dört bir yanından ve yurt dışından Paris'e akmaları ve tektürden bir çevrenin yerine, geçici olarak Paris'te oturan, karışık bir toplumun gelmesi, Fransız Devrimi ile başlayan sürecin, en önemli olmasa da, en son evresidir. Sarcey'in yanı sıra, diğer eleştirmenler de, bu olguya dikkati çekmişler ve onu dramdaki üslup değişiminin en önemli nedeni olarak görmüşlerdir (109).

Çağdaş Fransız dramı tarihinin en kesin dönüm noktasını, Scribe'ın yapıtları oluşturur. Scribe, Restorasyon'un para üzerine temellenmiş burjuva ideolojisine dramatik bir ifade vermekle kalmamış, aynı zamanda entrika oyunları ile, burjuvaya, ideolojisini güçlendirmek için verdiği savaşta en etkin silahı sağlamıştı. Dumas ve Augier, onun 'sağduyu'sunun daha gelişmiş birer tarzı olmaktan ileri gidemezler ve Scribe, Restorasyon ve Temmuz monarşisi için ne anlama geldi ise, bu yazarlar da 1850'lerin orta sınıfı için o anlama gelmişlerdir. Her ikisi de aynı dar sınırlar içinde uygulanmış usçuluğu, aynı yapay iyimserliği ve materyalizmi savunurlar. Scribe ile aralarındaki tek ayrım, Scribe'ın onlardan daha dürüst olmasındadır. Bu yazarlar, ülküler, görevler ve sonsuz aşklar konusunu işlerken para, meslek ve uygun evlenme biçimleri konusunda içtenlikli ve açık davranmazlar. Scribe'ın devrinde konum elde edebilmek için çarpışmakta olan orta sınıf, artık kendini kabul ettirmiş ve aşağı sınıflar tarafından tehdit edilmeye bile başlamıştı. Şimdi ise materyalist amaçlarını, ülkücülük maskesi altında saklaması gerektiğine inanıyor ve konum elde etmek için savaşan sınıfların hiçbir zaman duymamış oldukları bir çekingenlik duyuyordu.

Bu sınıfın ülkücülüğüne, hiçbir şey aile ve evlilik kurumu kadar hizmet etmiş olamaz. Bu kurumu, en yalın, en özgeci, en soylu duyguların saygı gördüğü bir toplumsal biçim olarak sunmak mümkündür, ancak feodal bağların yıkılmasından sonra, mülke denge ve süreklilik sağlayan tek kurumun evlilik olduğu da kuşkusuzdur. Dışarıdan gelecek tehlikelere karşı ve içte oluşacak yıkıcı öğelere karşı burjuva toplumunun kurmuş olduğu bir siper olan aile kurumu, dramın entellektüel temelini oluşturur. O, bu işleve en uygun olanıdır, çünkü aşk motifi ile doğrudan ilişki kurabilir. Kuşkusuz bu olgu, aşk anlayışının romantik özelliklerden kurtarılıp yeniden yorumlanmasından önce gerçekleşemedi. Aşkın, bundan böyle, büyük, ve vahşi bir duygu olmasına izin verilemez ve bu özelliğinden ötürü yüceltilmezdi. Romantizm dizginlenmesi olanaksız olan, baş kaldıran ve zafer kazanan aşka karşı daima anlayışlı davranmıştı; bu aşk, yoğun olduğu ölçüde geçerli oluyordu. Burjuva dramında ise, aşkın anlamı ve değeri, onun sürekliliğine ve günlük evlilik yaşamının sınavında gösterdiği başarıya bağlıdır. Aşk anlayışının geçirdiği değişimi, Hugo'nun *Marion de Lorme*'undan Alexandre Dumas'nın *Kamelyalı Kadın* (La Dame aux Camélias) ve *Kibar Fahişeler* (Demi-Monde)'ine dek adım adım izleyebilirsiniz. *Kamelyalı Kadın*'da kahramanın düşmüş bir kıza duyduğu aşk, burjuva ailesinin ahlak ilkesine ters düşse de, yazar sadece duygusal yönden kurbanından yanadır. *Kibar Fahişeler*'de ise kuşkulu bir üne sahip olan kadına olan tavrı tümüyle olumsuzdur; bu kadın toplum yapısından bir irin gibi sökülüp atılmalıdır. Çünkü bu kişi, burjuva ailesi için, iyi bir anne, bağlı bir eş ve aile mülkünün güvenilir bir koruyucusu olabilecek yoksul fakat saygıdeğer bir kızdan daha tehlikelidir. Eğer böyle bir kız baştan çıkarılmışsa onunla evlenilmelidir; böylece yapılan bir yanlış düzeltilmiş, olaylar çözümlenmiş ve Zola'nın Augier'nin *Fourchambaults* adlı yapıtındaki ahlak anlayışı için söylediği gibi, bir iflasın ve yıkımın tamama ermesi önlenmiş olur. Eğer dünyaya yasal olmayan bir çocuk getirilmişse, bunun övünülecek bir yanı olmasa da, Dumas'nın *Fils naturel* (Piç) ve *Monsieur Alphonse* (Bay Alphonse)'unda olduğu gibi, çocuğu kabul etmek gerekir. Böylece, burjuva toplumu için sürekli bir tehlike oluşturan köksüz öğeler, topluma sokulmamış olur. Zina suçu ise, aileyi tehlikeye soktuğu oranda suç olarak kabul edilmelidir. Bazı durumlarda erkeğin bu suçu bağışlansa da, kadın hiçbir zaman bağışlanamaz (Francillon). Kısacası, çözümlenip aile yaşamı ile uzlaştırabilecek olan her şeye izin vardır; aile ile çatışan her şey yasaktır. Augier ve Dumas'nın oyunları bu norm (ölçü) ve ülkülerle ilgilidir. Bu oyunlar, bu norm

ve ülküleri haklı göstermek için yazılmışlardır ve kazandıkları başarı da bu yazarların, toplumun en derin düşüncelerini anlamış olduklarını kanıtlar.

Oyunların düşük kaliteli olmaları —ki gerçekten öyledirler— belirli bir ereğe hizmet etmiş olmalarına veya bir savı ileri sürmelerine bağlı değildir. Aristophanes'in ve Corneille'in komedileri de aynı şeyi yapmışlardır. Bunun asıl nedeni, bu ereğin onlara dışardan yapıştırma olması ve karakterlerin hiçbirinin hakiki varlıkları ile özdeş olamamasıdır. Bu oyunlarda tezin ve anlatımın organik olmayan birleşimi son derece tipiktir. Karakterin, yazarın sözcüsü olmaktan öte işlevlerinin olmaması, ahlak doktrininin soyut bir evrede kalmasına ve arka planda kalan «mesajın» oyunun bütünü ile birleşememesine yol açar. Yazarlar, devrin iyi ve kötü alışkanlıkları konusunda yönetici sınıflarla ya ayrı görüştedirler ya da bu görüşleri kabul ederler; fakat bu düşüncelerinin yanı sıra, onlardan bağımsız olarak, eğlence yaratma ve sahne aracılığı ile ilgi uyandırıp gerilim sağlama gibi bir yetenekleri de vardır. Bu verileri bir araya getirerek tiyatro yapma yeteneklerini, ileri sürecekleri görüş ve kuramları saptırma yolunda kullanırlar. Ancak, bu işi çok doğrudan ve kaba bir biçimde yaptıklarından, 'sanat için sanat' ilkesini haklı göstermek işine istemeyerek katkıda bulunurlar. Çünkü sanatta propaganda, yapıtın tümü içine yerleştirilmediği ve ileri sürülecek olan düşünce, sanatçının gerçek görüşü ile uyuşmadığı zaman, çok rahatsız edici olur.

Romantizmin tersine, İkinci İmparatorluk devri, bir usçuluk, yansıtmacılık ve çözümleme çağıdır (110). Her yerde teknik sorunlar ön plandadır ve her türlü eleştirel 'intellect' egemendir. Bu eleştiri esprisi, romanda Flaubert, Zola ve Goncourt kardeşler, şiirde Baudelaire ve Parnasse'cılar, tiyatroda ise 'pièce bien faite' [48] ustaları tarafından temsil edilir. Türlerin çoğunda, heyecanlı ve romantik eğilime karşı denge oluşturan form ile ilgili sorunlar, sahnede diğer türlerde olduğundan daha fazladır. Yazarların düzen ve sanatsal ekonomi sorunlarına uymalarına neden olan etmenler, yalnızca oyunun dış koşulları, onun da zaman ve sınırlı 'mekân' içinde geçmesi, toplumun bir kitle niteliğinde oluşu ve bıraktığı izlenime doğrudan karşılık verecek durumda olması değildir. Buna yol açan asıl neden, öğretici olan ve propaganda niteliğinde olan bir yapıtın, biçim yönünden açık-seçikliği ile, birçok öğeyi sıkıca bir araya getirerek, teknik yönden yeterli ve bir amaca yönelik bir tarzda işlenmesinin gerektiğidir. Yazarlar ve eleştir-

[48] Bak s. 185, dip not [83].

menler, tiyatronun edebiyatla ilgili olmadığını, sahnenin kendi kural ve mantığına uyduğunu, dramdaki şiirsel öğenin çoğunlukla sahnede etki sağlamadığını giderek daha iyi görmeye başlamışlardı. Sarcey'in tiyatro perspektifinden (optique de théâtre) ve tiyatro içgüdüsünden (génie de théâtre) anladığı, veya 'c'est du théâtre' [49] dediğinde söylemek istediği, edebiyat yapma çabasından tümüyle ayrı olup yalnızca sahneye uygun olan, sadece tiyatroya özgü olan yöntemlerin etkili bir biçimde kullanılması ve toplumu kazanmak için her şeye başvurulması, kısacası, 'sahne'yi 'platform' ile özdeşleştirme tutumudur. Voltaire, tiyatroda 'de frapper fort que de frapper juste' [50] ün daha önemli olduğunu biliyordu fakat 'iyi kurulu oyun'un uygulayıcıları ve kuramcıları, bu sert darbenin ve iyi amaçlanmış dram türünün koşullarını saptayan ilk tiyatro yazarları olacaklardır. Onların en önemli bulguları, sahnede etkili olabilmenin ve ortaya oyun çıkarmanın, bu ticaretin yöntemlerine ve Sarcey'in de dediği gibi, 'tricheries' [51] lere bağlı olduğunu kabullenmelerine ve üretici öğelerle alıcı öğeler arasında kendiliğinden olagelen uyumun, tiyatroda, diğer sanat ürünlerinde olduğundan çok daha kesinlik taşıdığına inanmalarıdır. Tiyatronun en önemli konvansiyonu, seyircinin konudaki değişmelerle ortaya çıkan sürprizlere daima hazır olması, kendisini bile bile aldatması ve oyunun kurallarını karşı koymadan kabul etmesidir. Seyircinin bu kabul edici tutumu olmadan, yalnızca tiyatroya özgü yöntemlerle oynanan bir oyunu ikinci kez göremeyeceğimiz gibi, bir kez görsek de ondan haz duyacağımız kuşkuludur. Çünkü böyle bir oyunda her şey önceden tahmin edilebilse de, oyun gene de şaşırtıcı olmalıdır. Sarcey'in işaret ettiği gibi onun *'scènes à faire'*leri herkesin bilip beklediği anlatımlardır (111) ve onun 'dénouement'ları [52] seyircinin beklediği ve özlediği çözümlerdir (112). Bütün bunların sonunda, tiyatro, en sıkı konvansiyonlara bağlı olarak, en büyük hünerleri kullanarak oynanan fakat gene de içinde naif ve ilkel bir yön bulunan bir oyun durumuna gelir. Güçlükler, oyun yazarının ilgilendiği öğelerin değişkenlik göstermesinden değil, oyun kurallarının karmaşıklığından doğar. Titiz ve kolay beğenmez seyirciler karşısında, oyunlarının yoksul ve renksiz içeriğini kapatmak, onların görevleridir. Tüm amaçlar oyundaki boş akışın fark edilmemesine yöneliktir. Toplumun iyi eğitilmiş kesimi bile, hafif ve zahmetsiz eğlenti istemekte, karanlıkları, belirsizlik-

[49] 'İşte tiyatro budur' anlamına gelir.

[50] Fransızca 'güçlü bir darbenin, doğru bir darbeden' daha önemli olduğu anlamına gelir.

[51] Fransızcada 'hileler' anlamına gelir.

[52] 'Çözüme veya sonuca varış' demektir. Piyesin sonucu anlamına kullanılır.

leri, çözümlenemeyen sorunları veya dibine erişilemeyen derinlikleri sıkıcı bulmaktadır. Bu nedenle eserin daha çok yapısal özenine ve mantıksal uygunluğuna önem verir. Konunun gelişimi matematiksel bir işlem gibi olmalı, iç kaçınılmazlığın yerini dış kaçınılmazlık almalıdır.

'Dénouement', sorunun en son ve önemli çözümüdür. Dumas, «Sonuç yanlış ise tüm işlem yanlış demektir,» der. Bu düşünceye göre, bir oyun üzerinde çalışmaya başlarken, son bölümden, çözümden, oyunun son sözünden başlanması gerekir. 'Pièce bien faite'in meydana gelmesinde kullanılan 'hesaplı hareket etme' ile gerçek bir şairin kendini teslim ettiği içtepilerin arasındaki farklılığı, bu geri geri yürümeğe benzeyen işlem kadar iyi hiçbir olgu anlatamaz. İleriye doğru bir adım atmak için yazar iki adım geri gitmek zorundadır; her düşünceyi, her motifi, her yeni hareketi, sağlam bir biçimde yerleşmiş olan motif ve hareketlerle karşılaştırıp onları uyuşturmalıdır. Oyun yazmak demek, sürekli olarak ileri gitme ve geriye dönme, tekrar tekrar sıraya koyma ve düzenleme, el yordamı ile ilerleme ve üst üste inşa etme, bu arada peş peşe yetenek testleri uygulayarak oyunun çeşitli kademelerini pekiştirip korumak demektir. Bu tür usçuluk, hoşa giden her sanatsal ürünün, özellikle Augier ile Dumas'nın ve sahnenin sağladığı veriler üzerine kurulu olan Shakespeare oyunları gibi oynanabilecek her dramatik yapıtın özellikleridir; fakat Shakespeare'in yapıtlarının başarısı yalnızca matematiksel olan ilişkiler evreninin dışındaki öğelerin sonsuzluğuna bağlı iken, 'iyi kurulu oyun' yazarlarının etkili olabilmeleri, art arda gelen hile ve düzme kumar kağıtlarına bağlıdır. Emerson, Shakespeare'in oyunlarını, sahneleri sondan başlayarak okumayı yeğlemiş ve onların sahne oyunu olarak yaptıkları etkiye aldırmayarak yalnızca şiirsel içerikleri üzerinde durmuştur. Bu şekilde okunduğunda, gerçek bir 'pièce bien faite', tatsız olabileceği gibi, anlaşılması da olanaksızlaşır çünkü bu tür oyunlardaki ayrıntılar, hiçbir içsel değer taşımazlar; bunlar ancak, bir parçasını oluşturdukları bütün ile olan ilişkileri ile değer kazanabilirler. Onları geliştirirken iyi bir oyun yazarının gözü, satranç oyununda olduğu gibi, daima son hamlede olmalıdır; bu hamlenin ne denli mekanik bir biçimde gelişebileceğini, en iyi şekilde, Sardou'nun, Scribe'ın tekniğini alırken faydalanmış olduğu bir yöntem gösterir. Kendisinin ileri sürdüğüne göre, daima Scribe'ın oyunlarının yalnızca ilk bölümünü okumaktadır ve böylece elde edilen öncüllerden doğru olan sonucu çıkarmaktadır. Zamanla kendi deyimiyle 'tümüyle mantıksal olan bu deney'in onu, Scribe'ın ikinci ve üçüncü bölümlerinde bulduğu çözümlere yaklaştırdığını görmüş ve

aynı zamanda Dumas'nın da görüşü olan, tüm konunun başlangıçta kullanılan durumdan pek farklı olamadan, o durumdan uzaklaşamadan geliştiği kanısına varmıştır. Dumas, dramatik bir durum yaratmakla ve bir çelişkili durum tasarlamakla sanat yapılmış olmayacağı görüşündedir. Ona göre sanat, içinde konunun sonuca erdiği bir sahnenin hazırlanması ve düğümün kolayca çözülmesidir. İlk bakışta dramın en kendiliğinden en sorunsuz verisi gibi görünen konunun, böylece oyunun en yapay ve en çok çalışmayı gerektiren öğesi olduğu görülür. Konu, hiçbir şekilde bir hammadde veya hayal ürünü değildir; tersine, yazarın kendiliğinden bulgularına ve bağımsızca değerlendirme eylemine hiç olanak tanımayan bir devinimler dizisinden oluşmuştur.

Eğer istenirse, yapısı iyi kurulu bir yapıtı, görkemli, hayranlık uyandırıcı yüksekliklere çıkan bir merdiven olarak ya da sanat ve insancılıkla hiçbir ilgisi olmayan bir göreneğin programı olarak kabul edebiliriz. Walter Pater ile, 'sonucu başlangıçta gören ve onu hiç gözden kaçırmayan, son tümcede olduğu gibi, her bölümde diğer bölümlerin bilincinde olan fakat tükenmez bir canlılıkla ilk baştakini çözüp onu haklı göstermeye çalışan' sanatsal zekayı göklere çıkarabiliriz. Fakat Bernard Shaw'da olduğu gibi, bir dram yazarı için en kötü şey olan 'mantığın zorbalığı'ndan korkarız. Bernard Shaw, bu konuda şunları yazmaktadır: «Onun kölesi olanlar için, oyunlarını, hoşgörülebilir, çekilebilir son bölümlerle bitirmek olanaksızdır. Öncüllerini izleyen sonuçlar çok alışılagelen bir biçimde yapılmıştır.» Fakat Shaw'ın sanatsal zekanın hile ve oyunlarından nefret ettiğine inanabilmek için, onun *The Devil's Disciple* (Şeytanın Çömezi) ve *Candida* adlı yapıtların yazarı olduğunu unutmak gerekir. Bu oyunlara dikkatle bakıldığında, onların birer 'pièce bien faite' oldukları görülür. Fakat yalnızca Shaw'ın değil, İbsen ve Strindberg'in ve onlarla birlikte bu çağın tiyatrosunda etkili olan dramının temelinde az çok 'pièce bien faite' yatar. Karışıklık ve gerilim yaratma, düğümü bağlayarak çözümü geciktirme, oyunda dönüş noktalarını hazırlama sanatı ve toplumu şaşırtmak, uygun dağılım ve 'coups de théâtre'ın zamanlaması büyük tartışmaların safsatası, inen perdenin ansız heyecanı ve son dakikada gerçekleşen çözüm, bunların tümü, Scribe, Dumas, Augier, Labiche ve Sardou'dan alınmadır. Fakat bu, çağdaş sahnenin tümüyle bu oyun yazarlarının yaratısı olduğu anlamına gelmemelidir. Tersine, gelişim çizgisi gerilere uzandığında, Devrim sonrası dönemin melodram ve vodviline, 18. yüzyılın evcil dram ve komedisine, 'commedia dell'arte' ve Molière'e, Roma

komedisi ve Ortaçağ farsına kadar gidebilir. Gene de bu ustalar 'pièce bien faite'e olağanüstü katkıda bulunmuşlardır.

İkinci İmparatorluk devrinin en özgün ve birçok yönden en ifade gücü yüksek olan sanatsal ürünü operettir (113). Bu türün tiyatro tarihinin bu denli ilerlemiş bir evresinde salt yeni bir buluş olduğunu düşünmek yersiz olur; operet, *opera buffa* [53] ile vodvilin devamıdır ve bu ağır, hantal ve nükteden yoksun çağa, 18. yüzyılın şen, şakrak ve romantizmden uzak ruhunu getirmiştir. Operet, bu dönemin tek neşeli, oynak, hafif ve havalı formudur. Ağırbaşlı burjuva beğenisi ile uygun olma eğilimlerinin yanı sıra, kendine özgü bir dünyada egemenliğini sürdürmektedir. Operet, çağdaş dramdan veya halk tarafından tutulan romandan daha çekici olan, toplumbilimsel durumu doğalcılıktan daha iyi temsil eden ve böyle olduğu için de geniş kitlelere seslenen ve sanat değeri olan yapıtları içeren tek türdür.

Operetin en belirgin ve doğalcılık açısından en kendine özgü özelliği, onun olasılıktan tümüyle uzak oluşu ve fırtına gibi hızla sıralanan sahnelerinin gerçek olmayıp tümüyle imgesel olma niteliğidir. Bundan önceki yüzyıllar için pastoral oyun ne anlama geldi ise operet de 19. yüzyıl için aynı anlamı taşır. Yapısal içeriklerinin önceden kabul edilmiş bir formüle göre hazırlanması, karışıklıklarının ve çözümlerinin alışılagelmişliği ile gerçekle hiçbir ilişkisi bulunmayan yalın, katıksız oyun formlarıdır. Karakterlerinin kuklalara benzeme özelliği ve sunuş biçiminin önceden hazırlanmadan, içten geldiği gibi söylenmesi, bunların gerçek olmayıp düş ürünü oldukları izlenimini pekiştirir. Sarcey, operet ile 'commedia dell'arte' arasındaki benzerliği vurgulamış (114) ve Offenbach'ın yapıtlarının, onun üzerinde düşe benzer bir gerçeğe aykırılık izlenimi yarattığını söylemiştir. Bu eleştiri ile Sarcey, bu oyunların garip bir düş ürünü olma niteliğine sahip olduklarını vurgulamak istemiştir. Devrimizde yaşayan ve Offenbach'ın hayranı olan Viyana'lı yazar Karl Kraus, Offenbach operet yaşamının, gerçeğin kendisi gibi, olasılıktan uzak, saçma sapan, grotesk ve garip olduğunu ileri sürerek, onun bu özelliğine daha belirtici ve kesin bir anlam kazandırmıştır (115). Böyle bir yorum, Sarcey gibi bir eleştirmene tümüyle aykırı gelirdi. Aslında çağdaş sanatın kendine özgü ifadeciliği ve gerçeküstücülüğünü; yaşamın düşsel ve hayaletlere özgü yönünü vurgulamadan böyle bir görüş geçerlik kazanamazdı. Bu sanatsal eğilimler yardımı ile keskinleşmiş olan bir görüş, sadece İkinci İmparatorluk döneminin hafifmeşrep ve insanın iyiliğine inanma-

[53] Açık saçık, güldürücü opera türü.

yan, törel kuralları bile bile çiğneyen bir toplumun imgesi değil, aynı zamanda, bir 'kendi kendi ile alay etme biçimi' olduğunu; yalnızca gerçeği yansıtmakla kalmayıp bu dünyanın gerçeğe aykırılığını da dile getirdiğini; kısacası, bu türün yaşamın operete benzer özelliğinden doğduğunu (116) —eğer böylesine ağırbaşlı, soğuk ve eleştirel bir çağın 'operete benzer' özelliğinden söz edilebilirse— görebilirdi. Sabanı süren köylüler, fabrikalardaki işçiler, dairelerdeki tüccarlar, Barbizon'daki ressamlar, Croisset'de bulunan Flaubert, ne iseler o idiler. Fakat yönetici sınıf, Tuileries'deki saray çevresi, içki içip delicesine eğlenen bankacılar, düşmüş aristokratlar, sonradan görme gazeteciler ve şımarık güzellerin tümünde olasılıktan uzak, düşe benzer, gerçek olmayan, geçici bir özellik vardır. Bu dünya, aslında bir operet dünyası, her an yıkılma tehlikesi ile karşı karşıya bulunan bir sahnedir.

Operet, bir 'laisser faire, laissez passer' [54] dünyasının ürünü, başka bir deyimle, ekonomik, toplumsal ve töreci liberalizm dünyasının, sistem konusunda hiçbir soru sormadığı sürece herkesin istediğini yapmakta özgür olduğu bir dünyanın ürünüdür. Bu kısıtlama, bir yandan çok geniş, diğer yandansa çok dar sınırlara sahiptir. Flaubert ve Baudelaire'i mahkemelik eden aynı hükümet, Offenbach'ın yapıtlarındaki en küstah toplumsal taşlamayı, otorite rejiminin, sarayın, ordunun ve aristokrasinin en saygısız biçimde gülünç duruma düşürülmesini hoş görebiliyordu. Bu hoşgörüsünün nedeni, yalnız bu neşeli oyunların tehlike oluşturmadığına inanması değil, yazarın kendisini, kuşku götürmeyen şekilde bu topluma adamış olması ve bu toplumun, mutlu olabilmek için bu zararsız taşlamalardan başka hiçbir şeye gereksinme duymamasıdır. Bunlar ancak bize kötü niyetli, şakalarmış gibi gelirler. Bizim Offenbach'ın galop ve kankan [55] larının çılgın heyecanında sezinlediğimiz o uğursuz, kötülük saçan havayı, o devrin toplumu algılayamıyordu. Ne var ki bu eğlenceler sanıldığı kadar zararsız değildi. Operet insanların gözünü yıldırıyor, ahlakını bozuyordu. Bunun nedeni, 'saygı gösterilmesi gereken' her şeyi alaya alması; Antikçağı, klasik tragedya ve romantik operayı ciddiye almaması, dolaylı olarak çağın toplumunu eleştirmesi değil, ilke olarak karşı gelmese de otoriteye olan inancı sarsmasıdır. Operetin ahlaka aykırılığı, bozuk hükümet sistemini ve ahlakı bozulmuş olan toplumu eleştirirken düşüncesiz bir hoşgörü ile hareket etmiş olmasında ve küçük fahişelerin hafif-

[54] 'Bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler' demektir.

[55] 'Galop', Fransızcada bir çeşit hızlı dansa verilen addır. 'Cancan' da aynı anlama gelir.

meşrepliğine, aşırı harcamalarda bulunan zarif erkeklerin ve sevimli, yaşlı 'viveurs' [56] lerine verdiği 'zararsız olma' görünümüdür. Onun ılımlı, tereddütlerle dolu eleştirisi, bu bozukluğu daha da hızlandırmıştır. Başarılı olabilen, başarıyı her şeyden çok seven ve başarılı olmaları, haz peşinde koşan, tembel, gevşek toplumun sürekliliğine bağlı olan sanatçılardan anlamı belirsiz bir tavırdan başka bir şey beklememek gerekir. Offenbach, bir Alman Yahudisidir; yurtsuz, başıboş bir müzisyen, varlığı iki yönden tehlike altında olan bir sanatçıdır. Kendisini, Fransız başkentinde, tüm bozukluklara karşın çekiciliğini koruyan dünyada bir yabancı hissetmiş, bir gurbet kuşu, uyuşuk, ilgisiz, hissiz bir yabancı olarak görmüştür. Sanatçının çağdaş toplum içindeki sorunlu durumunu, onun ihtirasları ve kırgınlıkları, yoksulluğunun gururu ve halka kur yapması arasındaki çelişkiyi aynı meslekteki arkadaşlarının çoğundan daha yoğun bir biçimde hissetmiştir. O ne bir asi ne de gerçek bir demokrattır. Tersine 'güçlü bir el'in egemenliğini mutlulukla karşılamış ve İkinci İmparatorluğun siyasal sisteminden sağladığı yararlardan büyük bir ruh dinginliği içinde haz duymasını bilmiştir. Fakat çevresindeki telaşlı etkinlikleri bir yabancının şaşkın, soğuk ve keskin bakışları ile izleyip, başarısını borçlu olduğu sınıfın çöküşünü istemeyerek hızlandırmıştır.

Operetin yükselmesi, gazeteciliğin müzik dünyasına sızmasına neden olmuştur. Roman, dram ve grafik sanatlardan sonra, günün olaylarını eleştirmek için sıra müzik sahnesine gelmiştir. Fakat operetin gazeteciliği, güncel olaylara yalnızca güldürücülerin şarkı ve şakalarında değinmekle kalmamış, oyunun tümü, yüksek sosyetenin rezaletlerine ayrılmış bir dedikodu sütununa benzemişti. Heine için Offenbach'ın öncüsü demek boşuna değildi. Her ikisinin de kökleri, mizaçları ve toplumsal konumları az çok aynıdır. Her ikisi de gazeteci olarak doğmuş, toplumun yöntem ve amaçları ile her zaman uyum içinde olmasalar da, onun dışında yaşamak yerine içinde yaşamayı yeğleyen eleştirel ve pratik doğalar taşıyan kişilerdir. Heine, Temmuz monarşisinin ve İkinci İmparatorluk döneminin kozmopolit Paris'inde, Meyerbeer ve Offenbach kadar başarı kazanmak şansına sahipti fakat kendisinden daha şanslı olan yurttaşlarının yararlandığı uluslararası iletişim vasıtaları onun devrinde yoktu. Onun ünü daha dar bir çevre içinde kalmışken, Offenbach ve Meyerbeer'inki Fransız başkentine ve tüm uygar dünyaya yayılmıştı. Bu sanatçılar, Fransız sanatının en belirtici ve ayırdedici türlerinden ikisini yaratmakla kalmamışlar, devrin Paris beğenisini de,

[56] Kelime anlamı yaşayanlar demektir; ancak 'zevk düşkünü' anlamında kullanılır.

Fransız meslektaşlarından daha gerçeğe uygun, daha anlayışlı bir biçimde tanımlamışlardır. Offenbach, çağın özünü temsil eden bir sanatçı sayılabilir; onun yapıtları en belirgin, en özgün özellikleri içerir. Çağdaşları, onun bu özelliğini daha o zamandan hissetmişler ve onu Paris esprisi ile özdeşleştirip yapıtlarını klasik Fransız geleneğinin devamı saymışlardır. Müziği ise, Batı Avrupa'yı, bir coşkunluk ve taşkınlık havası duymada birleştirmiştir (117). *La Grande - Duchesse de Gérolstein* (Gerolstein Grandüşesi), 1867 dünya fuarının en büyük, en sürekli ve en çekici eğlencesi olmuştur. Paris'te konuk olarak bulunan hükümdar ve prensler de, Fransız başkentinin hovardaları ve taşradan gelme sıradan burjuvalar kadar, başrolünü Hortense Schneider'in oynadığı bu oyuna hayran kalmışlardır. Rus Çarı, Paris'e gelişinden üç saat sonra 'Variétés'deki locasında oturuyor, sabırsızlığını daha iyi denetleyebilen Bismarck bile, taçlılar kitlesi kadar etkileniyordu. Rossini, Offenbach için 'Champs Elysées'nin Mozart'ı' diyor, Wagner ise, öykündüğü rakibi öldükten sonra bu yargıyı onaylıyordu.

Operetin en parlak devri, 1855 ve 1867'de yapılan iki dünya fuarı arasında kalan dönemdir. 1860 yıllarının siyasal huzursuzluğundan sonra operet, şen ve gamsız, kendisini neşe ve güven duygusu ile avutan toplumdan bile yoksun kalmıştı. İkinci İmparatorluktan sonra operetin en iyi günleri sona erdi; sonraki kuşaklar operetten haz duymuşlarsa da, bunun nedeni, operetin, o günün canlı ifadesi olmasına değil, 'eski güzel günleri' çağrıştırmasına bağlıdır. Bu çağrışım yüzündendir ki, operet, 'fin de siècle' [57] in büyük ve beklenmedik değişikliklerinden kurtulmuş ve Viyana gibi entellektüel yönden dengesiz olan bir kentte bile, II. Dünya Savaşına dek en yaygın olarak 'geçmişin ülküselleştirilmesi' aracı olarak kullanılmıştır. Avrupa'nın bir bölümünde III. Napolyon ve Offenbach, diğer bölümünde ise İmparator Franz Joseph ve Johann Strauss ile yaşanan 'eski güzel günler' düşüncesinin yenilenmesi için son on yılda geçirilen deneyler gerekmiştir. 1848 ile 1870 arası her yerde bastırılmış olan sınıf kavgası, bu dönemin sonunda yeniden patlamış ve gericilikten yararlar sağlamış olan burjuvazinin egemenliğini tehdit etmeye başlamıştır. Operet şimdi, korku, kuşku ve tehlikelerden arınmış mutlu bir yaşamın betimlenmesi gibi görünmektedir. Oysa bu idil gerçekte hiçbir zaman var olmamıştır.

Goncourt'lar, değişik gösteri ve dansları içeren sirkin, tiyatronun yerini alacağını ileri sürmekte haklıydılar. Film de resimsel niteliğinden ve her şeyi gözler önüne serebilme özelliğinden ötürü,

[57] Yüzyılın sonu demektir. Burada 'Çağın sonu' anlamına kullanılmıştır.

bu görsel biçimlerinden biri olarak sayılabilir ve Goncourt'ların tahminini doğrular. Operet, revülere yani çeşitli dans ve oyunlardan oluşan sahne gösterilerine yaklaşmış, ama görkemli gösterileri dramayı bastıran eski biçimleri hiçbir şekilde temsil edememiştir. Büyük tür gösteri oyunu, daima tiyatroyu oluşturan iç öğelerden biridir; dramatik ve akustik açısından ondan açıkça üstün olmakla birlikte, bu konuda asıl dönüm noktası, Temmuz monarşisi devrinde 'Grand Opera'nın başlaması ile gerçekleşmiştir. Büyük gösteri oyununun üstünlüğü, öncelikle, dekorlar, kostümler, danslar ve geçitlerle sağlanan oyunun şenlikli yönünün, diğer tüm öğelere üstün geldiği Barok tiyatrosunda da belirgindir. Sonradan edinilmiş bir kültür olan Temmuz devrimi ve İkinci İmparatorluğun burjuva kültürü de, tiyatroda anıtsallığı ve kendisini zorla kabul ettiren öğeyi istedi ve yüce görünme çabasını abarttı; gerçek bir tinsel yücelikten yoksun olduğu oranda da abartmayı sürdürdü. Toplumu, törensel, yüce ve iddialı biçimlere yönelten iki itici güç vardır; bir yandan doğal yaşam biçimi ile uygun düştüğünden yücelik peşinde koşar, öte yandan ise az çok acı ile hissettiği zayıflığını ödünleme gereksiniminden ötürü geniş ve büyük olana eğilim duyar. 17. yüzyılın Barok'u, o dönemin saray ve aristokrasisinin içinde nefes alıp dolaştıkları büyük oranlara uygundu; 19. yüzyılın yalancı-Barok sanatı ise, burjuvazinin bu oranları doldurma çabasının hırsına ve özentisine uygundur. Operanın burjuvazinin en gözde sanat türü olmasının nedeni, başka hiçbir sanat dalının tantanaya, çalıma ve sahne donanımına, üst üste yığmaya ve efektler kurmaya bu denli büyük olanak sağlayamamasıdır. Meyerbeer'in yarattığı operalarda sahne hilelerinin tümü birlikte kullanılmış ve dinlenmesi kadar görülmesi de gereken müzik, ezgi ve danslardan oluşmuş ayrı türden bir karışım yaratılmış ve tüm öğeler seyirciyi oyalamak, baştan çıkarmak ve şaşkınlığa uğratmak amacına yönelmişlerdir. Meyerbeer operası, büyük bir 'varyete' oyunudur; burada birliği sağlayan, müzik formunun salt egemenliğinden çok, büyük gösteri oyununun sahnede sürekli devinim durumunda olan ritmidir (118). Bu yapıt, müzikle sadece yüzeyden ilgili olan bir toplum için yaratılmıştır.

'Evrensel sanat yapıtı' *(Gesamtkunstwerk)*, burada, Wagner'den çok önce gerçekleştirilmiş, belirli bir programa göre kesin ve açık olarak belirtmeyi daha kimse düşünmeden, bir gereksinmeyi dile getirmiştir. Wagner, operanın karmaşık doğasını, onun, oratoryodan başka bir şey olmayan Yunan tragedyasını andırmasına yorar; fakat böyle bir yorum isteği, Meyerbeer'den bu yana giderek daha 'üslupsuz ve biçim yoksunu' olma tehlikesi yaratan Barok operaya

özgü ayrı türdenlikten doğmuştur. 'Grand opera', *Die Meistersingers* (Usta Şarkıcılar) ve *Aida*'da belirginliğini sürdüren ve olasılıkla daha önceki İtalyan operasından daha sıkı bir alışılagelmişliği temsil eden (119) otoritesini, Fransız burjuvasının tüm Avrupa için bir örnek oluşturmasına ve her yerde toplumsal koşullara bağlı gerçek gereksinmelerle karşılaşmasına barçludur. Bu gereksinmeleri; seyirciyi şaşırtmak ve etki altına almak için tüm gereçlerin operanın buyruğuna göre düzenlenmesi, dev bir orkestranın, çok büyük bir sahnenin ve son derece geniş bir koronun bir bütün durumuna getirilerek konser ile operanın birleştirilmesi kadar hiçbir şey daha güçlü bir biçimde karşılayamazdı. Büyük son sahnelerin de amacı bu idi; genellikle bu son sahneler, güçlü ve yeni efektler yaratmakla birlikte, Mozart'ın derin insancıllığı veya Rossini'nin son sahnelerindeki canlı ve neşeli zerafeti ile hiçbir ortak yönleri yoktu. Ancak, anıtsal sahne donanımlarını, boş vurguları, yüksekten atan, gürültülü kahramanlık olaylarını, yapay dil ve heyecanları dile getiren *operatic* sözcüğünden anladığımız, kesinlikle Meyerbeer'in yaratısı ya da sadece o çağın operası olarak algılanmamalıdır. Flaubert kadar titiz bir beğeniye sahip bir sanatçı bile, *théâtral* [58] olma özelliğinden tümüyle uzak kalamamıştır. Bu eğilim, bu kuşağa, romantizmden kalmış bir özelliktir ve bunun geçmişinde Victor Hugo'nun da en azından Meyerbeer kadar payı vardır.

Çağın önemli operacıları arasında Richard Wagner, Meyerbeer'in operasına en yakın olanıdır. Bunun nedeni, yapıtlarını yaşayan bir sanata bağlamak istemesi kadar, başarı konusunda kimsenin onun kadar hevesli olmamasıdır. Egemen durumdaki alışılagelmişliği hiç karşı koymadan kabul etmiş ve daha önce de söylediğimiz gibi, bireysel bir deney, kişisel bir bulgu ile başlayıp az çok çok-yönlü bir biçimde sona eren örneksel gelişimin tersine, çok yavaş hareket ederek özgünlüğüne ulaşma yolunu seçmiştir (120). Wagner'in 'grand opera'dan hareketle yola çıkmış olmasından çok daha önemli olan durum da, en derin, en içten ve en yüce duyguları, İkinci İmparatorluğun gösterişi ve tantanası ile kaynaştıran bir forma olan bağlılığıdır. Çünkü *Rienzi ve Tannhäeuser* bugün bile ünlerini sürdüren, sahne olgusunun egemen olduğu olağanüstü operalardır. *Die Meistersingers* (Usta Şarkıcılar) ve *Parsifal* de bir dereceye kadar tüm duyuları etki altına alan ve beklenenin üstüne çıkan birer müzikli gösteridirler. Görkemli ve kitlesel olana tutku, Wagner'de, Meyerbeer ve Zola'da olduğu kadar önemlidir; o, en azından Victor Hugo ve Dumas kadar doğuştan tiyatro adamı, Nietzche'nin dediği gi-

[58] 'Tiyatroya özgü' anlamına gelir.

bi, bir 'tarihçi' ve bir 'mimomaniac' [59] tır (121). Onun *théâtral* oluşu, opera yazarı olmasından doğmamıştır; tersine, onun operaları, ayırdedici olmayan tiyatro beğenisinin ve gösterişi seven doğasının ifadesidirler. Meyerbeer, III. Napolyon, la Païva veya Zola gibi göze batanı, değerli ve şehvetli olanı sevmektedir. Yapıtlarının sahnelerini Makart'ın hazırlamasını ister ve biz bu gerçeği bilmesek de, onun operaları ile ipek, kadife, brokar, kumaş kaplı eşyalar, halılar ve kapı perdeleri ile süslü olan salonlar arasında ne gibi ortak yönler bulunacağını kestirebiliriz (122). Yücelik, taşkınlık ve bolluğa olan aşırı düşkünlüğünün karmaşık kökenleri vardır ve bu, yalnız Makart'a değil, Delacroix'ya kadar dayanır. *'Sardanapal'ın Ölümü'* ile *Tanrıların Çöküşü* arasındaki bağlantı, Paris'in 'grand operası'nın aşırı harcamalarla erişilmiş tantanası ile Bayreuth festivallerinin kutlanması arasındaki benzerliğe yakındır. Fakat bu da Wagner'i anlatmaya yeterli değildir. Wagner'in duyumculuğu, yalnızca gösterişli ve çalımlı olmaktan çok daha gerçekliği olan bir özellik olduğu gibi, aynı zamanda, devrinin tüm 'kan, ölüm ve çaba' gizemciliğinden çok daha hakiki ve kendiliğinden olan bir niteliktir. Onun yapıtlarının, yüzyılın en duygulu kişileri tarafından sanatın özü; müziğin temel ilkelerinin ve anlamının açıklandığı ilk örnek olarak kabul edilmeleri, boşuna değildir. Bu müzik, romantizmin son ve belki de en büyük keşfi olup, bugün bile canlılığını koruyan tek biçimidir. Diğer biçimlerin hiçbiri çağın insanların duygularını sarhoş ederek onları etkilediğini anlamamıza ve bunun konvansiyonlara karşı gelen bir nitelik taşıdığını hemen hissetmemize; yeni, mutlu ve yasak bir dünyanın bulgulandığını farketmemize bu biçim kadar yardımcı olmamıştır. Kendisinin müzikle ilgisi olmamasına karşılık, Wagner'in çağdaşlarından biri olan ve vurguları, bizde, Tristan müziğinin verdiği mutluluğa benzer bir duygu yaratan Baudelaire'in; Wagner'in sanatının özelliğini kabul eden ilk sanatçı olması, bize önce şaşırtıcı gelse de, gene de anlaşılır bir olgudur.

Aşırı derecede kasılmış sinirler, uyutucu ve uyuşukluk verici etkilere duyduğu tutkuların yanı sıra, Wagner'in Baudelaire ile olan diğer bir ortak yönü, yarı-dinsel duyguları taşıması ve günahların affedilmesi için aynı romantik özlemi çekmesidir. Flaubert ile de, parlak renkler ve zengin formların yanı sıra, bir tür özenciliği (dilettantism) ve yapıtları ile tümüyle dönüşlü bir ilişki kurmuş olmayı paylaşır. Doğal ve kendiliğinden gelen bir yetenek, aynen Flaubert' de olduğu gibi, Wagner'de de azdır; o da yapıtlarını aynı umutsuz-

[59] Taklite meraklı, mimesis hayranı.

luk ve şiddetle yazmaya çalışır ve Flaubert gibi sanata karşı gerçek güveni pek azdır. Nietzsche, büyük ustaların hiç birisinin, Wagner' in 28 yaşında bestelediği kadar kötü müzik bestelemediğini söyler ve Flaubert'in dışında, hiçbir sanatçının kendi yeteneğinden Wagner kadar uzun bir süre ile kuşku duymadığını ileri sürer. Her iki sanatçı da sanatın yaşamlarının bir eziyeti olduğunu, yaşamın hazları ile kendileri arasında bir engel oluşturduğunu düşünürler ve her ikisi de gerçek ile sanat, 'avoir' ile 'dire' [60] arasındaki uçurumun aşılmaz olduğuna inanırlar. Wagner ve Flaubert, kendi bencilliklerine ve estetizmlerine karşı, umutsuz olduğu kadar sonu gelmek bilmeyen bir savaşım veren, geç romantik kuşağın temsilcileridir.

[60] Fransızca 'sahip olmak' ile 'dile getirmek' anlamına gelir.

3. İNGİLTERE VE RUSYA'DA TOPLUMSAL ROMAN

Sanayi Devrimi İngiltere'de başlamış, en verimli sonuçlarını bu ülkede vermiş, fakat ona karşı en gürültülü ve ateşli protestolar da gene bu ülkede doğmuştur. Ne var ki sanayi devriminin getirdiği yükümlülükler, egemen sınıfların toplumsal devrime bütün güçleriyle karşı çıkmalarına hiçbir şekilde engel olamamıştır. Fransa'da aydınlar takımının ve seçkin edebiyatçıların bir bölümü, Devrim'de geçirmiş oldukları deneylerin sonucu demokrasiye aykırı bir tutum izlemeye başlamışlarken, İngiliz aydınlarının bu konudaki düşünceleri genellikle devrimci olmasa da, köktenci durumlarını korumuştur. Fakat her iki ülkedeki seçkin aydınların kafa yapısı arasındaki en çarpıcı fark, Fransızların Devrim ve demokrasiye karşı tutumları ne olursa olsun yılmadan usçulukta direnmeleri; İngilizlerin ise genellikle egemen sınıfa karşı olmaları ve Alman romantizmi ülküsüne sığınmaları nedeniyle, köktenci görünümlerine ve sanayiye karşı olmalarına rağmen umutsuzca usa aykırıcı olmalarıdır. Ne gariptir ki İngiltere'de anamalcılarla yararcılar, aydınlanma düşünceleri ile, serbest rekabet ilkesini ve iş bölümünü yadsıyan karşıtlarından çok daha fazla ilişkiliydiler. Gene de düşünce tarihi açısından bakıldığında, mekanizmayı bozan idealistler, tutucu durumunda iken; özdekçiler ve anamalcılar usçuluğun ve ilericiliğin temsilcileriydi.

Ekonomik özgürlük, siyasal liberalizm ile aynı tarihsel köklere sahiptir. Her ikisi de aydınlanmanın ürünü olup mantıksal açıdan bakıldığında birbirlerinden ayrılmazmış gibi görünürler. Bireycilik ve kişisel özgürlük görüşünü benimseyen bir kişinin, serbest rekabetin geçerliğini, insan haklarını tamamlayan bir öğe olarak derhal kabul etmesi gerekir. Orta sınıfın özgürlüğünü kazanması, feodal düzenin bozulması için atılması gereken bir adımdır ve bu olayla, ekonomik yaşamın ortaçağın bağlarından ve kısıtlamalarından kurtulacağı düşünülmüştür. Orta sınıfın hakların eşitliğine katılabilmesi, bundan önceki anamalcı ekonomi biçimlerinin geçerliğini kaybetmesi sonucu gerçekleşebilmişti. Toplumun serbest rekabetin anarşisinden kurtulması, ancak ekonomik yaşamın salt özerk bir evreye girmesiyle ve orta sınıfın, feodal sınıf sisteminin katı sınırlarını delip geçmesiyle kabil olmuştur. Sistemi araştırmadan ana-

malcılığın bireyciliğine [61] saldırmak da anlamsızdır. Anamalcı ekonomi tartışmaya açılmadığı sürece onun zararlarını azaltmak, yalnızca insan sevgisinin gerektirdiği bir girişim olmaktan ileri gidemez. Usçuluk ve liberalizm ilkelerine bağlı kalmak ise, anamalcılığın doğurduğu kötü sonuçları elverdiğince onarabilmenin tek yoludur. Gerekli olan, özgürlüğü, burjuvanın kısıtlı özgürlük anlayışını aşmış bir kavram olarak görebilmektir. Usçuluktan ve liberal düşünceden uzaklaşmak, özgün amaç ne denli iyi ve dürüst olursa olsun, denetlenmesi olanaksız bir sezgiciliğe (intuitionism) ve entellektüel olgunluğun yitmesine yol açmıştır. Carlyle'da daima bu tehlikeyi hissederiz; aynı tehlike, Victoria devri düşünürlerinin çoğunun düşüncelerinin idealizmini de tehdit etmektedir. Çağın ünlü uzlaşma eğilimi ve onun gelenek ile ilericilik arasında izlediği yol, en güçlü biçimde çağın entellektüel önderlerinin geçmiş için duydukları romantik özlemde ifadesini bulmuştur. Victoria dönemini temsil eden aydınların hepsi uzlaşmaya hazırdırlar ve bunun sonucu ortaya çıkan iki yönlülük, Dickens gibi gerçek bir köktencinin bile siyasal etkisine zarar vermektedir. Fransa'da aydınlar sınıfı, Devrim ve burjuvazi arasında bir seçim yapma zorunluğu duymuşlar ve bu seçenek, çoğunlukla bölünmüş duyguları da beraberinde getirmişse de hiçbir zaman nihai biçimine ulaşmış değildir. İngiltere'de ise, aydınların sanayinin karşısında yer alan bölümü, anamalcı burjuvazi kadar tutucu ve genellikle çok daha gerici olan bir ideolojiyi benimsemişlerdir.

Sanayileşmenin ekonomik ilkelerini temsil eden yararcılar (utilitarisme), Adam Smith'in öğrenicileri olup, kendi kendine işlemeye bırakılan bir ekonominin yalnızca liberalizm ile değil, toplumun genel çıkarları ile de uygun olacağını ileri sürmüşlerdi. Ülkücülerin yararcılara gösterdikleri en güçlü tepki, bu savın savunulmazlığından çok, bencil içgüdülerin insan etkinliğinin en önemli ilkesi olduğu düşüncesini temsil eden yazgıcılığa ekonomik ve toplumsal yaşamın belirtilen yasalarına ve insanın bencil olma özelliğinden çıkarmayı umdukları matematiksel kaçınılmazlığa karşı olmuştur. Ülkücülerin insanın *homo economicus* [62] düzeyine indirgenmesine karşı gösterdikleri tepki, yaşamın, mantıksal olarak erişilemeyecek derinliklerde olması gerektiğini ve onun insan tarafından şekillendirilemeyeceğini ileri süren romantik 'yaşam felsefesi'nin,

[61] Bak. 'Felsefe Ansiklopedisi', Orhan Hançerlioğlu, cilt I, s. 182, 'Ekonomide bireycilik'.

[62] 'Yalnızca ekonomik çıkarlarına göre davranan insan' anlamına gelir. Felsefe Ansiklopedisi, Orhan Hançerlioğlu, cilt II, s. 336.

uşçuluğa ve o andaki gerçekten çıkma düşüncelere karşı sürdürdüğü sonu gelmez bir protestosudur. Yararcılığa duyulan bu tepki, ikinci bir romantizm hareketi sayılabilir fakat bu yeni romantizmde, günün gerçeğinden —ki yararcı olmayanların bu gerçeğin sorunlarını çözümlemeye niyetleri olmadığı gibi, bunu yapabilecek yetenekleri de yoktu— kaçıp Burke'un, Coleridge'in ve Alman romantizminin usdışı düşüncelerine sığınma isteği, toplumdaki haksızlıklarla savaşmak veya 'karanlık ve sıkıcı bilimler'in kuramlarına karşı gelmekten çok daha büyük bir rol oynamıştır. Devletin işe karışması için haykırmak, özellikle Carlyle'da, liberal olmayan, otorite yanlısı eğilimlerin belirtisi olduğu kadar, insancı ve özgeci bir duygunun da dışavurumudur. Carlyle'ın atomik parçalara ayrılmış toplum konusundaki yakınmaları ise, gerçek kamulluğu (community) istemesinin ve hem sevilen, hem korkulan önderi özlemenin ifadesidir.

İngiliz romantizminin en parlak devrinin sona ermesi ile, 1815 yıllarında, romantizme karşı bir usçuluk dalgası başlar; 1832 seçim reformu, yeni Parlamento ve orta sınıfın zaferi ile bu hareket doruk noktasına ulaşır. Başarı kazanmış olan burjuvazi giderek daha tutucu olmuş ve demokratik emellere karşı, gene romantik özellikler taşıyan bir tepkinin başlamasında öncülük etmiştir. Böylece usçu İngiltere'nin yanı sıra, duyumcu bir İngiltere de kendisini hissettirmeye başlar ve olgunlaşmış, açık ve duru düşünceler taşıyan anamalcılar, insancıl reform tasarıları ile flört etmeye başlarlar. Böylece ekonomik liberalizme karşı gösterilen bu kuramsal tepki, burjuvazinin kendi iç işleri ve kendini kurtarma girişimi olmaktan ileri gitmez. Bu tepki, pratik alanda ekonomik özgürlük ilkesini temsil eden aynı tabaka tarafından desteklenmektedir ve Victoria dönemi uzlaşmacılığının özdekçiliğini ve bencilliğini dengelemeye yaramaktan ileri gitmez.

1832 ile 1848 yılları arasındaki yıllar, en şiddetli toplumsal bunalımların yer aldığı dönem olup anamal ve emek arasında önüne geçilemeyen kanlı çatışmalarla doludur. Reform bildirisinden sonra, İngiliz işçi sınıfı burjuvaziden, Fransız yoldaşlarının Fransa'da 1830'dan sonra aldıkları aynı dersi almışlardır. Aristokrasi ve sıradan halk, böylece, bir dereceye kadar, aynı durumdan yakınıp aynı şeyin kurbanı olmuşlar ve ortak bir düşmana karşı verdikleri savaşımda birleşmişlerdi. Kuşkusuz, bu geçici ilişki, gerçek bir çıkar ortaklığına ve silahlı bir yoldaşlığa dönüşemeyecektir, fakat gerçek olay ve durumları, Carlyle gibi heyecanlı bir düşünürden saklamaya yarayacak, onun anamalcılığa karşı verdiği savaşımı, tarih için duyulan romantik ve gerici bir tutkuya çevirmeye yetecektir. Bur-

juvaziye duyulan nefretin katı ve yalın bir doğalcılıkla ifade bulduğu Fransa'nın tersine, 17. yüzyıldan bu yana hiçbir devrim yapılmamış olan ve Fransızların siyasal deney ve düş kırıklıklarından yoksun olan İngiltere'de, yukarıda sözü edilen ikinci romantik hareket başlar. Fransa'da romantizm, bir akım olarak yüzyılın ortasında yenik düşmüş ve ona karşı verilen savaş, az çok özel bir niteliğe dönüşmüştür. İngiltere'de ise durum değişik bir biçimde gelişir: Burada usçu ve usa aykırı eğilimler, Flaubert'de olduğu gibi, yalnızca iç çarpışma niteliğinde değil, ülkeyi, Disraeli'nin 'iki ulus'undan daha eştürden özelliklere sahip olan iki kampa ayırır. Burada da, tüm Batı Avrupa'da olduğu gibi, gelişimin izlediği başlıca yol, pozitivist anlayış ile, başka bir deyişle, usçuluk ve doğalcılık ilkeleri ile uyum içinde olan bir yoldur. Siyasal ve ekonomik yöneticilerin, teknisyenlerin ve bilim adamlarının olduğu kadar, herhangi bir meslek sahibi olan pratik ve sıradan insan da usçu ve gelenekçi düşüncelere sahiptir. Fakat devrin edebiyatı, romantik bir yurt özlemi ile doludur; anamalcı ekonomi, tecimselleştirme, hiçbir acıması olmayan nesnel rekabetin kurallarından ve çağdaş toplumun tüm gerçeklerinden arınmış olan bir Ortaçağ ve Ütopya özlemi içindedir. Disraeli'nin feodalizmi siyasal bir romantizm, Oxford Akımı dinsel romantizm, Carlyle'ın çağdaş kültüre yaptığı saldırılar toplumsal romantizm ve Ruskin' in sanat felsefesi, estetik romantizmdir; bu kuramların tümü, liberalizmi ve usçuluğu yadsırlar ve günün karmaşık sorunlarından kurtulmak için, daha yüksek, kişi ve doğa üstü bir düzene, liberal ve bireyci toplumun anarşisinden uzak, daha sürekli bir dünyaya sığınırlar. Bu arada en gürültülü, en yüksek ve en kandırıcı ses Carlyle'ın sesidir. Bu sanatçı, Mussolini ve Hitler'e yol hazırlayan en özgün öncüdür. Kimi durumlarda çok önemli ve verimli etkileri olmuştur. Çağımız, kültürel biçimlerin manevi yakınlığı için verdiği savaşımda ona çok şey borçludur. Fakat bütün bunlara karşın o, ilksizliğe ve sonsuzluğa duyduğu coşku, üstün -adam ahlakı ve kahramanlara tapma eğilimi yüzünden, birkaç kuşak boyunca gerçeğin gizli kalmasına neden olan, karmakarışık düşüncelere sahip bir insandır.

Ruskin, Carlyle'ın doğrudan varisidir. Onun liberalizm ve sanayileşme konusundaki tartışmalarını olduğu gibi devralır; çağdaş kültürün ruhsuzluğundan ve tanrısızlığından acı acı yakınarak Ortaçağ ve Batı Hıristiyan dünyasının ortak kültürü için duyduğu coşkuyu paylaşır. Fakat ustasının soyut kahramana tapma eylemini, somut bir güzellik felsefesine, belirsiz toplumsal romantizmini ise, belirli işlevlere ve açık olarak anlatılabilen amaç-

lara sahip bir estetik idealizme çevirir. Ön-Rafaello'cular (Pre-Rafaelistler) gibi önemli ve tarihsel temsilciliği olan bir akımın sözcüsü oluşu, Ruskin'in doktrinlerinin ne denli yerinde ve gerçeğe uygun olduklarını göstermeye yeterlidir. Onun ülkü ve düşünceleri; yüceliğe, parlak olana, kendi kendine yeterli ve başına buyruk biçimlere ve hepsinden çok Rönesans sanatına olan nefreti ile klasik sanat öncesi 'Gotik' sanata, Rönesans'tan önceki ressam ve heykeltıraşların çekingen ve esine bağlı tutumuna dönme eğilimleri, toplum arasında yaygınlaşmaktaydı. Bu eğilimler, toplumu etkileyen genel bir kültür bunalımının belirtileridir. Ruskin'in doktrini ve Ön-Rafaello'cuların sanatı, aynı tinsel durumun doğurduğu sonuçlardır; geleneksel sanat görüşüne ve Victoria İngiltere'sine karşı, aynı karşıt reaksiyonda ifadelerini bulurlar. Akademizmin sürmekte olduğu bu devirde, Ön-Rafaello'cular, Ruskin'in, Rönesans'tan bu yana yanlış bir dönemece sapmış, bozulmuş olarak gördüğü sanata karşı savaşırlar. Saldırıları, Raphaello okulunun temel estetik ilkesi olan klasisizme, diğer bir deyişle, burjuvazinin saygınlığını, püriten ahlakını, yüksek ülkülerini ve şiir için besledikleri duyguyu kanıtlamalarına yarayan boş formalizme ve durgun, pürüzsüz bir sanat göreneğine yöneliktir. Victoria orta sınıfı 'Yüksek sanat'tan başka bir şey düşünememektedir (123) ve onun mimarisine, resmine, sanat ve zanaatına egemen olan kötü beğeni, bu kendi kendini aldatmanın, yani doğasını kendiliğindenlikle ifade temsine engel olan özenti, hırs ve gösterişli görünme tutkusunun sonucudur.

Victoria dönemi resmi, tarihsel, şiirsel ve öykücü motiflerle yüklüdür. Bu resim, yetkin bir yazınsal resimdir ve ne yazık ki içinde o kadar bol edebiyat bulunmasına karşın, resimsel değerlerin çok az olduğu melez bir sanattır. Bu resimde duyumculuk ve kendiliğindenlikten duyulan korku, Fransız sanat anlayışına özgün olan o gerçek ve zengin resim üslubu önünde dikilmiş bir engeldir. Kapı dışı edilmiş olan doğa, arka merdivenlerden de olsa, yavaş yavaş resme süzülmeye başlamıştır. Chantrey koleksiyonunda, Victoria dönemine özgü kötü beğeninin en bulunmaz örneğini oluşturan bir resim yer alır. Bu resimde, dünyayı yadsırken dünyaya ait olan tüm giysilerini çıkarıp atmış olan bir genç rahibe görürüz. Gece ışığının loşluğunda, mihrabın önünde çırılçıplak, diz çökmüş olarak görülür; zarif vücudunun cazip kıvrımlarını arkasında ayakta duran papazlara çevirmiştir. Bundan daha şaşırtıcı ve afallatıcı bir resim düşünülemez; bu yağlıboya tablo, son derece yapmacık olduğu için en kötü pornografi örneklerinden biridir.

Ön-Rafaello'cuların resmi, tüm Victoria dönemi sanatı gibi, ya-

zınsal ve şiirsel bir resimdir. Buna karşın, özde resimsel olmayan konularla, başka bir deyimle, resim yolu ile yansıtılamayacak konularla, kimi resimsel değerleri birleştirmesi bakımından, özellik taşır. Bu resimler, Victoria, dönemine özgün tinselcilikleri, tarihsel, dinsel ve şiirsel temaları, ahlaksal allegorileri ve peri masallarına özgü simgecilikleri ile, her bir ot tanesi veya etek kıvrımı gibi en ufak bir ayrıntıda bile keyifle ifade edilen bir gerçekçiliği birleştirirler. Bu dakiklik ve titizlik, gerek Avrupa sanatındaki doğalcı eğilime, gerekse burjuvanın dikkatli iş görme ve kusursuz tekniği bir estetik değer ölçütü olarak kabul eden işçilik anlayışı ile uygun düşer. Victoria dönemine özgü bu ülküye uyabilmek için, Ön-Rafaello'cular, teknik yeteneklerini, taklit ustalıklarını ve kusursuz çalışmalarını belirten noktaları abartarak resim yapmışlardır. Böylece akademik ressamlar kadar 'temiz' resimler ortaya çıkmıştır. Ön-Rafaello'cular ile diğer Victoria dönemi resimleri arasındaki karşıtlık, ne yazık ki, Fransa'daki natüralistlerle akademiciler arasındaki farklılık kadar belirgin olamamıştır. Ön-Rafaello'cular, Victoria dönemi insanlarının çoğu gibi, idealist, ahlakçı ve utangaç birer erotiktirler. Sanat konusunda aynı çelişkili görüşü paylaşırlar, deneylerine sanatsal ifade verirken aynı yasaklara ve engellere ihanet ederler. Kendilerini ifade etmeye yarayan vasıtanın yansıttığı püriten inanç o denli ileri gider ki, onların yapıtlarını düşündüğümüzde, sıkılgan olmalarına karşın, yüksek yetenekli bir özencilik (dillettanizm) le yapıldıkları duygusuna kapılırız. Yaratıcı ve yapıtı arasındaki bu uzaklık, tüm Ön-Rafaello'cu resimde belirgin olan dekoratif sanat izlenimini daha da yoğunlaştırır. Bu resmin yapmacık, zarif ve sevimli gözükmesinin nedeni de budur ve hepsinde duvar halılarına özgü olan gerçekten uzak, süslü ve gösterişli bir hava vardır. Çağdaş simgeciliğin değerli, entellektüel ve lirik olan doğasına karşın soğuk anlatımcılığı; neo-romantizmin sade zerafetiyle zorlamalı köşeliliği ve şekilciliği; çağın sonlarında ortaya çıkan sıkılganlık ve çekingenlik, sanatın gizemselliği ve kolay ele geçmezliği, hep bu yapay üsluptan kaynaklanırlar.

Ön-Rafaello'culuk estetik bir akım olup aşırı bir güzele tapma ve yaşamı sanata göre değerlendirme eğilimiydi. Fakat bu, artık Ruskin'in felsefesinden çok, 'Sanat için sanat' anlamıyla tanımlanamaz. «Sanatın en yüksek değeri, iyi ve yüce ruhu ifade etmektir» diyen sav (124), tüm Ön-Rafaello'cuların inançlarına uygundur. Bu sanatçıların formlarla oynadıkları doğrudur, fakat onlar böyle yapmakla daha yüksek bir ereğe hizmet ettiklerine ve eğitici bir etkiye sahip olduklarına inanmaktadırlar. Estetizmleri ile ahlakçı yönelimleri arasındaki çelişki, onların ayrıntıları doğalcı bir uygulamayla işlemeleri

ile romantik arkaizmleri arasındaki çelişki kadar büyüktür (125). Ruskin'in çıkmaza saplanmasına da yine Victoria dönemi çelişkisi neden olmuştur. Onun sanat için duyduğu epikürcülere özgü coşku, toplum konusunda ileri sürdüğü gerçek anlayışı ile çelişkilidir. Onun bu anlayışına göre, yetkin güzellik ancak adaletin ve dayanışmanın egemen olduğu bir toplulukta mümkün olabilir. Büyük sanat, sağlıklı ahlak anlayışına sahip bir toplum tarafından ifade edilen sanattır. Materyalizm ve makineleşme çağında güzelliğe olan duyarlık ve yüksek nitelikte sanat yaratma yeteneği azalmış olmalıdır. Carlyle, çağdaş anamalcı topluma kalıplaşmış bir suçlama türü ile saldırma işini şimdiden ortaya atmış ve onun 'cash nexus' [63] u ve mekanik üretim yöntemleri ile insanın ruhunu körleştirip öldürdüğünü söylemiştir. Ruskin ise onun bu ateşli sözcüklerini tekrarlamıştır. Sanatın artık bozulduğuna inanıp buna yakınmalar da yeni değildir. İnsanlar Altın Çağ söylencesinden beri, kendi devirlerindeki sanatın geçmişin yaratılarından daha düşük nitelikli olduğu duygusuna kapılmış ve o devrin ahlak anlayışında görülen bozukluğun, sanata yansımış olacağına inanmışlardı. Fakat sanatın bozulmuşluğunu tüm toplum bünyesini kapsayan bir hastalığın belirtisi olarak kabul etmek, sanat ile yaşam arasındaki organik ilişkinin bu denli kesin bir biçimde bilincine varmak, ancak Ruskin'den sonra kabil olmuştu (126). Hiç kuşku götürmez ki sanat ve beğenideki düşüşü genel bir kültür bunalımının belirtisi olarak yorumlayan, sanatı ve güzelliği anlayıp değerlendirmek için önce insanın yaşam koşullarının değişmesi gerektiğini ileri süren, bugün bile yeterince değerlendirilmeyen bu temel ilkeyi ilk kez olarak dile getiren kişi Ruskin'dir. Bu inancın gücü ile sanat tarihi eğitimini bırakarak ekonomi öğrenmiş ve bu bilimin özdekçiliği sayesinde Carlyle'ın idealizminden uzaklaşmıştır. Ruskin aynı zamanda, sanatın toplumu ilgilendirmesi gereken bir olay olduğunu, onun işlenmesinin ise devletin en önemli görevlerinden biri olduğunu, başka bir deyişle, sanatın toplumsal bir gereksinmeyi temsil ettiğini ve onu önemsemeyen ulusların entellektüel varlıklarını tehlikeye düşüreceklerini, İngiltere'de ilk kez olarak vurgulayan kişidir. Ve en nihayet, sanatın yalnızca sanatseverlere, uzmanlara veya eğitim görmüş sınıflara özgü bir ayrıcalık olmadığı; her insanın malı ve mirası olduğu da onun tarafından ileri sürülmüştür. Bütün bunlardan onun bir sosyalist veya bir demokrat olduğu düşüncesi çıkmamalıdır (127). Güzellik ve bilgeliğin en üstün rolü oynadıkları Platon'un düşünürler devleti, onun ülküsüne en yakın

[63] Maddeye yönelik eğilim.

olanıdır; 'sosyalizmi' ise, insanların eğitilebileceklerine ve kültür verilerinden haz duymaya hakları olduğuna duyduğu inançtan başka bir şey değildir. Ruskin'e göre gerçek zenginlik, yalnızca maddi mallara değil, yaşamın ve sanatın güzelliğinden haz duyma yeteneğine sahip olmaktır. Bu estetik dinginlik ile durulma ve tüm şiddeti yadsıma, onun reformculuğunun sınırlarını belirler (128).

Victoria döneminin toplum sorunları eleştirmenlerinden üçüncüsü olan William Morris, Ruskin'den daha sağlam düşüncelere sahiptir ve pratik alanda Ruskin'den daha ileri gider. Victoria dönemi insanlarının çelişki ve uzlaşma eğilimlerinden tümüyle kurtulmuş sayılmasa da, gene de onların en büyüğü (129), eşdeyişle en yüreklisi, en uzlaşmaya yanaşmayanıdır. Morris, sanatın yazgısının toplumun yazgısı ile ilgili olduğunu ileri süren Ruskin'in doktrininden sağlam bir sonuç çıkarmasını bilmiş ve 'sosyalist yaratma'nın iyi sanat yapmadan daha önemli bir iş olduğuna inanmıştır. Ruskin'in, çağdaş sanatta görülen kalite düşüklüğünün, sanatsal kültürdeki gerilemenin ve topluma egemen olan kötü beğeninin; daha derin köklere sahip olan ve daha geniş kapsamlı bir kötülüğün belirtileri olduğu konusundaki düşüncelerini sonuna dek izlemiş, sanatı ve beğeniyi düzeltmeye uğraşmanın anlamsızlığını görmüştür. Sanatsal gelişimi doğrudan etkilemeye çalışmanın bir yarar sağlamayacağını, yapılacak tek şeyin sanatı daha iyi takdir etmeyi kolaylaştıracak toplumsal koşulları yaratmak olduğunu biliyordu. Toplumsal süreci ve ona bağlı olan sanat gelişimini içeren sınıf kavgasını görüyor ve proleteryanın bu gerçeğin bilincine varmasına yardımcı olmayı istiyordu (130). Onun kuram ve dilekleri, temel konulardaki açık seçikliklerine karşın, daha önce de söylediğimiz gibi, kimi çelişkiler taşır. Toplumsal gerçek ve sanatın toplum yaşamındaki işlevi konusunda sağlam görüşlere sahip olsa da, o, romantik bir Ortaçağ tutkunudur ve o çağın güzellik ülküsüne hayrandır. Toplum tarafından, toplum için yaratılmış bir sanatın gerekliliğini savunurken, yalnızca zenginlerin alabileceği, yüksek eğitim görmüşlerin haz duyabileceği şeyleri üreten hazcı bir özenci (hedonistic dilettante) olmaktan ileri gidememiştir. Sanatın 'iş'ten, pratik beceriden çıktığını belirtirken, en önemli ve en pratik çağdaş üretim aracı olan makinenin önemini unutur. Morris'in öğretileri ile sanatsal etkinliğinin arasındaki çelişkiler, onun hocaları olan Carlyle ve Ruskin' in teknik çağ konusundaki yargılarının gerisinde yatan dar kafalı burjuva gelenekçiliğinden kaynaklanır. Morris, onların bu geri kafalı düşüncelerinden hiçbir zaman kurtulamayacaktır.

Ruskin, sanatın bozulmasını, modern fabrikalarda uygulanan mekanik üretim biçiminin ve iş bölümünün işçi ile işi arasındaki ger-

çek ilişkiye engel olmasına; diğer bir deyişle, tinsel öğeyi ezerek üreteni kendi ürettiğine yabancılaştırmış olmasına yorar. Ruskin ile birlikte, sanayileşmeye karşı verilen savaşım, kitlelerin proleterleştirilmesine yönelmiş bir silah olma özelliğini kaybederek kolay ele geçmez olana, el zanaatçılığına, ev sanayiine, loncalara, kısacası, Ortaçağ üretim biçimlerine duyulan romantik bir coşkuya dönüşür. Buna karşın, Ruskin bu çağa hizmette bulunmuş ve Victoria döneminin sanat ve zanaatlarının çirkinliğini vurgulayarak, çağdaşlarına, Victoria devri ürünlerinin yapay gereçlerine, anlamsız formlarına ve ucuz, basit işçiliklerine karşı dayanıklı ve dikkatli işçiliğin alımlılığını savunmuştur. Onun etkisi olağanüstü ve betimlenmesi olanaksız boyutlara ulaşmıştır. Fabrikalarla karşılaştırıldığında küçük sayılan bir atölyede, işçilerin birbirleri ile kişisel ilişkilerinin ve el hünerlerinin salt egemenliğinin korunduğu, her bir işçinin tek ve kendi kendine yeten bir iş üzerinde çalıştığı bir üretim biçimi, çağdaş sanat ve uygulamalı sanat üretiminin ülküsü oldu. Ruskin' in bu doğrudan etkisi, makine sanayiinin olanaklarını yadsıyan ve gerçekleşmesi olanaksız bir umudun uyanmasına neden olan, aşırı bir el emeğine tapma eğilimi doğurmuş olsa da, çağdaş mimarinin ve endüstriyel sanatın bir amaca bağlılığı ve sağlamlığı, onun bu doktrin ve savlarının sonucu gerçekleşmiştir. Gerçek ekonomik gereksinimlerin geliştirdiği, ekonomik kolaylıklar ve üstünlükler sağlayan teknik gelişimlerin bir kenara itilebileceğine inanmak, romantizmden başka bir şey değildi. Teknik ve ekonomik alandaki gelişimleri, yergi yazıları ve protestolarla durdurmaya çalışmak, çocukça bir girişimdi. Ruskin ve onu izleyenler, insanın makine üzerinde denetimini kaybettiği ve tekniğin özerkleşip özellikle endüstriyel sanatlarda en yavan ve itici nesneleri ürettiği konusunda haklıdırlar, fakat makineyi denetleyebilmek için, onu kabul edip manevi açıdan ele geçirmekten başka yol olmadığını unutmuşlardı.

Onların düştükleri mantıksal yanılgı, tekniği çok kısıtlı bir biçimde betimlemeleri; maddi üretimin, el hüneri ile işlenen her şeyin ve nesnel gerçekle kurulan her ilişkinin teknik doğasını düşünmemeleri olmuştur. Sanat her zaman maddeden oluşan, teknik ve alete benzer bir araçtan, bir vasıtadan, bir makineden yararlanır ve bunu o denli açık bir biçimde yapar ki, bu dolaylılık ve ifade aracı olan vasıtaların maddeselliği, onun başlıca özelliklerinden biri olarak kabul edilir. Sanat belki de insan ruhunun en duyumsal, en duyumcu ifadesidir ve böyle olmakla, kendisinin dışında, somut bir şeye, bir tekniğe, bir alete bağlıdır. Bu gerecin ne olduğu önemli değildir; bir dokuma tezgahı, boya fırçası, fotoğraf makinesi, bir keman veya gerçekten ürkütücü bir gereç sayılan sinema kamerası

olabilir. Bir insan sesi de —hatta bir Caruso'nun ses telleri bile— tinsel bir gerçek değil, maddesel bir araçtır. Ancak gizemsel bir esrime, bir aşk mutluluğu veya acıma —belki de yalnızca acıma— duygusu sırasında, ruh, bir aracı veya alete gereksinme duymadan, doğrudan, diğer ruhlara seslenebilir. Fakat bir sanat deneyinde, bu böyle değildir.

Endüstriyel sanatın tüm tarihini, teknik ifade araçlarının sürekli olarak yenilenmesini ve gelişmesini temsil eden bir süreç olarak kabul edebiliriz. Bu gelişimin normal ve sarsıntısız bir biçimde sürmesi ise, bu araçlardan en iyi şekilde yararlanılacağını öğrenmek, nasıl denetleneceklerini bilmek, yetenek ve gaye, araç ve ifadenin içerdikleri arasında uyum sağlayabilmek demektir. Sanayi Devriminden bu yana, bu gelişimin tıkanması ve teknik alanda yapılan işlerin fikri üretime üstün gelmesi, yalnızca daha karmaşık ve daha çeşitli makinelerin kullanılmaya başlamasına bağlı değildir. Bunun bir diğer nedeni ise, refah sonucu hız kazanan teknik gelişimin, insan usunun yetişemeyeceği bir süratle ilerlemesidir. Başka bir deyişle, el işçiliği geleneğini mekanik üretime dönüştürecek olan öğeler, bağımsız ustalar ve onların çırakları; kendilerini ve zanaatlarının geleneğini yeni üretim yöntemlerine uydurmaya vakit bulamadan, ekonomik yaşamdan çıkarılmışlardır. Teknik ve entellektüel gelişimlerin arasındaki ilişkideki dengeyi bozan şey, tekniğin doğasında meydana gelen temel bir değişim değil, bir örgütlenme eksikliğidir. Eski zanaat geleneklerine bağlı endüstri uzmanları ansızın azalıvermiştir.

Morris, Ruskin'in mekanik üretim konusundaki önyargılarını ve el işlerine duyduğu tutkuyu paylaşmakla birlikte, makinenin işlevini, ondan daha usçu ve ilerici bir görüşle değerlendiriyordu. Teknik buluşları yanlış değerlendirdikleri için devrinin toplumuna çatmış fakat belirli durumlarda onların insanlık için yararlı birer nimet olacaklarını da bilmiştir (131). Onun sosyalist iyimserliği, teknik ilerlemeler konusundaki umudunu arttırmıştır. Sanatı 'insanın emekten duyduğu hazzın ifadesi' olarak tanımlar (132). Onun için sanat yalnızca bir mutluluk kaynağı değil, her şeyden önce, bir mutluluk duygusunun sonucudur. Onun gerçek değeri, yaratma sürecindedir. Sanatçı, çalıştığı sırada kendi üretkenliğinin hazzına varır ve sanatsal olanı üreten de bu çalışma hazzıdır. Sanatın bu kendi kendine oluştuğu fikri, biraz gizemli olup Rousseau'culuğun etkilerini taşıyorsa da, mekanik tekniklerin sanatın sonu olduğunu ileri süren düşünceden daha gizemli ve daha romantik olamaz.

Victoria döneminin toplum ve sanat eleştirmenlerini bu denli oyalayan toplumsal olgu, o devirdeki İngiliz romanının konusunu

da oluşturmaktadır. Bu romanlar da, Carlyle'ın 'İngiltere'nin durumu' olarak tanımladığı sorunun çevresinde dönerler ve Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan toplumsal koşulları tespit ederler; daha karışık bir topluma yöneliktirler ve daha ayrıtürden olup daha renkli, daha kolay bir dil kullanırlar. Carlyle ve Ruskin'in yapıtlarının sızamadığı bir tabakanın ilgisini çekmeye çalışan bu yapıtlar, toplumsal reformları sadece bir vicdan sorunu olarak kabul eden bir topluluk değil, onların yaşamsal önem taşıdıklarına inanan okurlar aramaktadırlar. Bu okurlar hâlâ azınlıkta olduklarından, roman, burjuvazinin üst ve orta tabakalarının çıkarları üzerine kurulur ve sınıf çatışmalarında zafer kazananları ilgilendiren ahlaki çatışmaların dışavurumu olarak varlığını sürdürür. Uyarı, ister Disraeli'de olduğu gibi vatanseverlik —feodalist istek— dolu düşlerinden, ister Kingsley ve Mr. Gaskell'de olduğu gibi Hıristiyan-sosyalist ülküden, veya Dickens'deki gibi darkafalı burjuvazinin yoksul düşmesine duyulan ilgiden kaynaklansın, sonuç daima egemen olan düzeni kabul etmekle biter. Bu yazarların tümü, topluma en yaman saldırılarla işe başlarlar, fakat sonunda tüm amaçları sistemin aşırılıklarını sergileyip onlarla savaşmak ve böylece daha derin devrimci eylemleri önlemekmiş gibi, anamalcılığın koşullarını iyimser veya yatıştırıcı bir görüş ile kabul ederler. Kingsley'de yatıştırıcı eğilim, yazarın açıkça fikrini değiştirdiğini itiraf etmesi ile ifade bulurken, Dickens'da yazarın köktenci ve giderek artan sola eğilimli tutumu dolayısıyle gizlenir. Bazı yazarlar özellikle üst sınıflara bazıları ise 'hakaret görmüş ve yaralanmış'lara yakınlık duyar, fakat içlerinde hiç devrimci olanı yoktur. Gerçek demokratik atılımlarla, her şeye karşın sınıf ayrımlarının yararlı bir etkide bulunacağı düşüncesi arasında gidip gelirler. Aralarındaki farklılık, onların insan sevgisine bağlı tutuculuklarının ortak yönleri ile karşılaştırıldığında, ikinci derecede önemli sayılır (133).

Çağdaş toplumsal roman, aynen Fransa'da olduğu gibi, 1830 sıralarında başlamış, ülkenin devrim eşiğinde bulunduğu kargaşalı bir dönem olan 1840 ve 1850 yılları arasında en parlak devrine erişmiştir. Burada da burjuva toplumunun amaç ve değerlerini sorgulayan ve onun ansızın yükselmesini ve yıkılma olasılığını açıklamak isteyen bir kuşağın en önemli yazın türü olmuştur. Fakat İngiliz romanında tartışılan konular, Fransız romanında olduğundan daha somut, daha genel anlamlı, daha az entellektüel ve daha az inceliklidir. Yazarların bakış açıları ise daha insancı daha özgeci (altruist) olmakla birlikte, daha uzlaştırıcı ve fırsatçıdır. Disraeli, Kingsley, Mrs. Gaskell ve Dickens, Carlyle'ın ilk izdaşları olup onun düşüncelerini hemen kabullenen yazarlardandırlar (134).

Bu sanatçılar, irrasyonel (usa aykırı düşünen), idealist ve müdahale yanlısıdırlar; yararcıları ve ulusal ekonomiyi alaya alırlar; liberalizmi ve sanayiciliği kınarlar; romanlarında 'laissez faire' ilkesine ve bu ilkeden doğan ekonomik anarşiye karşı savaşırlar. İngiltere'de çağdaş romanın başlangıcından beri, eş bir deyişle, Defoe ve Fielding'den bu yana, daima 'toplumsal' olmasına karşın, 1830'dan önce, romanın bu tür bir toplumsal propaganda aracı yerine geçmesi, bilinmeyen bir olgu idi. Bu romanlar, Addison ve Steele'in deneme yazıları ile, Sidney ve Lyly'nin pastoral ve aşk romanlarına olduklarından çok daha derinden ve doğrudan bağlantılıdırlar; bu romanın ilk ustaları ise çağdaş durumu anlayıp değerlendirebilmelerini ve toplumsal sorunlara karşı besledikleri törel duyguyu, gazetecilikten aldıkları uyarılara borçludurlar. Bu duygu, İngiliz romanının ilk büyük döneminde biraz körleşse de hiçbir zaman tümüyle kaybolmaz. Fielding ve Richardson'un yapıtlarının yerini alan korku romanı ve gizemli romanın ise toplumdaki durumlarla veya gerçeklerle doğrudan hiçbir ilişkisi yoktur; Jane Austen'in romanlarında toplumsal gerçek, karakterlerin kök salmış oldukları alan durumunda ise de, hiçbir zaman romancının çözümlemeye ya da yorumlamaya giriştiği bir sorun olarak görülmez. Roman, Defoe, Fielding, Richardson ya da Smollett'de olduğundan daha değişik bir durum almış ve ancak Walter Scott'dan sonra toplumsal olabilmiştir. Scott'da toplumsal altyapı, daha önceki yazarlardan daha bilinçli bir biçimde vurgulanmıştır; o, daima karakterlerini toplumsal bir sınıfın temsilcileri olarak gösterir; fakat çizdiği toplum tablosu, 18. yüzyıl romanında olduğundan çok daha programlı ve soyuttur. O'nun Defoe - Fielding - Smollett gelişim çizgisi ile olan bağları daha gevşektir ve yeni bir gelenek kurar. Fakat Walter Scott'un en yakın varisi olan ve her şeyden önce, onu izleyen en iyi öykü anlatıcısı ve çağının en tutulan sanatçısı olan Dickens, Scott'un öğrencisi olduğu halde, —yüzyılın ilk yarısında yetişen yazarların hepsinde olduğu gibi— bu gelişim çizgisi ile doğrudan bağlantılıdır ve yarattığı tür, Scott'un dramatik yazı yazma usulünden çok, eski yazarların pikaresk roman türüne yakındır. Dickens, 18. yüzyıla, sanatının ahlaksal öğretici eğilimi ile de yakındır; Fielding ile Sterne'in pikaresk roman geleneğinin yanı sıra, Defoe ile Goldsmith'in, Scott tarafından önemsenmeyen insan sevgisi dolu yönünü de yeniden canlandırmıştır (135). Halk tarafından bu denli tutulmasını, bu geleneklerin her ikisini de yeniden diriltmesine borçludur ve yeni okur kitlesinin beğenisini doyurmada, yapıtlarındaki pikaresk

romana özgü renkliliğin ve duygusal-ahlaksal havanın da aynı derecede payı vardır.

1816 ile 1850 arasında İngiltere'de, her yıl aşağı yukarı 100 roman yayınlanır (136) ve 1853'de çıkan ve çoğu öykücü edebiyat türüne giren kitapların sayısı, yirmi beş yıl öncesinin üç katıdır (137). 18. yüzyılda okur sayısının artması, kitap ödünç veren kütüphanelerin gelişmesi olayı ile ilgiliydi; fakat bu artışın kitap fiyatlarının indirilmesine hiçbir katkısı olmamış, ancak yayımcılar arasında daha canlı bir etkinliğin başlamasına yol açmıştır. Üstelik giderek artan gereksinim sonucu bu kütüphaneler, fiyatların daha yüksek bir düzeyde dondurulmasına yardımcı olmuşlardır. Üç cilt olarak basılmış normal bir romanın fiyatı, bir buçuk İngiliz lirasıdır; bu parayı ise çok az kişi verebilecek durumdadır. Bu nedenle hafif roman türünün okunması, yalnızca ödünç kitap veren kütüphanelere üye olanlarla sınırlandı. Okuyucu sayısının boyutunda ve bileşiminde temel bir değişim ancak romanlar ayda bir basılacak biçimde bölündükten sonra görüldü. Taksitle ödemek, bundan önce kitaba verecek parayı pek bulamıyanlar için bile, en çok beğendikleri yazarların romanlarını alabilme olanağını sağlamıştır. Romanların aylık sayılar halinde basılması, kitap satma işinde bir yeniliği temsil eder; bu yenilik, seri romanlarla temelde uyum içindedir ve gerek toplumbilimsel, gerekse sanatsal açıdan, benzer sonuçlar doğurur. Pikaresk roman türüne dönüş, bu sonuçlardan biridir.

Dickens'ın başarıları, yeni yayın yönteminin zaferini belirtir. Bu yazar, yazınsal tüketimin demokratlaşmasının sağladığı tüm yararlardan faydalandığı gibi, zararlarından da etkilenir. Toplumun geniş kitleleri ile sürekli olarak ilişkili olması, sözcüğün tam anlamı ile 'popüler' olan üslubu bulmasına yardımcı olur. Hem yığınlara seslenen hem 'büyük' olan ender sanatçılardan biri olduğu gibi, halk tarafından tutulmasına karşın 'büyük' olabilen ve bu tutulmuşluğu sayesinde 'büyük' sayılan bir romancıdır. Dickens, 19. yüzyılda benzeri görülmemiş olan o büyük, destansı üslubunu, düzgün dilini ve o kendiliğinden, sorunsuz, neredeyse tümüyle sanattan uzak olan yaratıcılığını, toplumun ona olan bağlılığına ve okurlarından gördüğü ilgi ve sevginin getirdiği güvenlik duygusuna borçludur. Ama ne var ki, halk tarafından tutulması onun büyük olduğunu kanıtlamaz, çünkü Alexandre Dumas ve Eugène Sue de en azından onun kadar tutuldukları halde hiçbir yönden büyük sayılmazlar. Dickens'in büyük olduğu için halkın tuttuğu bir yazar olduğu da sanılmamalıdır, çünkü Balzac ondan belki de daha büyük ve onun kadar halka dönük olduğu, yapıtlarını benzer koşullar altında ürettiği halde, ondan çok daha az başarı kazanmıştır.

Dickens'ın bu denli tutulmasının zararları çok daha kolayca açıklanabilir. Okurlarına olan bağlılığı, sıradan, basit okurlardan oluşan büyük kitlelerle entellektüel bir dayanışma içinde olması ve bu ilişkide sevgi ve etkiyi koruma çabası, heyecan duymaya yatkın, duygusal kitleleri etkileyen yöntemlerin mutlak bir sanat değeri taşıdıklarına inanmasına yol açtı. Bunun sonucu, toplumun tek bir ritmde atan kalbinin yanılmaz güdüsüne ve sağlamlığına inanmaya başladı (138). Bir yapıtın sanatsal niteliğinin, onun etkilediği, heyecanlandırdığı insanların sayısı ile ölçülemeyeceğini hiçbir zaman itiraf etmek istemedi. İnsanı gözyaşlarına boğmanın birtakım usülleri vardır. Bu düzenlemelerin, dünyadaki her insanı aynı derecede sarsacak olan etkilerine karşı koyamadığımızdan ötürü sonradan utanç duysak da gene de ağlarız. Ne var ki, Homer, Sophocles, Shakespeare, Corneille, Racine, Voltaire, Fielding, Jane Austen ve Stendhal'ın kahramanlarının yazgıları ile gözyaşı dökmemişizdir. Oysa Dickens'i okuduğumuzda günümüzün filmlerine duyduğumuz aynı düşüncesiz ve kayıtsız heyecanı duyarız.

Dickens, şimdiye dek gelmiş geçmiş yazarlar arasında en fazla başarıya ulaşmış olanlardan biridir ve belki de modern çağın en tutulan yazarıdır. Gerçek olan şudur ki, Dickens, romantizmden bu yana, yapıtları çağa karşı gelme olgusundan ya da çevresi ile olan gergin ilişkilerden kaynaklanmayan, üstelik tümüyle toplumunun taleplerine uyan ilk yazardır. Shakespeare'den bu yana benzeri görülmedik bir başarının tadını çıkarmaktadır; Ortaçağın saz şairleri ve eski mim sanatçılarının halkın gözünde kazandıkları başarı konusunda yapacağımız tahmin ne ise, Dickens'ın bu başarısı da ona en yakın olanıdır. Dünya görüşünün doğruluğunu ve bütünlüğünü, toplumuna seslenirken ona teslim olmasına, kafaca onlar kadar dar görüşlü, onlar kadar kolay beğenir olup, çok daha zengin olmasına karşılık onlarınki kadar sanattan uzak bir imgeleme sahip olmasına borçludur. Chesterton, günümüzün halk tarafından tutulan yazarlarının daima toplumlarının düzeyine inmeleri gerektiğine inandıklarını söyler (139). Onlarla okurları arasında, büyük yazarlarla sıradan toplum arasında bulunan, daha az derin ve değişik yapıya sahip olsa bile aynı derecede can sıkıcı olan bir uçurum vardır. Dickens'da böyle bir uçurum sorunu yoktur. O, İngiliz toplumunun imgesel dünyasına ve bilincine giren en anlaşılması kolay figürleri yaratmakla kalmamış, aynı zamanda, bu figürlerle olan ilişkisi, toplumun onlarla olan ilişkilerinin aynısı olmuştur. Okurlarının gözde figürleri, onun da gözdeleridir; küçük Nell ya da küçük Dombey'den söz ettiğinde, en kendi halinde küçük bir

bakkal veya en basit bir evde kalmış kız ile aynı duyguları paylaşır ve aynı tonu kullanır.

Dickens'ın birbiri ardına kazandığı başarılar dizisi, ilk uzun romanı olan *Pickwick Papers* (Pickwick'in Kâğıtları) ile başlamıştır. Bu kitap, on beşinci sayısından itibaren kırk bin adet satılmaya başlamış, bu başarı, yüzyılın bundan sonraki 25 yılı içinde gelişecek olan İngiliz romanlarının ne şekilde ve nasıl satılacağını saptamıştır. Ansızın üne kavuşan yazarın toplumu çekme gücü, tüm mesleği boyunca sürüp gitmiştir. Dünya daima ondan daha fazla yapıt beklemiş ve bu açlığı gidermek için Dickens, Balzac kadar hummalı bir biçimde, nefes almadan çalışmak zorunda kalmıştı. Bu iki dev yazarın durumları birbirine benzemektedir; aynı edebi patlamanın temsilcileridir ve devrim heyecanları ve düş kırıklıkları ile dolu olan bir çağın kargaşasından sonra romanın düşsel dünyasında gerçeğin yerine geçecek olanı, yaşamın karışıklığı içinde bir yol gösterici ve tükenmiş düşlerine karşı bir ödün arayan, kitaba susamış bir toplumu doyuruyorlardı. Ne var ki, Dickens, Balzac'tan daha geniş çevreleri etkilemiştir. Ucuz aylık serilerle edebiyat dünyasına şimdiye değin roman okumamış olan yepyeni bir topluluk kazandırır; eski roman edebiyatı okurları, bu sınıfın yanında *beaux esprits* olarak kalırlar. Gündelikçi bir kadın, oturduğu mahallede herkesin ayın ilk pazartesi günü bir enfiyecinin evinde toplanıp az bir para karşılığında çay içtiklerini ve çaydan sonra ev sahibinin *Dombey*'in son sayısını yüksek sesle kendilerine okuduğunu ve o evde oturan herkesin bu topluluğa parasız olarak katıldıklarını anlatır (140). Dickens, kitlelerin eğlenceli ve hafif roman türüne duydukları gereksinimi karşılayan, eski 'shilling-shocker' [64]) ı sürdüren ve heyecan verici romanın modern türünü bulgulayan sanatçı (141), kısacası edebi niteliklerinin yanı sıra, her bakımdan günümüzün satış rekoru kıran kitaplarına benzeyen yapıtların yazarı sayılır. Fakat romanlarını yalnızca eğitilmemiş ya da yarı eğitilmiş kitleler için yazdığını ileri sürmek yanlış olur. Orta sınıfın üst kesimi, hatta aydınlar takımının bir bölümü bile, onun hevesli okurları arasındadırlar. Dickens'ın romanları, çağımızda sinemanın 'çağdaş sanat' sayılması gibi, devrinin modern, güncel edebiyatını oluştururlar ve bu yapıtların sanatsal yönden yetersiz olduklarını bilen kişiler için bile, geleceğe gebe ve yaşar durumdaki bir biçim olarak paha biçilmez değer taşırlar.

Ta başlangıçtan beri Dickens, sanatsal ve ideolojik yönden ile-

[64] İngilizce bir sözcük olup bir İngiliz 'shilling'i karşılığında alınan heyecanlı kitap demektir.

rici olan edebiyat türünün yeni aldığı biçimin temsilcisi olmuştur. Memnun etmediği okurların bile ilgisini çekmiş, onun toplum konusunda ileri sürdüğü gerçeklerden hoşlanmayanlar bile romanlarını eğlenceli bulmuşlardır. Dickens'ın sanat felsefesini politik felsefesinden ayırdetme olanağı her zaman için vardır. Toplumun işlediği günahlara, zenginlerin kalpsizliğine ve küstahlığına, anlayıştan yoksun yasaların haşinliğine, çocuklara uygulanan acımasız davranışlara, hapislerde, fabrikalarda ve okullardaki insanlık dışı koşullara, kısacası, kurumcu örgütlenmelerin malı olan 'birey'i düşünmeyen her şeye karşı alev saçan sözcüklerle çatmıştır. Onun suçlamaları tüm kulaklarda çınlayıp durmuş ve yürekleri, toplumun tümünün sorumlu olduğu bir haksızlık duygusu ile doldurmuştur. Fakat acı ve sıkıntı ile haykırmak ve bir çığlıktan sonraki boşalmanın verdiği rahatlık, burada pek işe yaramamıştır. Yazarın ilettiği toplumsal mesaj, siyasal yönden verimli olamamış; insan sevgisi, sanatsal açıdan bakıldığında bile oldukça karışık sonuçlar vermiştir. Bu durum bir yandan karakterlerinin psikolojilerine girmesine yardımcı olurken, diğer yandan onun görüsünü buğulayan bir duyguculuğa saplanmasına neden olmuştur. Onun eleştirel olmayan iyi niyeti, 'Cheeryblism'i [65], mülk sahibi sınıfların iyi yüreklilikerinin ve hayırseverliklerinin toplumdaki bozuklukları düzeltebileceğine inanması, Dickens'ın toplumsal bilincinin tam olarak gelişmemiş olmasından ve sıradan bir burjuva olarak hangi sınıfa ait olduğu konusunda bir karar verememesi sonucu gelişmiş fikirlerdir. Dickens, gençliğinde orta sınıftan atılmış olmanın ve emekçi sınıfın eşiğine itilmenin acısını bir türlü yenememektedir; daima, toplumda daha aşağılara düştüğünü veya düşmek tehlikesinde olduğunu sanmıştır (142). O, köktenci bir insansever, liberal görüşlü bir halk dostu, tutuculuğun ateşli bir karşıtı olmakla birlikte hiçbir zaman sosyalist ya da devrimci olmamıştır. Dickens'ı başkaldıran bir burjuva, gençliğinde kendisine yapılanı hiçbir zaman unutmayan, küçük düşürülme duygusunun kurbanı bir insan olarak tanımlamak daha doğru olur (143). Tüm yaşamı boyunca, kendisini, üstten olduğu kadar alttan da gelebilecek tehlikelere karşı koruma gereğini duyan, sıradan, tutucu bir burjuva olarak kalmıştır. Sıradan bir burjuva ile aynı duygu, düşünce ve ülkülere sahiptir. Emeğin, sabrın, tutumluluğun, güvenliğe doğru tırmanmanın, endişesiz ve özellikle saygın olmanın yaşamın özü olduğuna inanmaktadır. Onun için mutluluk, gösterişten uzak bir zenginliğe sahip olmak, aile çevresinde, veya yolcularını güvenli bir hedefe doğru götüren

[65] Nazik ve kibar kişilerin yardımlaşma alanındaki davranışları.

yolcu arabasının damı altında, rahat ve huzur içinde, dış dünyadan korunmuş bir varlık sürdürmektir.

Dickens, toplumsal ideolojisinin iç çelişkilerini yenmeyi başaramaz. Bir yandan topluma en acı suçları yüklerken, diğer yandan toplumdaki kötülüklerin boyutlarını gerektiği gibi değerlendiremez. Çünkü Dickens, bu kötülüklerin varlığını itiraf etmek istememektedir (144). Aslında o, 'her şey halk içindir - halk ile hiçbir şey yapılamaz,' ilkesine sıkı sıkıya bağlıdır ve halkın yönetim işini beceremeyeceği konusundaki önyargısından bir türlü kurtulamaz (145). Ayak takımından korkmaktadır ve 'halk' sözcüğünü, bu terimin en ideal anlamı olan 'orta sınıf' sözcüğü ile bağdaştırır. Flaubert, Maupassant ve Goncourt'lar tutucu oldukları halde, boyun eğmez birer asidirler. Dickens ile politik yönden ilerici olmasına ve geçerli koşullara karşı olmasına rağmen egemen olan anamalcı sistemin koşullarını yadsımasızca kabul eden barışsever bir kentsoyludur. O, sadece sıradan ve dar kafalı burjuvaların dert ve acılarını bilmekte ve burjuva toplumunun temellerini sarsmayacak çarelerle çözümlenebilecek olan aksaklık ve kötülüklerle savaşmaktadır. Emekçi sınıfının durumu ve büyük sanayi kentlerindeki yaşamdan hemen hemen tümüyle habersizdir ve işçi hareketi konusundaki anlayışı çok gariptir. O yalnızca zanaatçıların, küçük, bağımsız çalışan ustaların ve tüccarların, kalfa ve çırakların geleceği için kuşku duymaktadır. İşçi sınıfının talepleri ve gelecekte giderek gelişecek büyük gücü, onu korkutmaktadır. Çağının teknik gelişmeleri ile de ilgili değildir ve eski dönemlerin yaşam biçimlerine tutku duymasına neden olan romantizmi, Carlyle ve Ruskin'in Ortaçağın manastır ve loncalarına duydukları coşkudan çok daha gerçek ve kendiliğinden bir romantizmdir. Balzac'ın büyük kentlerden ve teknikten yana olan yaşam görüşü ve yeniliklerden ve bulgulardan duyduğu mutluluk ile karşılaştırıldığında, Dickens'ın bu özellikleri kaba ve tembelce bir görüşe sahip bir dar kafalılık olarak kalırlar. Daha sonraki yapıtlarında, özellikle *Hard Times* (Sıkıntılı Günler)'da Dickens'ın görüşünün genişlediği görülür. Sanayi kenti sorunu düşüncelerine girmeye başlar ve bir sınıf olarak endüstriyel emekçi sınıfının yazgısının ne olacağını giderek artan bir ilgi ile tartışır. Fakat anamalcılığın iç yapısı konusundaki düşünceleri çocukça ve önyargılı, sosyalist kaynaşmanın yalnızca bir demagoji, grevin ise şantaj olduğuna inanması ise dar kafalı, rahatına düşkün kişilere özgü bir davranıştır (146). Yazar, greve katılmayan ve her ne kadar sakasa da iş sahibine atasal (atavistique) [66], teslimiyetçi bir sadakat-

[66] Atacılığa ait. Bak. O. Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi, I, s. 111.

la bağlı olan Stephen Blackpool'dan yanadır. 'Köpek ahlakı', Dickens'ın yapıtlarında önemli bir rol oynar. Bir davranış, ciddi düşüncelere sahip bir adamın olgun, eleştirel ve entellektüel yaklaşımından ne denli uzak olursa, Dickens'ın bu davranışa olan yakınlığı ve anlayışı da o denli artacaktır. Eğitilmemiş, basit halk ve çocuklar, onun yüreğine, eğitilmiş ve yetişkin insanlardan daha yakındır.

Dickens, anamal ve emek arasındaki çatışmanın önemini tümüyle yanlış anlar. O, burada uzlaşmaları olanaksız iki gücün karşı karşıya geldiklerini ve bu kavganın, bireyin iyi niyeti ile çözümlenemeyeceğini bir türlü anlayamaz. Bir insanın sadece ekmek yiyerek yaşayamayacağını ileri süren gerçek, emekçi sınıfın sırf ekmek için savaşmalarını anlatan bir romanda pek inandırıcı olamamaktadır. Fakat Dickens, sınıfları uzlaştırma olasılığına duyduğu çocukça inançtan vazgeçemez. Bir yandan ataerkil-insan sevgisi taşıyan duyguların, diğer yandan ise sabırlı ve özveri gerektiren bir davranışın toplumda huzur sağlayacağı yanılgısına saplanır. Şiddete karşı olmak gerektiğini savunur, çünkü ayaklanmanın ve Devrimin, baskı ve sömürü hareketlerinden daha kötü olduğuna inanır. Goethe'nin haksızlığı kargaşaya yeğleyen inancı kadar sert bir görüşe sahip olamamasının nedeni, onun Goethe kadar yürekli olamaması ve onun kadar kendi kendisini anlayamamasıdır. Eski burjuvazinin sağlıklı, duygusallıktan uzak bencilliğini, bozulmuş, karışmış ve tatlı bir 'Christmas felsefesine' dönüştürmüştür. Bu felsefeyi Taine şöyle özetler: «Birbirinize iyi davranın ve birbirinizi sevin; yüreğin duyguları en gerçek hazdır... Bilimi bilginlere, gururu soylulara, lüksü ise zenginlere bırakınız» (147). Dickens, sevgi konusunda söylediği hakikatlerin esasında ne denli katı olduğunu ve onun getirmeye söz verdiği huzurun toplumdaki aşağı sınıflara nelere mal olacağını bilmiyordu. O, bunları yalnızca hissediyor ve felsefesinin bu iç çatışmaları, onun acı ve eziyet veren ciddi sinir rahatsızlıklarında kendini gösteriyordu. Bu barış ve ümit vadeden misyonerin yaşamı hiç de rahat ve dingin değildi. Onun duygusallığı, korkunç bir acımasızlığı saklayan bir maskedir; nükte ve mizahı, gözyaşları içinde gülümsemekte, iyi huyu ise bunaltıcı ve boğucu bir yaşam korkusuna karşı savaşmaktadır. Onun en iyi huylu karakterleri bile, yüz çizgilerinin ardında bir muziplik saklarlar; burjuvalara özgü, uysal ve efendice davranışlar daima bir cinayet işlemenin eşiğine kadar dayanırlar; hayranı olduğu eski, modası geçmiş dünyanın dekoru ise, gereksiz eşyalarla dolu, tekin olmayan bir odadan oluşur. Onun canlılığı ve yaşam sevinci, ölümün gölgesinde durmaktadır ve doğaya olan bağlılığı da hum-

malı bir yanılsamadır. Victoria döneminin bu görünüşte temiz, dürüst ve saygıdeğer sanatçısı, korku dolu düşler tarafından rahatsız edilen umutsuz bir gerçeküstücü olup çıkar.

Dickens, sanatta yaşama ve doğaya bağlı olmanın temsilcisi ve 'petites faites vrais' [67] leri tamamına erdiren bir usta olduğu kadar, İngiliz edebiyatındaki en önemli natüralist gelişimlerin de sorumlusudur. Çağdaş İngiliz romanının tümü, ortam betimlemelerini, karakter çizimini ve karşılıklı söyleşilerdeki ustalığını Dickens'dan almıştır. Fakat gerçekte bu natüralistin yarattığı karakterlerin hepsi de birer karikatürden başka bir şey değildirler. Gerçek yaşamın tüm özellikleri abartılmış, aşırı boyutlara itilmiş ve zorlanmıştır; her şey gerçek dışı ve garip bir gölge oyunu ya da kukla tiyatrosuna benzer. Böylelikle her şey, melodramdaki stilize edilmiş, sadeleştirilmiş ve tek tipe indirgenmiş ilişki ve durumlara dönüşür. Dickens'ın en sevimli figürleri, adı kötüye çıkmış budalalar; en zararsız ve sıradan burjuvaları ise, monomanyaklar, huysuz, başa çıkılması olanaksız tipler ve 'cinli' kişilerdir. Özen ve dikkatle betimlenmiş olan ortamları, opera sahnelerine benzemekte ve tüm doğalcılığı genellikle düşlerdeki görüntülerin keskinliğini ve göz alıcı ışığını oluşturmaktadır. Balzac'ın en büyük saçmalıkları bile, Dickens'ın kimi görüntülerinden daha mantıksaldır. Victoria dönemine özgü olan bastırma ve uzlaşma eylemleri, Dickens'ın tümüyle dengesiz ve denetimden yoksun bir nörotik üslup edinmesine yol açmıştır. Fakat nevrozlar, her zaman için karmaşık olmadıkları gibi, Dickens'in da karmaşık yönü veya yüceltilmesi gereken bir yanı yoktur. O, İngiliz yazarlarının en eğitilmemiş olanlarından biridir. Richardson ve Jane Austen gibi yanlış bilgilerle dolu, okumamış bir yazar olduğu kadar, Austen'in tersine, ilkel ve kalın kafalı bir insan, yaşamın daha derin sorunlarına karşı duygu beslemeyen koca bir çocuktur. Onun aydın olmakla hiçbir ilgisi yoktur ve entellektüellere de karşıdır. Bir sanatçı veya düşünürü anlatma olanağı bulduğunda onunla alay eder. Sanata karşı, püritenlere özgü, düşmanca bir tavır takınmış ve bu tavrı, sıradan burjuvazinin entellektüel olmayan, sanata karşı görüşleri ile beslemiştir. O, sanatı gereksiz ve ahlaka aykırı bulmaktadır. Usa ilişkin her şeye karşı burjuvaziden daha düşmanca, daha da kötüsü, dar görüşlü ve geri kafalı burjuvalara özgü bir tavır besler. Sanatçılar, şairler arasında çok fazla konuşanlarla, okurları ve kendisi arasındaki dayanışmayı kanıtlamak istercesine, fazla ilişki kurmamıştır (148).

Victoria döneminde toplum, kesin olarak tanımlanabilen iki

[57] Bazı küçük hakikatler anlamına.

ayrı cepheye bölünmüş ve Dickens, üst sınıflardan gelme kişiler tarafından da tutulmasına karşın, eğitilmemiş ve kolay beğenir toplumun yazarı olarak kabul edilmiştir. 18. yüzyılda da böyle bir bölünme olduğu ve Richardson'un, Defoe ve Fielding ile karşılaştırıldığında, daha yüksek olan bir orta sınıf beğenisini temsil ettiği görülür. Ne var ki Richardson, Defoe ve Fielding'in okurları, çoğunlukla aynı halktır. 1830'dan sonra ise, iki kültür düzeyi arasındaki kopukluk belirginleşmeye başlamış ve birçok okurun hâlâ ortada olmalarına karşın, Dickens'ın toplumunu, Thackeray ve Trollope'unkinden ayırmak oldukça kolaylaşmıştır. 18. yüzyılda Richardson'un kahramanları ile özdeşleşmeyi, Fielding'inkilerle özdeşleşmekten daha kolay bulan okurlar olmuştur. Fakat şimdi, okurlar arasında Dickens'ın çekilmez olduğuna inananlar ya da Thackeray ve George Eliot'u anlamakta güçlük çekenler bulunmaktadır. Eğitilmiş eleştirel toplumun yanı sıra, edebiyatta yalnızca kolay ve anlık bir eğlence arayan, düzenli bir okur kitlesi, Victoria döneminde ortaya çıkmıştır. Günümüzün başlıca özelliği olan bu durumdan önce, edebiyatta yalnızca eğlence arayan kitle, çoğunlukla rastgele kitap seçen kişilerden oluşmakta, düzenli olarak kitap okuyanlar ise kültürlü sınıflardan gelmektedirler. Oysa Dickens'ın devrinde, aynen bugün olduğu gibi, yüksek düzeydeki edebiyat ile ilgilenen yalnızca iki topluluk vardır. Günümüz ile o devir arasındaki tek fark, o günkü hafif edebiyat türünün, hâlâ Dickens gibi yazarların yapıtlarını içermesi ve her iki tür edebiyattan hoşlanan okurların da henüz var olmasıdır (149). Oysa bugün iyi edebiyat çoğunlukla halk tarafından tutulmaz olmuştur. Halkın tuttuğu edebiyat ise, beğeni sahibi kişilerin dayanamayacakları denli kötüdür.

1851'deki Dünya Fuarı, İngiltere tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. Erken Victoria devrinin tersine, orta Victoria dönemi refah ve barış devri olarak tanınır. İngiltere, 'tüm dünya için iş yapan atölye'ler ülkesi olur, fiyatlar yükselir, işçi sınıfının yaşam koşulları düzelir, sosyalizm zararsız duruma getirilir, burjuvazinin siyasal alandaki üstünlüğü sağlam temellere oturtulur. Toplumsal sorunlar çözümlenememişse de sivrilikler törpülenmiştir. 1848'in başarısızlıkla sonuçlanması, toplumun ilerici kitlesine yorgunluk ve yılgınlık getirmiş ve bunun sonucu roman saldırgan ve hoşgörüsüz olmaktan çıkmıştı. Thackeray, Trollope ve George Eliot, artık Kingsley, Mrs. Gaskell ve Dickens'ın anladıkları anlamda yazmıyorlardı. Bu yazarlar toplumu taslaklar halinde çiziyorlar, fakat günün toplumsal sorunlarını tartışmaktan kaçınıyorlar, toplumsal ve siyasal bir savın propagandasını yapmaya yanaşmıyorlardı. Dünya görüşü devrinin entellektüel atmosferini yansıtan George Eliot ile (150),

toplum, Jane Austen'in romanlarında olduğu gibi, devinim halinde bulunan ve birbirinin yazgılarını saptayan karakterlere sahne olan, onsuz olunamaz bir öğe durumunda olmasına karşın, ön düzeyde yer almaktan çıkar. George Eliot, sürekli olarak insanların karşılıklı dayanışmalarından ve çevrelerinde oluşturdukları magnetik alandan söz etmiştir. Sarfedilen her sözcük, her hareket, bu alanın etkisini arttırır (151). Eliot, modern toplumda kimsenin özerk veya yalnız bir yaşam sürdüremeyeceğini söylemek istemektedir (152). Bu açıdan bakıldığında, onun yapıtları roman olarak nitelenebilir. Fakat bundan öncesine göre, toplum, olumlu, her şeyi içinde bulunduran bir gerçek olmasına karşın, dayanılması gereken bir olgu durumuna gelmiştir.

İngiliz romanı tarihinde, içe dönüklüğe yöneliş, George Eliot'un yapıtları ile başlar. Onun romanlarındaki en önemli olaylar, entellektüel ve ahlâki bir yapıya sahip olanlardır; insanın içindeki kale ve onun ahlâki bilinci olan ruh, onun yazgısının büyük çatışkılarının yer aldığı bir sahnedir. Bu açıdan bakıldığında, Eliot'un romanları, psikolojik roman türüne de girerler (153). Konularının merkezi, dış olaylar ve serüvenler, toplumsal sorunlar ve çatışmalardan çok ahlâki sorunlar ve bunalımlardan oluşmuştur. Aklı başında, düşünceli insanlardan oluşan kahramanları için fiziksel deneyler ne ise, entellektüel ve töresel deneyler de odur. Onun yapıtları, bir ölçüde, Alman romantiklerinin ülkülerinde tasarladıkları romana uyabilecek psikolojik-felsefe türü denemelerdir. Buna karşın, Eliot'un sanatı, romantizmden kopmanın simgesi olduğu gibi, romantikler tarafından yaratılan tinsel değerlerin yerine, değişik ve temelde romantik olmayan deneyler getirmek için yapılan ilk başarılı atılımdır. George Eliot ile roman, entellektüel-duygusal bir içerik kazanır. Klasisizmden bu yana duygusal değeri kaybolmuş olan entellektüel bir içerik, edebiyata mal edilmiş olur. Bu roman türü, usa aykırı özelliklere sahip olan duygusal deneylere değil, George Eliot'un 'entellektüel tutku' diye tanımladığı bir tavra bağlıdır (154). Romanlarının esas konusu, yaşamın yorumu ve çözümü, entellektüel değerler konusunda bilgi sahibi olmak ve onları değerlendirmektir. 'Anlamak' sözcüğü onun romanlarında sürekli olarak tekrarlanan bir sözcüktür; (155) uyanık olmak, sorumluluğu bilmek, kendi kendinle uzlaşma bilmez bir biçimde uğraşmak, onun sürekli olarak tekrarladığı taleplerdir. 1860'da yazdığı bir mektupta, «En büyük seçim, esrarsız yaşayabilmek ve tüm acılarımızı, bilinçli ve açık seçik görülebilen bir dayanma gücü ile göğüsleyebilmektir» der (156).

Bu aklı başında ve düşünceli insanların, sorunlar ve çelişkiler,

tragedyalar ve yenilgilerle dolu olan yazgılarının *Middlemarch* adlı yapıttaki kadar güçlü bir biçimde anlatılabilmesi, ancak George Eliot gibi devrinin entellektüel yaşamı ile derinden ilgili bir yazarın kitabında mümkün olabilir. J.S. Mill, Spencer ve Huxley başta olmak üzere, devrin İngiltere'sinde yaşayan en iyi ve en ilerici düşünürler, George Eliot'un arkadaşlarıdır. Eliot, Feuerbach ile D.F. Strauss'u İngilizceye çevirir ve çağının usçuluk ve olguculuk akımlarının tam merkezinde durur. Onun ahlâk anlayışını simgeleyen, hafiflikten ve saflıktan uzak, ciddi ve eleştirici amacı, düşünce biçimini göstermeye yeterlidir. İngiliz romanında ilk kez, bir entellektüeli gerektiği gibi anlatabilen yazar, Eliot'dur. Ondan başka o devirde yaşayan hiçbir romancı, bir sanatçıyı gülünç duruma düşürmeden veya kendisi gülünç duruma düşmeden tanımlayamazdı. Balzac bile onların tuhaf ve ayrıksı yaratıklar olduklarını düşünmüş, kendisini naif bir şaşkınlıkla doldurduklarını ve gülümsemeye zorladıklarını söylemiştir. George Eliot ile karşılaştırıldığında, Balzac, *Chef-d'oeuvre inconnu*'sünde Eliot'un sanat gücünün erişemeyeceği perspektifler açmış olmasına karşın, yarı eğitilmiş ve kendi kendini yetiştirmiş biri olarak kalır. Balzac'ın gücü anlatımda, Eliot'unki ise deneylere çözüm getirmesindedir. Eliot, kendi geçirdiği deneylerden, entellektüel sorunlarla boğuşmanın ne denli güç ve sıkıntılı olduğunu bilmekte, tinsel yenilgileri izleyen acı olayları tanımaktadır; bunları bilmeseydi Dr. Casaubon gibi bir karakteri yaratamazdı (157). Bu entellektüelliği sayesinde boş ve eksik yaşama daha yeni bir ülkü ve anlayış kazandırmış, tüm modern roman kahramanlarının ait olduğu *manqués* dizisine [68] yeni bir çeşit eklemiştir.

Toplumsal romana psikolojinin girmesinin gerçek ve kesin nedeni, George Eliot'un entellektüalizmi değildir. Onun entellektüalizmi sadece toplumsal sorunların geri düzeye itilmesine, psikolojik olanlarınsa ön plana çıkarılmasına yaramıştır. Roman, nasıl henüz burjuvazi ile bütün halinde bulunan kültürlü tabakanın edebiyat türü ise, psikolojik roman da kendisini burjuvaziden kurtarma sürecinde bulunan bir kültürlü tabaka olan aydınlar takımının yazın türüdür. İngiltere'de aydınların bağlardan kurtulup 'toplumsal yönden bağımsız' (158) 'tüm sınıf ayrımlarının dışında' (159) ve 'çeşitli sınıflar arasında arabulucu' (160) durumuna gelmeleri, ancak Orta Victoria döneminin başlarında mümkün olmuştur. Bu döneme kadar, İngiltere'de, burjuvaziye başkaldıran, bağımsız bir toplumsal grup olma duygusuna sahip olan aydınlar yoktu. Kültürlü tabaka,

[68] 'Eksiği noksanı olanlar'; hayatta başarıya ulaşamayanlar.

burjuvazinin kendisini rahat bıraktığı sürece bu sınıfla olan ilişkisini sürdürmüştü. Romantizm, ilerici edebiyat toplumu ile tutucu orta sınıfın arasına yabancılık girmesine neden olmuş fakat romantiklerin tutuculuğa yönelmeleri ile bu karşıtlık ortadan kalkmıştı. Erken Victoria döneminin yazarları, burjuva toplumu içinde reform yapılması yolunda savaşmışlarsa da, bu toplumu yıkmak akıllarından bile geçmemişti. Buna karşılık burjuvazi de onlara hiçbir zaman birer hain veya yabancı gözü ile bakmamış, tersine, onların toplumsal ve kültürel eleştirilerini, hoşgörü ve iyi niyetle izlemişlerdi. Burjuva toplumu içinde kültürlü tabaka, yönetici sınıfların genellikle önemini çok iyi bildikleri bir işlevi yerine getiriyordu. Bu işlev, bir patlamayı önleyen emniyet supapı yerine geçiyor ve bastırılma tehlikesi ile karşı karşıya bulunan vicdan çatışmalarını dile getirerek burjuvazinin içindeki gerilimlerin dışa vurulmasını sağlıyordu.

Burjuvazi, ancak Devrim'e karşı kazandığı kesin zaferden ve 'Chartism' [69] in yenilgisinden sonra kendisini güven içinde hissedebilmiş ve vicdanı kuruntu ve endişelerden kurtulabilmiştir. Artık eleştirilmesine gerek yoktur. Böylece kültürel tabaka, özellikle yazın alanında üretken olan bölüm, toplumda işe yarıyor olma duygusunu yitirmiştir. Bu topluluk, kendisini bir zamanlar sözcülüğünü yaptığı toplumsal sınıftan kopmuş olarak görmekte ve eğitilmemiş sınıflarla burjuvazi arasında yalnız kaldığını sanmaktadır. Bundan önceki kökleri orta sınıfta olan kültürlü tabakanın yerine, aydınlar takımı (intelligentia) dediğimiz toplumsal grubun gelmesine, bu duygu neden olmuştur. Fakat bu gelişim, kültürün temsilcileri olan kitlenin, egemen olan güçlerden kopup onlardan kurtulma sürecinin son evresini temsil eder. Bu gelişimin ilk evreleri, hümanizma ve aydınlanma hareketleridir. Bu akımlar, bir yandan kültürün kilisenin dogmasından kopmasına yardımcı olurken, diğer yandan onu aristokrasinin estetik diktatörlüğünden kurtarırlar. Fransız Devrim'i, şimdiye dek iki üst sınıf tarafından uygulanan kültür tekelciliğine son vermiş ve kültürün Temmuz monarşisinden sonra tümüyle güven içinde görünen burjuvazinin tekeline geçmesini kolaylaştırmıştır. Yüzyılın ortasında, devrim döneminin sona ermesiyle kültürel tabakanın yönetici sınıflardan kopma çabalarının son adımı atılmış ve 'aydınlar takımı' olarak tanımlayabileceğimiz topluluğun ortaya çıkması yolunda ilk evreye girilmiştir.

Aydınlar takımı, burjuvaziden çıkma bir topluluktur ve atala-

[69] Toplumculuk. Bak. O. Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi, cilt I, s. 222.

rı, Fransız Devrimi'nin yolunu hazırlayan, ilerici orta sınıftır. Kültür alanında aydınlanmış ve liberal bir ülküye sahiptir; ülküsel insan anlayışı ise konvansiyon ve gelenekten bağımsız, özgür ve ilerici bir kişiliğe sahip olmaktır. Burjuvazinin aydınları tepmesi ve aydınların sayısız ortak çıkarlarla bağlı oldukları kendi sınıflarını terk etmeleri üzerine, doğal olmayan, garip bir durum ortaya çıkmıştır. Aydınlar sınıfının bağlarından kurtulması, evrensel uzmanlaşma sürecinin bir evresi olarak kabul edilmeli, diğer bir deyişle, sanayi devriminden bu yana, toplumun değişik tabakaları, değişik meslekler ve kültür alanları arasındaki organik ilişkiyi yıkan soyutlama sürecinin bir bölümü sayılmalıdır. Fakat bu olgu, aynı zamanda, bu uzmanlaşmaya karşı doğrudan bir tepki, veya kültür değerlerinin bir bütün halinde toplanıp birleştiği eksiksiz bir insan ülküsünü gerçekleştirmek için atılan bir adım olarak da yorumlanabilir. Aydınların kesin bir biçimde orta sınıftan ayrılmaları, bağımsızlaşmaları ve böylece tüm toplumsal bağlardan kurtulmaları, gerek burjuvazi, gerekse aydınlar tarafından özenle beslenen, usa ait her şeyin sınıf ayrımlarının ötesinde bir dünyada yaşadığı düşüncesine uygundur. Entellektüeller, güzelliğin ve gerçeğin saltlığına inanmaya çalışmaktadırlar, çünkü böyle yapmakla, 'daha yüksek' bir gerçeğin temsilcileri olarak görünmekte ve toplumda etkin olamama duygularına bir teselli bulmaktadırlar; burjuvazi, aydınların, sınıfların arasında ve hatta onların üstünde bir konuma sahip olma talebini hoşgörü ile karşılar çünkü bu işte evrensel geçerliği olan insani değerlerin varlığının kanıtını ve sınıf ayrımlarının unutulma olasılığını görmektedir. Fakat 'sanat için sanat' gibi, 'bilim için bilim' veya 'gerçek için gerçek' ilkeleri de aydınların pratik işlere yabancılaşmaları sonucu ortaya çıkmış olgulardır. Bu olgunun içerdiği ülkücülük, burjuvazinin, usa ait her şeye karşı duyduğu nefreti yenmesine neden olmuştur; aydınları ise güçlü orta sınıfa duydukları nefreti dile getirmeye itmiştir. Kültürlü tabakanın kendilerine sahip olanlara karşı duydukları kin yeni bir şey değildir; hümanistler bu duyguyu yaşamışlar ve kendilerinde aşağılık kompleksinin tüm belirtileri görülmüştür. Fakat gerçeği tam olarak bildiğini sanan bir sınıf, nasıl olur da, ekonomik ve politik gücün tümünü elinde bulunduran bir sınıfa karşı kıskançlık ve nefret duyabilir? Ortaçağda, 'gerçek'in onaylanıp onaylanmaması ruhban sınıfının emrine bağlı idi. Bunun yanı sıra ekonomik ve politik gücün araçlarının bir bölümünü de elinde bulunduruyorlardı. Bu rastlantının sayesinde, bu otorite alanlarının daha sonradan bölünmesi sonucu ortaya çıkan patolojik olgular henüz bilinmemekteydi.

Ortaçağ ruhban sınıfının tersine, yeni aydınlar takımı çeşitli pa[illegible] ve profesyonel tabakalardan oluşmuş ve toplumun çeşitli ve uyuş[illegible]rulamaz karşıtlıklarla dolu olan kesimlerinin görüş ve çıkarları[illegible]nın sözcüleri olmuşlardır. Bu ayrıtürdenlik, onlarda, sınıf ayrım[illegible]larının üstünde bir konuma sahip oldukları ve toplumun vicdanını temsil ettikleri duygusunu yaratır ve bu hissi güçlendirir. Karışık bir soya sahip olduklarından, çeşitli kültür ve ideolojilerin arasındaki sınırları, eski kültürlü kesimden daha güçlü bir biçimde hissetmekte, toplumu eleştirirken daha sert davranmakta ve kendilerini orta sınıfın dostu olarak görmektedirler. Başlangıçtan beri onların görevi kültürel değerlerin önyargılarını açıklığa kavuşturmaktır; burjuva görüşünün kökünde bulunan düşünceleri formüle bağlar, burjuvanın yaşama karşı aldığı tavrın ideolojik içeriğini çözümlerler; iş alanında, kendi iç dünyasına dalan düşüncenin [70], içe dönüşün ve yüceltmenin işlevlerini görürler. Kısacası, aydınlar, burjuva ideolojisinin sözcüsüdürler. Fakat aydınlar sınıfı ile orta sınıf arasındaki bağların gevşemesiyle, orta sınıfın kendi kendisine uyguladığı denetim, yıkıcı bir eleştirelliğe; dinamizm ve yenilenme ilkeleri ise anarşiye dönüşmüştür. Henüz burjuvazi ile birlikte olan kültürlü kesim, reformların öncüsüdür; burjuvaziyi terk etmiş olan aydınlar sınıfı ise karşı gelme ve bozma eylemlerinin öğesi durumuna gelmiştir. 1848'e kadar burjuvazinin entellektüel öncüleri olan aydınlar, bu tarihten sonra, bilinçli veya bilinçsiz olarak, çalışan sınıfın koruyucuları olmuşlardır. Kendi varlıkları güvensizlik içinde olduğundan, kendilerini emekçi sınıfı ile aynı durumda görüyorlar ve bu sınıfla olan dayanışmayı sürdürüyorlar; olanak buldukça burjuvaziyi arkadan vurma ve anamalcılığa karşı bir devrimin hazırlıklarında etkin olma amaçlarını destekliyorlardı.

Bohemlerin ortaya çıkması ile, aydınlar ile emekçi sınıfı arasındaki ilişki, genel bir yakınlık duyma duygusunu aşar. Bohemlerin kendileri zaten emekçi sınıfının bir bölümünü oluştururlar. Bazı yönlerden aydınlar takımının yetkin duruma gelmesini temsil ederlerken, bazı yönlerden de onun karikatürünü oluştururlar. Aydınların orta sınıftan ayrılma eylemlerini tamama erdirirler, fakat aynı zamanda burjuva konvansiyonlarına karşı açılan savaşı bir tür saplantı, bir tür eziyet etme deliliğine dönüştürürler. Bir yandan tinsel amaçlara yoğun bir biçimde eğilme ülküsünü güderken, diğer yandan da yaşamın diğer değerlerini görmez-

[70] Kendi iç dünyasına dalan: contemplatif. Bak. O. Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi, cilt III. s. 10.

likten gelerek, yaşama karşı zafer kazanmış olan usu amacından saptırırlar. Onların burjuvalardan bağımsız olmaları, sözde özgür bir eylemdir; çünkü her ne kadar itiraf etmeseler de, toplumla yabancılaşmış olmanın günahını ağır bir yük gibi sırtlarında taşımaktadırlar. Onların küstahlıkları, güçsüzlüklerini ödünleme isteğinin kanıtıdır. Kendilerini aşırı biçimde ileri sürmeleri ise kendi yaratıcı güçlerinden duydukları kuşkuyu gösterir. Bohem akımı, Fransa'da, İngiltere'de olduğundan daha önce başlamıştır. İngiltere'de Ruskin, J.S. Mill, Huxley, George Eliot ve izdaşları ile, 'hiçbir sınıfa bağlı olmayan', 'bağımsız düşünen' bir aydınlar grubu ortaya çıkar, fakat bu olay henüz emekçi sınıfı devrimi (proleter devrimi) ne veya bohemlerin oluşmasına dönüşmekten uzaktır. Bu evrede, orta sınıf ile olan ilişki o denli yakındır ki, aydınlar takımı, geniş kitlelerle ortak bir amaç için birleşmek yerine, aristokratlara özgü bir ahlakçılığa (161) sığınmayı yeğlerler. George Eliot bile, gerçekte toplumbilimsel olan bir sorunu, psikolojik ve ahlaksal bir sorun olarak görür ve ancak toplumbilimin çözümleyebileceği sorunları psikoloji bilimi ile çözümlemeye çalışır. Böylece, Rus romanı tarafından izlenen yolu terk etmiş olur. Rus romancılığı ise bu yoldan geçerek olgunlaşacaktır.

Çağdaş Rus romanı, Rus aydınları, yani, resmî Rusya'yı tümüyle yadsıyarak, edebiyatı tüm toplumsal eleştirilerin ötesinde gören, romanı ise 'toplumsal' roman olarak kabul eden seçkin aydınlar kesimi tarafından yaratılmıştır. Rusya'da romanın, toplumsal ve yararlı olma eğiliminden uzak, yalnızca eğlence ve karakter çözümüne yönelik bir tür olarak okunması, 1880'den önce bilinmeyen bir olgu idi. Toplum o denli şiddetle kaynamakta, okuyucu kitlenin siyasal ve toplumsal bilinci o denli güçlü bir biçimde gelişmiş durumda idi ki, 'sanat için sanat' gibi bir ilkenin burada yerleşecek bir ortam bulması mümkün değildi. Rusya'da aydınlar takımı kavramı her zaman etkincilik kavramı ile bir tutulmuştur ve demokratik karşı olma eylemi ile Batı'da olduğundan çok daha sıkı bir bağlantısı vardır. Tutucu ulusçuların, bu uzlaşma bilmez, tarikatçılar gibi dışa kapalı bir tutum izleyen aydınlar takımına yakınlık duymaları düşünülemez (162). Rus romanının en büyük ustalarından olan Dostoyevski ve Tolstoy, bu gruba bir dereceye kadar katılırlar. Bu sanatçılar, topluma karşı takındıkları eleştirel tavırla, aydınların düşüncelerinden fazlasıyla etkilenmişler ve kendileri inkâr etseler bile, onların yıkıcı etkilerine sanatları ile katılmışlardır (163).

Çağdaş Rus edebiyatının tümü, karşı olma düşüncesinden çıkmadır. İlk altın çağını, aydınlanma ve demokrasi düşüncelerini, çarların zorba yönetimine karşı kullanmaya çabalayan ilerici

ve kozmopolit kesimin edebiyat alanındaki etkinliklerine borçlu-dur. Puşkin'in çağında, Batı'nın düşüncelerine yatkın olan liberal görüşlü soylular, Rusya'nın tek kültürlü kesimini oluştururlar. Ticari ve sanayi anamalcılığından sonra, önceleri sadece resmi görevliler ve doktorlardan oluşan entellektüel işçiler kesiminin sayısı, teknisyen, avukat ve gazetecilerin de eklenmesi ile oldukça kalabalıklaşmıştı (164) Fakat edebiyat alanındaki üretim, gene de, mesleklerinde doyuma ulaşamamış olan ve serbest burjuva dünyasında, devirlerinin sarsılmakta olan feodalizminden daha çok şeyler bulacaklarına inanan resmi görevlerdeki aristokratların elinde kalmıştı (165). Aralık ayaklanmasındaki yenilgisinden sonra yeniden güçlenen gericilik, başkaldıranları dağıtmada başarılı olmuşsa da, politika ve edebiyat alanında yeni bir kesimin doğmasına engel olamamıştır. Bu öncüler *intelligentsia* diye adlandırılan aydınlar takımıdır. 1880'in sonuna dek soyluların Rus edebiyatındaki güçlü egemenlikleri, bu kültürlü sınıfın doğması ile sona erer. Puşkin'in ölümü ile bir devir kapanmış olur. Bundan böyle, entellektüel alandaki önderlik, aydınların eline geçer ve Bolşevik Devrimi'ne kadar onların elinde kalır (166).

Yeni kültürlü kesim, üst ve alt tabakalardan kopmuş olan soylu ve halktan gelme öğelerden oluşan, karışık bir topluluktur. Üyeleri, bir yandan dış görünüşte hâlâ Aralıkçılar'a yakın olan vicdanları rahatsız soylulardan, diğer yandan ise, küçük dükkân sahiplerinin oğulları, önemsiz memurlar, kentsoylu rahipler ve genellikle 'karışık kökene sahip insanlar' olarak nitelenen ve çoğu 'özgür sanatçı', öğrenici, özel eğitimci veya gazeteci olarak yaşamlarını sürdüren, özgürlüğe kavuşmuş serflerdi. Yüzyılın ortasına değin, bu halktan gelme kişilerin sayıları, soylu kişilere göre daha az iken, zamanla çoğalarak aydınlar takımının diğer tüm öğelerini yuttular. Bu kesimin aldığı yeni durumda en önemli rolü, rahiplerin oğulları oynarlar. Bu gençler, her baba oğul arasında yer alan uyuşturulamaz karşıtlığın doğal bir sonucu olarak, bu sınıfın dine ve geleneğe karşı olan tüm inançlarını, oldukça sert bir dille yererler. Bu kişiler devrim öncesi Rusya'sında, tıpkı aydınlanma çağında, egemen olan durumun benzerini geçiren 18. yüzyıl Avrupasında papazların oğullarının gördükleri işlevi yerine getirirler. Bunun içindir ki, Rus usçuluğunun en önemli iki öncüsü olan Çernişevski ve Dobrolyubov'un babalarının papaz olması ve büyük ticaret kentlerinde yaşayan orta sınıftan gelmiş olmaları, bir rastlantı değildir.

Öğrenci cemiyetleri ve kültür dernekleri ile, Moskova Üniversitesi, *'sınıftan yoksun'* yeni aydınların merkezidir. Yüksek resmi görevliler ve generallerle dolu olan, yalnızca haz peşinde koşan,

her şeyden bıkmış çevre ile; heyecan duyabilen, öğrenmek için can atan gençlerden oluşan çağdaş üniversite kenti arasındaki karşıtlık, bu sıralardaki kültür değişiminin kökünü gösteren iyi bir örnektir (167). Muhafız alayında çalışan bir subay, nasıl eski entellektüel kesimin temsilcisi ise, yalnızca kendisine güvenmesi gereken, yoksul bir öğrenci de yeni aydınlar sınıfının örneğidir. Moskova'nın kültürlü tabakası ise, yarı aristokratik kalıbını bir süre daha sürdürür ve 1840'ların sonuna dek salonlarda hâlâ bol bol felsefe tartışmaları yapılır (168). Ne var ki, bu toplantıların artık dışa kapalı olma özelliği kalmamış ve bundan önceki önemlerini yitirmişlerdir. 1860 sıralarında, edebiyat demokratlaşmış ve yeni aydınlar sınıfı ortaya çıkmıştır. Köylülerin özgürlüğe kavuşmalarından sonra, bu topluluk, yoksullaşan küçük soyluların da katılmasıyla genişlemiş, fakat bu yeni öğeler onun iç yapısında bir değişiklik yaratmamıştır. İşleri alt üst olan toprak ağaları, kendilerini geçindirebilmek için entellektüel alanda iş yapmaya ve burjuva aydınlarının yaşamına uymaya mecbur olmuşlardı. Şunu belirtmek gerekir ki, bu kesim, ilerici ve kozmopolit Batılılaşma yanlılarının sayısını kabarttıkları gibi, Slavcıların [71] sayılarını da onlara eşit bir düzeye getirerek her iki topluluğun arasında bir denge sağlamıştır.

Batılılaşmış olan aydınların usçuluğuna karşı gösterdikleri entellektüel tepki, yarım yüzyıl önce Avrupa'nın Devrim'e karşı bir tepki olarak kullandığı romantik tarihçilik ve gelenekçilik akımlarına benzer. Slavcılar, Burke, de Bonald, de Maistre, Herder, Hamann, Moeser ve Adam Mueller'in dolaylı ve çoğunlukla bilinçsiz birer entellektüel mirasçısıdırlar. Batılılaşmadan yana olanlar ise, önceleri Voltaire ve Ansiklopediciler ile Alman idealizminin, sonraları ise hem Saint-Simon, Fourier ve Comte gibi sosyalistlerin, hem de Feuerbach, Buechner, Vogt ve Moleschott gibi materyalistlerin takipçileridirler. Batılılaşmadan yana olanların kozmopolit ve tanrıtanımaz düşüncelerine karşı Slavcılar ulusal ve dinsel geleneklerin değerini savunurlar ve Rus köylüsüne olan mistik inançları ile Ortodoks Kilisesine olan bağlılıklarını açıkça dile getirirler. Hem usçuluk, hem pozitivizm karşıtı kişiler olarak, usdışı bir düşünce biçimi olan tarihsel gelişimin örgenselliğine inan-

[71] 1840'larda Rusya'da ortaya çıkan gerici bir akım... Slavcılar, Rusya'nın Batı Avrupa'dakinden çok farklı koşullara sahip olduğunu, bu yüzden de kendine özgü bir gelişme süreci içinde bulunduğunu... gelişmenin ancak hakiki ortodoks inançlarına bağlı kalmakla kabil olacağını... ileri sürmüşlerdir. Bak. O. Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi, cilt VI, s. 111.

[illegible]ını söylerler, gerçek bir Hıristiyan olan, Batı bireyciliğinden uzak eski Rusya'yı ülkü olarak benimserler ve Avrupa'[illegible] kurtuluşunu da bunda bulurlar. Batılılaşmadan yana olanlar [illegible] Rusya için ideal olanı ve kurtuluş yolunu Avrupa'da bulmaktadırlar. Slavcılık, eski bir akımdır; bu akım, Büyük Petro'nun reformlarına karşı direnme hareketlerinden kaynaklanır. Eski olmakla birlikte, resmen bir fikir hareketi olarak ortaya çıkışı, Belinski ile [illegible] kavga sırasında gerçekleşmiştir. Slavcılık, tüm canlılığını ve kesin programını, 1840'larda yaşayan kişilere borçludur. Kuramsal yönden açık seçikliğe kavuşmuş olan ve bilinçli bir programa sahip olan Slavcılığın önderleri, genellikle, hâlâ eski feodal koşullar altında yaşayan ve siyasal ve toplumsal tutuculuklarını, 'Kutsal Rusya' ve 'Slav halkının kurtarıcılık görevi' ideolojisi altında saklayan toprak sahibi soylulardır. Onların ulusal geleneklere tapmaları, Batılılaşmadan yana olanların ilerici düşüncelerine karşı kullanılan bir savaş aracıdır. Rus köylüsüne duydukları Rousseau'ya özgü romantik coşku, ataerkil-feodal koşullara bağlı kalma çabalarının ideolojik bir biçimidir.

Ancak, Slavcı hareket tam olarak tutuculuk ve gericilikle özdeşleştirilemez. Batılılaşmadan yana olanlar arasında demokrasi düşmanları bulunduğu gibi, Slavcıların arasında da çok sayıda gerçek halk dostu vardır. Herzen'in, Batı'nın demokratik kurumlarına birçok yönden karşı olduğu bilinmektedir. İlk Slavcılar, çarın salt egemenliğine karşı gelenler ve I. Nikola'nın yönetimine saldıranlar tarafından oluşturulmuştur. Daha sonraki Slavcılar Çarlığa karşı daha olumlu bir tavır almışlar ve bu tavır, onların siyasal kurumlarıyla tarihsel felsefelerinin ayrılmaz bir parçasını oluşturmuştur. Ancak bu grup, demokratları, yandaşları olarak görmeyi sürdürmüştür. Batılılaşmadan yana olanlar nasıl iki kuşaktan oluşuyorsa, Slavcılık akımı da iki evreye ayrılmalıdır. Çünkü, tıpkı 1840'lardaki reformculuk ve usçuluğun, 1860 ve 70'lerde sosyalizme ve materyalizme dönüşmesi gibi, feodal toprak sahiplerinin Slavcılığı da, Danilevski, Grigoriev ve Dostoyevski'nin 'Panslavizm'ine (Slav birliği) ve halkçılığına dönüşür. Yeni demokratik eğilim, bundan önceki aristokratik eğilime kesinlikle karşıdır (169). Köylülere özgürlük verilmesinden sonra, eski yazarların çoğu, Batılılaşmış entellektüellere sırt çevirerek ulusçulara katılırlar; böylece, 'tutucu edebiyatın gerek nitelik, gerekse nicelik bakımından, ilerici edebiyattan daha zayıf' olduğunu ileri sürmek olanaksızlaşır (170).

Slavcılarla Batılılaşmadan yana olanların arasındaki fark, şimdi, amaçlarından çok verdikleri savaşın yöntemlerinde belirginleşir. Entellektüel Rusya'nın tümü, 'Slav düşüncesi' (Slav idea) ni be-

nimser; tüm entellektüeller, yurtsever olmuşlar ve 'Rusya'nın özel görevleri'nin sözcüleri ve müjdecileri durumuna gelmişlerdir. Bu topluluk, 'Rus postunun önünde gizemci bir hayranlıkla diz çökerler' (171) ve Rus ruhunu inceleyerek 'etnografik şiir'e karşı coşku ve heyecan duymaya başlarlar. Büyük Petro'nun «Birkaç yıl kadar Avrupa'ya gereksinme duyacak fakat sonra ona sırtımızı çevirebileceğiz» diyen düşüncesi, reformcuların çoğunun fikrine uymaktadır. Hem 'halk', hem de 'ulus' sözcüklerinin anlamlarını içeren 'narod' sözcüğü, demokratlarla ulusçuların arasındaki farkın belirsizleşmesine yol açar (172). Köktencilerin Slavcılığa olan yatkınlıklarının nedeni, henüz anamalcılığın ilk evrelerinde bulunan Rusların, bir ulus olarak, Avrupa halkından çok daha ayrı türden, diğer bir deyişle, sınıf ayrımları ile çok daha az bölünmüş bir topluluk olmasına bağlıdır. Rusya'daki entellektüel tabakanın tümü Rousseau'cu olup, sanat ve yozlaşmış kültüre karşı az çok olumsuz bir tavır beslerler; bu tabaka, klasik Antikite, Roma kilisesi, Ortaçağ skolastizmi, Rönesans ve Reform ve hatta çağdaş bireycilik, bilimcilik ve estetizm gibi, Batı'nın tüm kültür geleneklerini, onun amacına ulaşmasına engel olan birer olgu olarak görmektedirler (173). Gerek Tolstoy'un sanata karşı almış olduğu olumsuz tavır, gerekse Belinski, Çernişesvki ve Pisarev'in estetik yararcılıkları, geleneğe karşı olan tutumlardır. Batılılaşmadan yana olanlar liberal Slavcılarsa, otoriter ideale daha yatkın olmalarına karşın, bu iki görüşün, öznelcilik ve nesnelcilik, bireycilik ve ortaklaşmacılık, özgürlük ve otorite arasındaki büyük tartışmalardaki rolleri, tam olarak belirlenememiştir. Fakat Belinski ile Herzen, bireysel özgürlük sorunu ile, Dostoyevski ve Tolstoy kadar umutsuzca savaşmaktadır. Rusların tüm felsefe kuramları ve yürüttükleri tahminler, bu sorun üzerinde döner durur ve törel görecilik (moral relativizm), anarşi, kargaşa ve cinayet korkusu, Rus düşünürlerinin tümünü ürkütmektedir. Ruslar, bireyin topluma yabancılaşması, çağdaş insanın yalnızlığı ve kendisini çevresinden çekmesi gibi Avrupa'ya özgü büyük ve ciddi sorunları, özgürlüğün getirmiş olduğuna inanıyorlardı. Bu sorunlar, hiçbir ülkede, Rusya'da olduğu denli derin, yoğun ve huzur kaçırıcı bir biçimde yaşanmamış ve kimse bir sorunu çözümlemek için yapılan atılımda, bu sorumluluğu, Tolstoy ve Dostoyevski kadar acı ve kederle hissetmemişti. *'Yer Altından Notlar'*ın kahramanı, Raskolnikov, Kirilov, İvan Karamazof gibi kişilerin tümü bu sorunla boğuşmakta, hepsi bu kısıtsız özgürlüğün, bireysel keyfin ve bencilliğin uçurumunda yok olup gitme tehlikesi ile savaşmaktadırlar. Dostoyevski'nin bireyciliğe karşı gelmesi, usçu ve özdekçi Avrupa'yı eleş-

ürmesi, insanlar arasındaki dayanışmayı ve sevgiyi yüceltmesi, Flaubert'in nihilizmine varacak olan bir gelişimi engelleme çabalarından başka bir şey değildir. Batı'nın romanı, topluma yabancılaşan bireyin betimlenmesi ve yalnızlığının yükü altında yıkılması ile son bulur; Rus romanı ise, başından sonuna dek, bireyi dünyaya ve yoldaşlarının kamulluğu (community) na karşı kışkırtan şeytanla yapılan savaşı anlatır. Aradaki bu fark, Dostoyevski'nin Raskolnikov'u ile İvan Karamazof'u veya Tolstoy'un Pierre Bezukhov'u ile Levin'i gibi karakterlerin sorunsallı doğalarını ve bu yazarların sevgi ve inan konusunda ileri sürdükleri gerçekleri açıkladığı gibi, tüm Rus edebiyatının mesihçi eğilimini [72] de belirtmiş olur.

Rus romanının, Batı Avrupa romanından daha 'amaca yönelik' olduğu görülür. Toplumsal sorunlara, daha çok ve daha önemli bir yer verildiği gibi, bu sorunlar, Batı edebiyatında olduğundan daha uzun bir süreyle, daha kesin bir biçimde üstünlüklerini korurlar. Günün siyasal ve toplumsal sorunları ile olan ilişki, aynı dönemin Fransız ve İngiliz yazarlarının yapıtlarında olduğundan çok daha sıkıdır. Rusya'da, zorba yönetim, entellektüel güçlere, kendilerini topluma hissettirebilmeleri için edebiyat alanından başka yol tanımamakta; denetim uygulanması ise, toplumsal eleştiriyi, ancak edebiyat biçimleri içinde ifade bulmaya zorlamaktadır (174). Toplumsal eleştirinin en yetkin biçimi olan roman, Rusya'da, Avrupa romanının hiçbir zaman sahip olamadığı, etkinci, pedagojik ve peygamberlere özgü, gelecekten haber veren bir nitelik kazanır. Bu yolla Rus yazarları halklarının öğretmenleri ve peygamberleri olma durumunu korurlar. Batı Avrupa edebiyatçıları, salt bir edilgenliğe ve yalnızlığa gömülmüşlerdi. Ruslar için 19. yüzyıl, aydınlanma çağıdır; devrim öncesi yılların coşku ve iyimserliğini, Batı dünyasından bir yüzyıl kadar daha uzun bir süreyle sürdürmüşlerdi. Rusya, hile sonucu bozguna uğrayan ve asıl amacından saptırılan Avrupa Devrim'lerinin yarattığı düş kırıklığını yaşamamış bir ülkedir; burada, 1848 yılında, Fransa ve İngiltere'yi kapsayan yorgunluğun ve bıkkınlığın izi bile yoktur. Fransa ve İngiltere'de natüralizm, edilgin bir izlenimciliğe (empresyonizme) dönüştüğü sırada, Rusya'nın deneyimsizliği ve yenilgiye uğramamış olan toplumsal ülkücülüğü sayesinde, natüralist roman, taze ve umut vaat eden durumunu korumuştur. Yorgun ve çökmeye yüz tutmuş soyluların malı olmaktan çıkıp yükselmekte olan sınıfın eline geçen Rus edebiyatı, Batı'

[72] Dindışı bir anlamda 'mutlu bir geleceğe inanma'. Bak. O. Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi, IV. cilt. s. 137.

da burjuvanın kültürlü kesiminin tükendiği ve aşağı tabakadan gelme güçler tarafından tehdit edilmeye başladığı bir sırada, romantik eğilimli soyluların yazılarında hissedilmeye başlayan yaşamdan yorulmuş olma duygusunu yendiği gibi, Batı Avrupa'nın çağdaş edebiyatına egemen olan her şeyden vazgeçme ve kuşku duyma eğiliminin de üstesinden gelir. Daha karanlık bölümleri olmasına karşın, Rus romanı, yenilmek bilmez bir iyimserliğin ifadesi, Rusya'nın ve insan ırkının geleceğine olan sonsuz inancın bir kanıtıdır; umut dolu bir işe koyulma esprisinden, günahların kesinlikle ödeneceğine inanan, protestanlara özgü bir özlem ve inançtan esinlenmiş durumdadırlar. Bu iyimserlik, hüsnükuruntularla veya ucuz 'mutlu son'larla ifade bulmaz. İnsanların çektiği acı ve yaptıkları özverilerin bir anlam taşıdığı ve bunun kesinlikle karşılık bulacağına olan inanç, Rus yazarlarının iyimserliğini gösteren olgudur. Bu yazarların romanları, genellikle üzücü olsa da, daima uzlaştırıcı ve yatıştırıcı bir son ile biter. Bu romanlar belki Fransız romanlarından daha ciddi bir hava taşırlar fakat hiçbir zaman onlar kadar acı ve umutsuz değildirler.

Rus romanının mucize yaratması, henüz genç olmasına karşın, Fransız ve İngiliz romanının düzeyine ulaştığı gibi, onlardan daha da üstün bir duruma gelip devrin en ilerici ve en canlı edebiyat formunu temsil etmesi sonucudur. Dostoyevski ve Tolstoy ile karşılaştırıldıklarında, yüzyılın ikinci yarısındaki Batı edebiyatının bıkkın ve durgun olduğu görülür. *Anna Karenina* ve *Karamazof Kardeşler*, Avrupa doğalcılığının doruk noktasını temsil ederler; hiçbir zaman yaşamın birey üstü ilişkilerini kaybetmeden, Fransız ve İngiliz romanının psikolojik alanda başardıklarına yetişip onları aşarlar. Balzac ile toplumsal romanın, Flaubert ile 'Bildungsroman'ın, Dickens ile pikaresk romanın yetkinliğine erişmesi gibi, Dostoyevski ve Tolstoy ile de, psikolojik roman tam bir olgunluğa kavuşur. Bu iki romancı ile, bir yandan Rousseau, Richardson ve Goethe'nin duygusal romanı, diğer yandan ise Marivaux, Benjamin Constant ve Stendhal'ın çözümsel romanı ile başlayan gelişim son bulur. Çağdaş psikoloji, ruhun iç kavgası ve belirli bir iç çatışmaya indirgenemeyen bir uyuşmazlığın betimlenmesi ile başlar. Antigone, görev duygusu ile kendi istekleri arasında gidip gelmekte, Corneille'in kahramanları ise yalnızca bu kavgayı yaşamaktadırlar. Shakespeare, kahramanlarının kararsızlığını dramlarına konu yapar. Burada, yapılacak olan hareketleri, Corneille ve Sophokles'de olduğu gibi, yalnızca ahlaka uygun olup olmama durumu değil, ruhun bilinçsiz ve denetim altına alınamamış bir yöresi engellemektedir. Oysa uzlaşmaz karşıtlıklara sahip psikolojik eğilimler, hâlâ birbir-

lerinden ayrı biçimde seçilmektedir ve karakterler, kendi içtepileri konusunda açık seçik ve sağlam ahlak yargılarına sahiptirler. Olsa olsa en fazla, içtepilerinin değişik bölümleri ile ahlaksal yönden özdeşleşme arasında gidip gelirler. Kişiliğin dağılması, diğer bir deyişle, heyecansal coşkuların aşırı boyutlara ulaşması sonucu, bireyin kendi güdüleri ve eğilimleri konusunda emin olamaması sonucu, kendi kendisi için bir sorun olup çıkması, geçen yüzyılın başından önce görülmemiş bir olgudur. Çağdaş kapitalizmin, romantizmin ve bireyin topluma yabancılaşması olayının getirdikleri, ilk kez ruhsal çatışmaların bilincini yaratmışlar, böylece sorunsallı karakterin ortaya çıkmasına yol açmışlardır. Shakespeare ve Elizabeth devri yazarlarının psikolojik çelişkileri, çoğunlukla, birer 'saçmalık' olmaktan ileri gitmezlerdi. Bunlar, bir gelişimin, klasisizmin sentezinden önceki evresini temsil ederler. Diğer bir deyişle, yazarları henüz dengeli ve düzgün hareket eden karakterler çizmeyi öğrenmemişlerdir ve anlatımın bütününe önem vermeyi henüz düşünememektedirler. Oysa romantik edebiyatın kararsız ve dengesiz karakterleri, klasik yanlısı psikolojinin usçuluğuna karşı gösterilen bilinçli ve programlı bir tepkiyi temsil ederler. Karmakarışık duyguların metotlu bir usçuluktan daha özgün ve sürekli olduklarına inanıldığından, vahşi ve fantastik figürler tercih edilmektedir. Değişkenlik gösteren ve usçu bir birime indirgenemeyen düşüncenin ifadesi, henüz tam yetkinliğe kavuşamamış bir olgudur ve 'katmerli an' (doubling of the mind) olarak tanımlanabilir. Dostoyevski, romantiklerden sonra bu öğeyi ele alır ve karakter betimleme işi için gerekli bir araç olarak kullanıp onu en yetkin duruma getirir. Oysa karakterlerin bütünlüğünü bozan etmenler, romantizme açılan savaş ve romantik ile romantizme karşı tavırlar arasındaki sürekli gidip gelmelerdir; diğer bir deyişle, bu bozulmaya ve karakterin dağılmasına neden olan etmenler, insan ruhunu oluşturan öğelerin tutarsızlıkları kadar, onların sürekli olarak yer, biçim ve değer değiştirerek yeniden yorumlanmalarıdır. Bu evreyi ilk kez okurlarına tanıtan Stendhal'de, ruhun değişik öğelerinin sürekli olarak özellik değiştirdiklerini izleyebiliriz. İlerde değişebilecek olan bir tinsel durumun geçici olma niteliği ve tinsel davranışların açıklanamayan özellikleri, bundan böyle akla uygun bir psikolojinin ölçütü olacak ve sanat yönünden ilginç olabilmek için, durmadan kılık değiştiren, her yöne dönen kaleidoskopik bir ruh yapısının çizimi gerekecektir. Dostoyevski'nin usdışı düşüncelere sahip, davranışları önceden hesaplanamaz karakterleri ile, bu gelişimin son evresine erişilmiş olunur. 'Göründüğün gibi bir insan değilsin' ilkesi artık psikolojik bir kural olmuş ve insanın garip ve tekin

olmayan, şeytanca ve gizemli yönleri, şimdiden sonra, psikolojik özelliğin gerektirdiği nitelikler olmuştur. Dostoyevski'nin karakterleri ile karşılaştırıldıklarında, daha eski dönemlerin edebiyatındaki tipler, saf, duygusal ve eylemden uzak kalırlar. Kuşkusuz bugün Dostoyevski'nin psikolojisinin bile uzlaşmacı izler taşıdığını ve bu psikolojinin romantizme özgü ürkütücülüğü ve Byronculuğun kalıntılarını bol bol kullandığını görürüz. Dostoyevski'nin bu gelişimin başlangıcını değil, son evresini oluşturduğunu, tüm özgünlüğüne ve üretkenliğine karşın, Batı Avrupa'nın psikolojik romanının ortaya çıkardıklarını ele alıp onları tutarlı bir biçimde geliştirmeye razı olduğunu da gözlemleriz.

Dostoyevski, çağdaş psikolojinin en önemli ilkesini bulgular. Abartılmış ve coşkun biçimlerle ifade edilen duyguların ikiz anlamlı olduklarını ve bütün mistik tavırların bölünmüş doğalarını keşfetmiş olur. Sadece aşk ve nefret değil, gurur ve alçakgönüllülük, kibir ve aşağılanma, acımasızlık ve mazohizm, yüce olana duyulan istek ile pis ve kirli olana duyulan özlem, onun karakterlerinde kaynaşmış durumdadır. Sadece Raskolnikov ile Svidrigailov gibi tipler değil, Mişkin ve Rogozhin, İvan Karamazof ile Smerdyakov da aynı ilkenin değişik görünümlerini temsil ederler. Her içtepi, her duygu, her düşünce, bu kişilerin bilincinden çıkar çıkmaz, kendi karşıtlarını yaratmaktadırlar. Dostoyevski'nin kahramanları, daima birinden birinin seçilmesi gereken, fakat bir türlü seçimi yapılamayan seçeneklerle karşı karşıya gelirler. Bu yüzden düşünürken, kendi kendilerini çözümlerken ve eleştirirken sürekli olarak kendilerine delicesine hiddetlenip öfkelenirler. Ruhunu şeytana teslim etmiş budala, yalnızca *Ecinniler*'deki tipte değil, romanlarında tanımlanan kişilerin tümünde görülmektedir. Onun romanlarının konusu, Son Yargı'nın bir gece öncesinde geçer. Her şey en dehşetli gerilim, en ölümcül korku ve en yabanıl karışıklık evresine gelmiş durumda olup arınmayı, güvene kavuşmayı ve bir mucize ile kurtulmayı beklemektedir. Fakat bu kurtuluş, yalnızca usun gücü, becerisi ve eytişimi ile değil, tersine, bu gücü terk edip usdan vazgeçerek gerçekleşmelidir. Gerçek sorunları ve yerinde soruları tümüyle gerçek dışı ve usa aykırı yollarla çözümlemeye çalışan bir felsefenin tüm sorunluluğu, bu entellektüel canakıymada ifade bulur.

Dostoyevski, psikolojisinin derinliğini ve inceliğini, çağdaş entellektüel insanın sorunsal doğasını yoğun bir biçimde yaşamış olmasına borçludur. Ahlak felsefesindeki naifliği ise onun gençliğinin verdiği heyecan ve aşırılıktan ötürü usdışı düşüncelere sapmasına, usa ihanet etmesine ve kendini romantizmin ve soyut ülkücülüğün

çekiciliğine kaptırıp onlara karşı gelmemesine bağlıdır. Onun mistik ulusçuluğu, ortodoksçuluğu ve sezgisel ahlak felsefesi, entellektüel bir bütünlüğü meydana getirir ve açıkça aynı deneyin, aynı tinsel şokun içinde oluşur. Dostoyevski, gençliğinde köktenci olup Petrashevski'nin çevresindeki sosyalist düşünceli kişilerden biriydi. Burada oynadığı rolden ötürü, ölüm cezasına çarptırılmış ve idam hazırlıklarından sonra bağışlanmış ve Sibirya'ya gönderilmişti. Bu deney ve hapis yılları, onun asi ruhunun yatışmasına neden olmuş gibidir. On yıl sonra St. Petersburg'a döndüğünde, daha sonraki yıllarında saplanmış olduğu politik ve dinsel gizemcilikten henüz çok uzak olmasına karşın, artık köktenci veya sosyalist değildi. Bundan sonraki dönemde geçirdiği büyük yoksulluk, artan hastalığı ve Avrupa'daki derbederliği, onun direncini tümüyle yıktı. *Suç ve Ceza* ile *Budala*'nın yazarı, dine sığınıp onda huzuru bulmayı umarken, aynı yazar, *Ecinniler* ve *Karamazof Kardeşler*' in yaratıcısı olarak, seçmeci ve dünyacı otoritelerin coşkulu bir savunucusu ve pozitif dogmaların öğreticisi olur. Dostoyevski genellikle ahlakçı, mistik ve tutucu olarak tanımlanır (175), onun bu özelliklerine erişmesi daha sonraki yıllarda olmuştur. Fakat politik yönden onu aynı niteliklerle tanımlamak kolay değildir. Dostoyevski'nin sosyalizm eleştirileri saçmadır; oysa yarattığı dünya, sosyalizme, insanın yoksulluk ve utanç verici durumlardan kurtulacağı güne duyulan özlemle doludur. Ayrıca Dostoyevski için 'gerçekçiliğin zaferi' ve açık görüşlü ve gerçekçi düşüncelere sahip bir sanatçının, şaşkın, dağınık ve romantik bir politikacıya üstün gelmesi durumu da söz konusudur. Fakat Dostoyevski'de durum, Balzac'ta olduğundan çok daha karmaşıktır. Onun sanatında, aşağılanan ve zarar görene duyulan bir yakınlaşma ve onunla dayanışma duygusu vardır ki, Balzac bu tür duygulardan tümüyle yoksundur. Aynı zamanda, yoksulları yalnızca yazınsal konvansiyonlara ve tek tipten romantik örneklere uygun olarak işlese bile, romanlarında yoksulluğun soyluluğuna değinen bir hava sezilir. Dostoyevski, yoksulluk üzerine roman yazan yazarların içinde en inandırıcı olanlarındandır, çünkü o, George Sand veya Eugène Sue gibi sadece yoksullara yakınlık duyduğu için veya Dickens'daki gigi sisler altında kalmış anılara dayanarak roman yazmıyor, yaşamının çoğunu yokluk içinde geçirip sözcüğün tam anlamıyle, 'zaman zaman aç kalan bir insan' olarak yazıyordu. Bu yüzden, dinsel ve töresel sorunlardan söz ettiğinde, Dostoyevski'nin bıraktığı izlenim, George Sand ve Dickens dönemlerinin ekonomik bunalımı ve toplumsal eşitsizliği konusundaki yakınmalarından çok daha uyarıcı ve devrim ıgetirici bir izlenimdir. Fakat o devrimci kitlele-

rin sözcüsü değildir. 'Halk'ı ülküselleştirmesine ve Slavcı inançlarına karşın, endüstriyel emekçiler ya da köylülerle hiçbir ilişkisi yoktur (176). Onu çeken kesim, yalnızca entellektüel emekçilerdir. Kendisini her zaman bir iş anlaşmasının baskısı altında çalışan ve hiçbir yapıtını alınan ilk peşinattan fazlasına satamamış olan bir 'edebiyat emeklisi' ya da 'yarış atı' olarak tanımlar; genellikle bölümün başlangıcı baskıya girdiği zaman bile sonunu nasıl getireceği hakkında hiçbir fikri yoktur. Yapıtlarının kendisini tükettiğinden ve onu bozduğundan yakınır; beyni duruncaya ve iflas edinceye kadar çalışmıştır. Turgenyev ve Tolstoy'un yazdıkları gibi tek bir roman yazamamıştır. Fakat gururla ve meydan okurcasına 'edebiyatçı' olduğunu ileri sürmekte ve edebiyatta şimdiye dek düşüncelerini açıklama şansı bulamayan yeni bir kuşağın ve toplumsal sınıfın temsilcisi olduğuna inanmaktadır. Aydınların siyasal görüşlerine karşı olmasına rağmen Rus romanı tarihinde, bu sınıfın ilk geçerli temsilcisidir. Gogol, Goncharov ve Turgenyev, bir dereceye dek ilerici düşüncelerden yana olmakla birlikte, hâlâ soylu sınıfın görüşlerini ifade ederler; sınıf çıkarlarına ters düşmesine rağmen Rusya'nın burjuva toplumuna dönüşmesini isteyenlerin öncüleri arasındadırlar. Dostoyevski Tolstoy'u 'toprak ağaları edebiyatı'nın bir temsilcisi sayıp onu 'aristokrasinin tarihçisi' olarak tanımlamakta haklıdır; nitekim Tolstoy, büyük romanlarında, özellikle *Savaş ve Barış*'da, Aksakovya ailesinin tarihine benzer bir form izlemektedir (177).

Dostoyevski'nin kahramanlarının çoğu, özellikle Raskolnikov, İvan Karamazof, Shatov, Kirilov, Stephan Verhovenski, burjuva entellektüelleridirler ve kendisini onlarla özdeşleştirmese de, yazar, toplumu onların bakış açılarından hareket ederek çözümler. Fakat bir yazarın dünya görüşü, kimi desteklediğinden çok, dünyaya kimin gözleri ile baktığına bağlıdır. Dostoyevski, devrinin toplumsal sorunlarını, öncelikle toplumun parçalanmasını ve sınıflar arasındaki uçurumun derinleşmesini, aydınların bakış açısından ele almakta ve çözümü eğitilmiş sınıfların basit ve inan sahibi topluma yaklaşıp onunla birleşmesinde görmektedir. Tolstoy, aynı sorunları, soyluların açısından inceler ve toplumun düzelmesini, toprak ağaları ile köylüler arasında sağlanacak anlaşmaya bağlar. Düşünceleri hâlâ ataerkil-feodal görüşlerden kurtulamamıştır ve düşüncelerinin gerçekleşmesine en çok yaklaşan Levin ve Pierre Bezukhov gibi karakterler bile, gerçek birer demokrat olmayıp iyilik etmeyi seven kişilerdir. Oysa Dostoyevski'nin dünyasında, yetkin bir entellektüel demokrasi egemendir. Zengin veya yoksul, aristokrat veya halktan gelme olmak üzere tüm karakterler aynı ahlâki sorun-

arla çarpışmaktadırlar. Zengin Prens Mişkin de yoksul öğrenci Raskolnikov gibi, yeni burjuva toplumunda yeri olmayan yurtsuz bir serseri, sınıfından kopmuş ve yasa dışı bir insandır. Tüm kahramanları, bir dereceye dek toplumun dışında kalıp, içinde yalnızca mistik ilişkilerin egemen olduğu, sınıflardan yoksun bir dünya oluştururlar. Tüm etkinliklerine, tüm doğaları ve tüm ruhları ile katılırlar ve çağdaş dünyanın göreneği ortasında, tümüyle tinsel, entellektüel ve Ütopyacı gerçeği temsil ederler. *Bir Yazarın Günlüğü* adlı yapıtında Dostoyevski şöyle yazmaktadır: «Sınıflarımız olmadığından ve Rus ruhu sınıf ayrımlarından, sınıf çıkarlarından ve sınıf yasalarından daha engin olduğundan, bizde sınıf çıkarları diye bir şey yoktur.» Bu savı ile, onu aristokratik meslektaşlarından ayıran 'sınıf farkının bilinci' arasındaki çelişki, onun düşünce biçiminin özelliğini en iyi açıklayan olgudur. Kendisini 'toprak ağaları edebiyatı'nın temsilcilerinden sert bir biçimde ayıran ve bir yazar olarak 'raison d'être' [73] ini emekçi entellektüalizmi üzerine temellendiren aynı Dostoyevski, bu kez sınıfların varlığını yadsımakta ve toplumsal olmayan mistik ilişkilerin önde geldiğine inanmaktadır.

Dostoyevski ile Dickens'ın toplumsal konumları arasındaki benzerlikten sık sık söz edilmektedir. Her ikisinin de, toplumda sağlam kökleri olmayan babaların oğulları oldukları ve toplumsal güvensizliğin ve köklerinden kopmuş olmanın ne demek olduğunu gençlik yıllarından beri bildikleri ileri sürülmüştür (178). Dostoyevski bir doktor ile bir tüccar kızının oğlu idi. Babası ufak bir mülk edinmiş ve oğullarını yalnızca soylu çocuklarının devam ettiği bir okulda okutmuştu. Anne erken ölünce kendisini içkiye veren bu baba, kötü muamele ettiği köylüleri tarafından öldürülmüştü. Böylece Dostoyevski, göreli olarak daha saygınlığı olan toplumsal bir düzeyden, bazen çekici, bazan itici bulduğu entellektüel emekçilerin düzeyine düşmüş oldu. Dostoyevski ile Dickens'ın çelişkili ve genellikle açık seçikliğe kavuşmamış olan toplumsal görüşleri ile, babalarının belirli olmayan toplumsal konumları ve toplumda bir düzeyden diğerine düşmenin yaratacağı duyguları iyi bilmeleri arasında bir bağlantı olduğu hakikaten ileri sürülebilir.

Çağdaş büyük kentin sıradan, dar kafalı burjuvasını ve emekçi sınıfını, ufak dükkân sahiplerini ve resmi görevlileri, öğrencilerini ve fahişelerini, işsiz güçsüzlerini, düşmüş insanlarını ve itilmişlerini doğalcı bir biçimde yazmak, ilk kez Dostoyevski tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu özelliği, yazarın toplumsal roman tarihindeki

[73] Bak s. 152, dip not [60].

yerini saptar. Balzac'ın yarattığı Paris, henüz romantik bir çöl, gerçeklikten uzak serüvenlere ve mucizevi karşılaşmalara sahne olan bir kent, açık-koyu karşıtlıkları ile boyanmış bir tiyatro dekoru, göz alıcı zenginliklerin ve resimlerdeki yoksulluğun yan yana bulunduğu bir periler ülkesidir. Oysa Dostoyevski büyük kenti, karanlık, renksiz bir yoksulluğun, mutsuzluğun ve perişanlığın egemen olduğu bir alan olarak görür ve onu ciddi, ağır ve koyu renklerle belirtir. Renksiz, ruhsuz, resmi binaları, bunaltıcı bir havası olan içki dükkanlarını, kendi deyimiyle 'tabut'lara benzeyen döşeli odaları anlatır. Buralarda, 'büyük kent' yaşamının en büyük kurbanları, yaşamlarını tüketmektedirler. Bütün bunların kuşkusuz toplumsal bir anlamı ve siyasal bir yönü vardır; fakat Dostoyevski, karakterlerini sınıfların saptadığı takıntılardan arındırır ve aralarındaki toplumsal ve ekonomik engelleri kaldırıp ortak bir insan yazgısı varmışçasına hepsini birbiri ile kaynaştırır. Onun mistikliği ve ulusçuluğu, aynı işlevi yerine getirirler ve yüce yasalara uygun, doğum, sınıf ve eğitim kısıtlamalarının ötesindeki yaşama yönelen bir manevi varlık söylencesi yaratırlar. Goncharov, Turgenyev ve Tolstoy'un karakterlerinde görülen değişik sınıfların saptadığı özellikler, bu yazarlarda henüz yok olmaz ve bir karakterin hangi sınıftan geldiği hiçbir zaman unutulmaz. Oysa Dostoyevski bu özelliklere pek aldırmaz ve kimi durumlarda bile bile, hatta özellikle onları belirtmez. Onun bu çabasına karşın, gene de karakterlerindeki sınıf özelliklerinin hissedilmesi ve entellektüel kahramanlarının, eksiksiz olarak betimlenmiş bir toplumsal grup halinde hissedilmeleri, Dostoyevski'yi, kendi istemese de, bir maddeci durumuna getiren gerçekçiliğin zaferidir.

Ne var ki bu 'maddecilik' yazarda bir tutku haline gelmiş olan ve deneyi en son raddesine dek yaşamak için harcanan çılgınca bir çabaya, duyguları en son içtepilerine varıncaya dek yoklamaya, giderek daha derin düşünmeye, düşünce yolu ile varılacak her sonucu denemeye ve onun bilinç altındaki en derin kaynaklarına inmeye dönüşmüş olan bir entellektüalizmin, gözle görülmeyen, bilinçsiz olarak gerektirdiği özelliklerden yalnızca bir tanesidir. Dostoyevski'nin kahramanları, heyecanlı, gözüpek ve manyakça düşüncelere sahip kişilerdir; aynen şövalye romanlarındaki kahramanların devler ve canavarlarla savaştıkları gibi, bu kişiler de düşünceleri ile ve birtakım görüntülerle boğuşup dururlar. Düşünceler uğruna acı çeker, cinayet işler hatta ölürler. Onlar için yaşam, felsefî bir iş, düşünce ise yaşamlarının tek anlamı ve tek sürekli uğraşıdır. Gerçek canavarlarla, henüz doğmamış, bir kalıba sığdırılamayan, anlatılması olanaksız, çözümlenmesi ve formüle uy-

durulması olanaksız sorunlarla savaşırlar. Dostoyevski, entellektüel bir deneye, aynen duyumsal deneye olduğu gibi somut ve belirli bir şekil vermesini bilen ilk modern roman yazarı olmakla kalmaz, aynı zamanda aklın şimdiye dek kimsenin giremediği bölgelerine sızabilen ilk insan olur. Böylece yeni bir boyut, yeni bir derinlik ve yeni bir düşünce yoğunluğu keşfeder. Bu keşif, yeni bir buluş olarak yapmış olduğu etkiyi, öncelikle, romantizmin bizi düşünce ve duygularımızı, fikir ve tutkularımızı sımsıkı kapalı kompartımanlarda saklamaya, duygu ve tutkulara, yalnızca sanatsal uygulama için uygun konular gözü ile bakmaya alıştırmış olmasına borçludur (179). Dostoyevski'nin entellektüel yapısındaki gerçek yenilik, onun düşünce bakımından romantik bir insan olması; duygusal akımların ve gerginliklerin romantikler için bir güç kaynağı olması gibi, düşünce akımlarının da onu iten bir güç olması, patolojik olmamakla birlikte, heyecansal bir güdü olarak onu etkilemeleridir. Entellektüalizmin ve romantizmin sentezleri, Dostoyevski'nin sanatında yeni bir çağ yaratan yeniliktir. Bu yenilik, geçen yüzyılın ikinci yarısının en ilerici edebiyat formunun doğmasına yol açar. Bu yeni form, romantizme koparılamayan bağlarla bağlı olması ve coşkun bir entellektüalizm tutkusundan ötürü çağın gereksinimlerini en iyi karşılayan türdür.

Dostoyevski, yalnızca romantizmin üst düzeylerinde değil, aynı zamanda aşağı düzeylerinde de dolaşmıştır. Onun sanatı, bir yandan 'itiraf sanatı'nın devamı sayılırken, aynı zamanda da romantik heyecan romanının da devamı olarak kabul edilir (180). Bu açıdan da, Dickens'ın gerçek bir çağdaşı sayılır ve diğer dizi roman yazarları kadar rastgele bir yöntem seçen bir yazarmış gibi görünür. Tolstoy ve Turgenyev gibi çalışma olanakları bulabilmiş olsaydı belki kimi beğeni eksikliklerinden ve yanlışlıklardan kurtulabilirdi. Şunu da belirtmek gerekir ki üslubunun melodramatik niteliği, onun psikolojik roman anlayışından doğma bir olgudur ve kullandığı şiddetli ve etkili yöntemler yalnızca heyecan vermeye yarayan vesileler olarak değil, romanlarındaki kızgın atmosferin yaratılmasına katkıda bulunmak için kullanılmışlardır. Eğer dilersek, *Karamazof Kardeşler*'i, bir şok romanı, *Suç ve Ceza*'yı bir detektif romanı, *Ecinniler*'i korku romanı, *Budala*'yı ise heyecan romanı olarak niteleyebiliriz. Cinayet ve suç, gizemli ruhsal durumlar bu romanlarda başrolü oynarlar. Bütün bu garip özellikleri, yazarın fikri içeriğinin soyutluğunu ödünleme çabaları olarak kabul etmek yanlıştır. Yazar yalnızca tüm öyküsünü üstüne kurduğu tinsel süreçlerin, en ilkel içtepiler kadar olağan olduğunu hissettirmek istemektedir. Dostoyevski'de romantik serüven roma-

nının tüm kahramanlarının örneklerini bulabiliriz. Byron'a özgü özellikler taşıyan yakışıklı, güçlü, gizemli ve yalnız kahraman (Stavrogin), yabanıl, azgın, tehlikeli olmasına karşın, içgüdülerinin tutsağı olan iyi huylu kahraman (Rogozhin ve Dimitri Karamazof), meleğe benzer, seçkin figürler (Mişkin ve Alyosha), aslında tam birer fahişe olan kadınlar (Sonya ve Nastasya Philippovna), sefih bir yaşam sürdüren ihtiyarlar (Fedor Karamazof) hapisten kaçmış suçlular (Fedka), ahlaksız sarhoşlar (Lebyadkin), vb., vb. Bunların yanı sıra heyecan ve serüven romanları için gerekli olan her öğeyi de Dostoyevski'de bulma olanağı vardır: Baştan çıkarılıp terk edilmiş kızlar, gizli evlenmeler, imzasız mektuplar, gizemli cinayetler, delilik, bayılma krizleri, duygusal tokatlar. Hepsinden çok görülen ve durmadan yinelenen sahneler ise toplumsal skandalların patlama noktasına geldiği sahnelerdir (181). Bu tanımlamalar, Dostoyevski'nin heyecan verici roman yöntemlerinden neler çıkarabildiğini en iyi gösteren sahnelerdir. Bunlar, sanılacağı gibi, etkili *son*'lar yaratmak veya *coups de théâtre* sağlamak için değil, büyük tutkuların ve başlıca tinsel ilişkilerin daima konvansiyonel olanın ve toplumun hoşgörebileceği durumların sınırlarına yaklaştığını anlatabilmek için kullanılmışlardır ve romanın başlangıcından beri her an patlamaya hazır durumdaki bir tehlikeyi oluştururlar. Kahramanlarının ahlaksal yaşamlarını sürdürdükleri, tinsel varlıklara özgü Ütopya, dar bir kafese dönüşür; varlıkların içsel yapılarının bozulduğu an toplumsal bir skandal oluşur. Bu sahnelerin özellikleri, onların toplumsal açıdan birbirine uymayan öğelerden oluşan bir topluluğun katıldığı son derece karışık bir toplumun önünde yer almalarıdır. Gerek *Budala*'da Nastasya Philippovna'nın evinde yer alan büyük skandal sahnesinde, gerekse *Ecinniler*'de Varvara Petrovna'nın evindeki olayda, dramda rol oynayan tüm karakterler bir araya gelmişlerdir; yazar burada sınıf ayrımlarının evrensel bir çöküşe engel olamayacağını kanıtlamak ister gibidir. Bu sahnelerin her biri, kalabalığın son derece dar bir odaya tıkıldığı korkulu bir rüya gibidir; bu odada, garip ve kâbus gibi bir karakter, onlara, sınıf ve rütbe ayrımları, yasaklar ve vetolar ile yüklü olan toplumun Dostoyevski için ne denli tekin olmayan tuhaf bir gücü temsil ettiğini gösterir gibidir.

Eleştirmenlerin çoğu, Dostoyevski'nin büyük romanlarının dramatik yapısına değinirler; fakat bu özelliğin yalnızca tiyatronun yarattığı etkileri sağlama amacını taşıdığını ileri sürerek onun Tolstoy'un romanlarındaki destansı, sürükleyici, inişli çıkışlı akıma karşıt bir yapıya sahip olduğunu ileri sürerler. Oysa Dostoyevski, bir dramatik yöntemi, yalnızca konuyu ören iplerin aynı noktaya yak-

laşmaları ile patlamaya hazır olan çatışkıdan oluşan doruk noktaları yaratmak için kullanmaz. Yazarın asıl amacı konunun tümünü dramatik yaşam ile doldurmak ve destansı dünya görüşünden tümüyle farklı olan bir dünya görüşünü ifade etmektir. Dostoyevski'ye göre varolmanın anlamı, onun gelip geçici olmasında, kurbanlarının yükselmelerinde veya düşmelerinde, anılarda ya da yanılsamalarda, birbiri üzerine yığılıp bizi gömen yıllarda, günlerde ya da saatlerde değil, insan ruhunun tüm açıklığı ile ortaya çıktığı ve kendi benliğinden kuşku duymayıp, kendisini kendi benliği ve yazgısı ile bir bütün olarak kabul ettiği sade, ikircil olmayan bir formül içinde görebildiği anlardadır. Böyle anların varlığı, Dostoyevski'nin trajik iyimserliğinin ve Yunanlıların tragedyalarında 'catharsis' dedikleri yazgısı ile uzlaşma eğiliminin kanıtıdır. Bu anlar onun felsefesinin de temelini oluştururlar ve bu felsefenin Flaubert'in kötümserliğine ve nihilizmine bir karşıt olduğunu kanıtlarlar. Dostoyevski daima en büyük mutluluk duygusunu ve en yetkin uyumluluğu ekseri zamansızlığın tanımında kullanmıştır. Böylece her şeyden önce Mişkin'in epileptik krizleri karşısındaki durumu ve Kirilov'un 'beş saniye'si, daha uzun zaman hoşgörüyle karşılanamayacak şeyler olmuştur. Böylesi anlarda biriken varoluş çeşidinin, romanın Flaubert tarzı kavramını tanımlayabilmesi için temelden değişikliğe uğraması gerekirdi; böylece, sonuç alışılageldik roman tarzına benzeyecekti. Halbuki Dostoyevski'nin bulduğu tarz, toplumsal ve psikolojik romanın devamını temsil etmekle birlikte yeni bir gelişimin de başlangıcı sayılır. Onun dramatik yapısı, eski pikaresk romanın yerine geçen romantik romanın oldukça değişik bir biçim ilkesine bağlıdır. Dramatik sahnelerinin oraya buraya serpiştirilmiş olarak bağımsız odak noktaları oluşturması açısından pikaresk romana dönüş sayılabilir. Tözel ve ifadeci olmalarına karşın mozaik usulü bir araya getirilmiş olan peşpeşe parçalar uğruna sürekliliğin bu şekilde harcanmış olması, modern ve ifadeci roman türünün biçim ilkelerinin o zamandan başlamış olduğunu gösterir. Anlatının yerini; açıklama, psikolojik çözüm ve felsefe tartışması alır ve roman, yazarın yorumlarda bulunduğu ve konudan saptığı bölümlerle yüklü diyaloglar ve monologlar dizisi olup çıkar.

Bu yöntem, çoğunlukla doğalcılığın üslubuna olduğu kadar destan türündeki epik romana da uzaktır. Psikolojik gözlemin keskinliği açısından, Dostoyevski, doğalcı romanın en iyi gelişmiş şeklini temsil eder. Fakat eğer doğalcılık deyince akla sıradan ve günlük şeylerin temsil edilmesi geliyorsa, o zaman, bu yazarın düşlere özgü abartmalara ve garip şekilde aşırılığa kaçan

karakterlere olan düşkünlüğünü, doğalcılığa karşı bir tepki olarak kabul edebiliriz. Dostoyevski, edebiyat tarihindeki konumunu, çok doğru ve uygun bir biçimde anlatmaktadır: «Benim için psikolog diyorlar. Bu yanlış bir görüştür. Ben yalnızca yüksek düzeyde bir gerçekçiyim, diğer bir deyişle, insan ruhunun derinliklerini anlatıyorum.» Bu derinlikler onun için, insanın usdışı, şeytanca hayaletlere ve düşlere özgü olan özellikleridir. Bu tür özellikler, yalnızca yüzeydeki gerçeği anlatmakla yetinmeyen bir doğalcılığı gerektirirler; gerçek yaşama ait öğelerin birbirine karıştığı, birbirinin yerine geçtiği bir olayı işaret ederler. Dostoyevski: «Sanatta gerçekçiliği her şeyden çok seviyorum.» der. «Fantastik olana yakın olan gerçekçilik... Benim için gerçekten daha fantastik, daha umulmadık ne olabilir ki? Aslında gerçekten daha beklenmedik, ne vardır?» Ekspresyonizmin (ifadeciliğin) ve sürrealizmin (gerçeküstücülüğün) bundan daha yetkin bir anlatımı olamaz. Dickens'de hâlâ gerçek ve düş, deney ve görüntü arasındaki kimseye ait olmayan alan ile rastlantısal ve genellikle bilinçsiz olarak kurulan ilişki, burada, ruhun 'yaşamın gizemleri'ne tümüyle açılmasına dönüşür. 19.yüzyıl doğalcılığında ifade bulmuş olan bilimcilikten ayrılma eylemi, Dostoyevski tarafından hazırlanmaya başlanmıştır. Bilimsel görüşe gösterilen tepkiden, doğalcılığa karşı gelmekten ve yaşamın sorunlarına usçu yollarla egemen olmaya duyulan güvensizlikten çıkan yeni bir spiritüalizm şekli doğmaya başlamıştır. Yaşamın aslında usdışı olduğu kavranmaya başlanmış, her yönden gizemli sesler geldiği sanılmış ve sanat bu seslerin yankısı durumuna gelmiştir.

Aralarındaki her türlü karşı sava rağmen, Tolstoy ile Dostoyevski'nin bireycilik ve özgürlük sorununa karşı aldıkları tavırda, temelde bir birlik vardır. Her ikisi de bireyin toplumdan kaçıp kurtulmasını, yalnızlığını ve ayrı bir yaşam sürmesini en büyük yanlış olarak görürler. Topluma yabancılaşan bireyin içine düşeceği kargaşayı, her iki yazar da ellerindeki tüm olanakları kullanarak savuşturmaya çalışırlar. Özellikle Dostoyevski'de her şey özgürlük sorunu çevresinde döner ve yazdığı büyük romanlar, bu düşüncenin çözümleri ve yorumlarından başka bir şey değildir. Bu, yeni bir sorun da değildir; her zaman romantiklerin düşüncelerini çelmiş ve 1830'dan sonra siyasal ve felsefe alanındaki düşüncelerinde en önemli rolü oynamıştır. Romantizm için özgürlük demek, bireyin uzlaşmayı yenmesi demektir. Bu akımın bir kişiliği özgür ve yaratıcı olarak kabul etmesi için o kişinin çağının töresel ve estetik önyargılarını umursamayacak kadar yürekli ve entellektüel yönden güçlü olması gerekir. Stendhal, özgürlük sorununu bir deha sorunu olarak görmüş ve onu, özellikle Napolyon'da olduğu gibi,

başarısı üstün bir kişiliğe, ateşli ve kalıbına sığmayan bir doğaya ve isteklerini zorla kabul ettirmeye imkânı olan bir dehanın sorunu olarak kabul etmiştir. Ona göre böyle bir dehanın keyfi davranışları ve uğruna verilen kurbanlar, dünyanın yetiştirmiş olduğu tinsel kahramanlara karşı ödemesi gereken bir borcudur. Dostoyevski'nin Raskolnikov'u, bu gelişimin ikinci evresini temsil eder. Raskolnikov, bireysel dehanın soyut, virtüoza benzeyen tutumunu temsil eder. Burada kişilik verdiği kurbanı daha yüksek bir düşünce, nesnel bir amaç, veya maddesel yönden değeri olan bir başarı uğruna değil, sadece özgür ve bağımsızca hareket edebileceğini kanıtlamak için vermektedir. Yapılan işin maddecilikle hiçbir ilgisi kalmaz; çözümlenmesi gereken sorun, tamamen biçimle ilgilidir. Kişisel özgürlük bir değer midir, değil midir? Dostoyevski'nin cevabı, göründüğü kadar kesin bir biçimde belirgin değildir. Bireycilik, elbet anarşi ve kargaşa ile sonuçlanır, fakat zorlayıcı önlemlerin ve düzenin sonu nereye varacaktır? Bu sorun, *The Grand Inquisitor* un öyküsünde son kez olarak derinlemesine çözümlenir ve varılan sonuç Dostoyevski'nin ahlak ve din konusunda neler düşündüğünü bize bütünüyle açıklar. Özgürlüğün yok olması, sıkı ve sert kurallı kurumların doğmasına yol açar ve dinin yerine kiliseyi, bireyin yerine devleti, soru sorma ve neden aramanın yerine dogmanın egemenliğini getirir. İsa içsel özgürlüğü temsil etse de bu iş sonu gelmez bir kavgayı gerektirir; Kilise, insanın içinde bir itici duygu yaratsa da, huzur ve güven sağlar. Dostoyevski'nin ne kadar diyalektik düşündüğünü ve onun ahlaki ve sosyo-politik görüşlerini kesin bir biçimde açıklayabilmenin ne denli zor olduğunu görüyoruz. Kötü bir üne sahip olan bu gerici ve dogmacı, çalışmalarını açık bir soru ile sona erdirir.

Tolstoy'un yapıtlarında özgürlük sorununun Dostoyevski'deki kadar önemli bir rol oynamadığını biliyoruz. Fakat Tolstoy'da bile bu sorun, onun psikolojik yönden en ilginç, ahlaki açıdansa en açıklayıcı karakterlerini anlamamıza yardımcı olabilmektedir. Özellikle Levin bu sorunla karşı karşıyadır ama onun iç kavgalarının şiddeti, Tolstoy'un, 'yabancılaşma' düşüncesi ve kendi olanakları ile başbaşa bırakılan insan hayali ile nasıl boğuştuğunu gösterir. Dostoyevski haklıdır; Anna Karenina zararsız ve tehlikesiz bir roman değildir. Bu kitap, kuşkular, kuruntular ve endişelerle doludur. Burada da temel fikir ve Anna Karenina ile Levin'in öykülerindeki ortak motif, bireyin toplumdan kopması ve yurtsuzluk tehlikesidir. Zina suçu sonucu Anna'nın kurban olduğu aynı yazgı, bireyciliği, alışılagelenin dışındaki garip sorunları ve kuşkuları yüzünden, Levin'i de tehdit etmektedir. Her ikisi de normal ve saygın-

lığa sahip insanlardan oluşan toplumdan uzaklaştırılma tehlikesi ile karşı karşıyadırlar. Aralarındaki tek fark, Anna'nın başlangıçtan beri toplumun onayına aldırmamasına karşılık, Levin'in toplumla olan ilişkisini kaybetmemek için elinden geleni yapmasıdır. Evliliğin boyunduruğuna dayanır, komşularının yaptığı gibi mallarını idare eder, çevresinin uzlaşmalarına ve önyargılarına boyun eğer, kısaca kökünden kopmuş, yasa dışı bir kişi ve ayrıksı veya garip bir insan olmamak için her şeyi yapmayı göze alır (182).

Dostoyevski ile Tolstoy'un bireyciliğe aykırı tutumları, onların düşünce biçimlerindeki farkı ortaya çıkarmaya yararlar. Dostoyevski'nin karşı koymaları, usdışı ve mistik bir özellik taşırlar; *principium individuationis* [74] i, dünya esprisinden, ilk orijinalden, kutsal düşünceden kopmak olarak yorumlar. Oysa Tolstoy, bireyciliğe, usçu ve mutçu (eudemonist) [75] görüşlerden hareket ederek karşı çıkar; ona göre toplumdan ayrılmak kişiye mutluluk veya doyum sağlamaz. İnsan ancak kendi varlığını inkâr edip kendisini diğerlerine adarsa huzura ve mutluluğa kavuşabilir.

Tolstoy ile Dostoyevski'nin arasında, Voltaire ile Rousseau'nun arasındaki anlamlı, örneksel (paradigmatic) ve temelde tipik tinsel ilişkiye benzer bir bağ vardır. Bu ilişki, Goethe ile Schiller'in arasındakine de benzemektedir (183). Bu karşıtlıkların tümünde, usçuluk ve usa aykırılık, duyumculuk ve entellektüellik, veya Schiller' in de dediği gibi, naif olan ile duygusal olan karşı karşıya gelirler. Bu üç durumda da, görüşler arasındaki çelişki, bu sanatçıların aralarındaki toplumsal farklılıktan doğmadır. Her zaman, bir aristokrat ya da bir soylu, halk tabakasından biri veya bir asi ile karşı karşıya gelir. Tolstoy'un soylulara özgü doğasından ötürü, onun tüm sanatı ve düşünceleri, fiziksel, organik ve doğal olanın üzerine kuruludur. Dostoyevski'nin spiritüalizmi, 'spekülatif' usu, dinamik ve diyalektik düşünce biçimi de onun halk tabakasından kopmuş olmasına ve burjuva bir soydan gelmesine bağlıdır. Bir aristokrat, konumunu yalnızca varolmasına, doğumuna ve ırkına borçlu iken, halktan gelme kişi, sadece yeteneği, kişisel etkinliği ve başaracağı işler sayesinde bir konum elde edebilir. Feodal bey ile kâtibi arasındaki ilişki, kimi beyler kâtip durumuna düşmüş olsalar bile, yüzyıllar boyunca hiç değişmemiştir.

[74] Birey olarak varlaşma. Bak O. Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi, cilt V, s. 248.

[75] Eudemonisme: Mutçuluk. İnsan davranışlarının mutluluk isteğiyle belirlendiği görüşüne dayanan törebilim. Bak. O. Hançerlioğlu Felsefe Ansiklopedisi, cilt IV, s. 188.

Tolstoy'un ölçülü davranışları ile Dostoyevski'nin teşhirciliği arasındaki karşıtlık, birinin kendisini engelleyebilmesine karşın diğerinin *Ecinniler*'deki bir karakterin deyimiyle 'ortalarda çırılçıplak dans etmesi', Voltaire'i Rousseau'dan ayıran aynı farklılıktan doğmadır. Birinde ılımlılık ve düzen, diğerinde ise kargaşa, anarşi ve şekilden yoksunluk olarak ayrılabilecek üslup ve beğeni niteliklerini kesin toplumbilimsel nedenlere bağlamak daha da zordur. Kimi durumlarda aşırılık, halktan gelme kişilerde olduğu kadar aristokratlarda da rastlanabilen bir tavırdır ve burjuvaların sanat felsefesi, saray çevresinden gelme sınıflar kadar katı eğilimler gösterebilir. Yapıtlarının kompozisyonu açısından, Tolstoy'un çoğunlukla Dostoyevski kadar keyfi ve aşırı davrandığı görülür; bu davranışlarından ötürü her ikisi de anarşist sayılırlar. Aralarındaki tek ayrım, Tolstoy'un ruhun derinliklerini sergilemede daha ölçülü, heyecan yaratmak için kullandığı yöntemlerin seçiminde ise daha titiz davranmasıdır. Onun sanatı, Dostoyevski'ninkinden çok daha ince, daha oturmuş ve gönle daha hoş gelen bir sanattır. Gergin bir yüzyıl olan 19. yüzyılın örnek bir temsilcisi olan Dostoyevski'nin tersine, Tolstoy'a 18. yüzyılın çocuğu demek daha doğru bir davranış olur. Romantik, gizemli ve *Dionysiaque* [76] bir esriklik içinde bulunan Dostoyevski ile karşılaştırıldığında, Tolstoy daima az çok klasik bir yazar olarak kalır, ya da Nietzsche'nin deyimiyle, 'Apollonian' [77], plastik ve heykelsi olarak görünür. Dostoyevski'nin pek çok sorun içeren kişiliğine karşıt olarak, onun karakterlerinin tümü, olumlu bir niteliğe sahiptirler. Kendisinin yeterince sorunu olduğuna inanan Goethe, diğerlerinin düşüncelerini 'olumlu' bir biçim kapsamında duymak istediğini söylediğinde olumluluktan ne kastediyorsa, Tolstoy'unki de öyle bir olumluluktur. Bu sözler, aynı sözcükler kullanılmamış olsa da, Tolstoy tarafından söylenmiş olabilir, çünkü bir keresinde Dostoyevski ile ilgili olarak buna çok yakın bir şey söylemiştir. Dostoyevski'yi ilk görüşte görkemli bir izlenim yaratan, ederi bin ruble olan bir ata benzetir; fakat ansızın bu atın ayaklarında bir sakatlık olduğu ve topalladığı fark edilir ve iki paralık değeri olmadığına karar verilir. Sağlıklı ve dinç Tolstoy ile karşılaştırıldığı zaman, elbet Dostoyevski'nin bacaklarında bir sakatlık olduğu görülecektir ve tıpkı Rousseau'nun dengeli bir us

[76] Yaşama trajik ve içlendirici yönden bakış. Bak O. Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi ,cilt I, s. 324.

[77] Güzellik ve ahenge duyulan hayranlık ilkesi. Nietzsche, 'Apollinien' terimini 'Dionysiaque' terimine karşı, güzellik ve ahenge karşı duyulan hayranlık anlamına kullanmıştır.

adamı olan Voltaire'e göre daha hastalıklı olması gibi, Dostoyevski'de de böyle bir özellik bulunacaktır. Fakat burada kategoriler, Voltaire ve Rousseau'daki gibi ayrılamaz. Tolstoy, Rousseau'ya özgü bir sürü özelliğe sahiptir ve hatta bazı durumlarda, Rousseau'ya Dostoyevski'den daha yakındır. Onun sadelik, doğallık ve içtenliği, Rousseau'nun uygarlıktan duyduğu huzursuzluğun diğer bir çeşididir ve ataerkil düzenin egemen olduğu bir köyün idil tarzı yaşamına duyduğu özlemse, eski romantiklerde olduğu gibi, çağdaş uygarlıkla uyuşamamanın belirlenmesidir. Tolstoy'un, «Dünyada vahşi insan kalmadığı an insanlık ölecektir» diyen Lichtenberg'in sözlerini tekrarlaması boşuna değildir.

Ne var ki, bu Rousseau'culuk, Tolstoy'un yalnızlıktan, köksüzlükten ve toplumda nereye ait olduğunu bilmemekten duyduğu kaygıların ifadesidir. Çağdaş kültürü, farklılaşmaya ve ayrılmalara neden olduğu için suçlamakta; Shakespeare, Beethoven ve Puşkin'in sanatını, insanları bir araya getireceği yerde değişik katlara böldüğü için yermektedir. Tolstoy'un kuramlarında kollektivizme karşı bir savaşım olarak görülen bu tavrın, demokrasi ya da sosyalizm ile hiçbir ilgisi yoktur. Onun bu istekleri, yalnız kalmış bir entellektüelin her şeyden önce kendi günahlarını bağışlatacak bir ortama duyduğu özlemi dile getirirler. İsa varlıklı ve genç adama, mallarını yoksullara dağıtmasını önerdiği zaman, Henry George'un yorumuna göre, Tanrı, yoksullara değil, varlıklı genç adama yardımcı olmak istemiştir. Tolstoy da yardıma gereksinmesi olanın 'varlıklı genç adam' olduğuna inanmaktadır. Onun erekleri, kendi kendini yetkin duruma getirmek ve tinsel yönden kurtulmuş olmaktır. Bu spiritüalizm ve benlikçilik onun toplum konusunda ileri sürdüklerinin gerçek dışı ve Ütopyacı olma özelliğini açıklar ve siyasal doktrininin iç çelişkilerini gösterir. Onun bu özel ahlak ülküsü, onu yatıştırıcı olmaya, kötülüğe karşı şiddetli tepki göstermeye karşı olmaya ve toplumdaki gerçekleri düzeltmek yerine ruhları iyileştirmeye çalışmaya zorlar. 1905 Devriminden sonra işçi sınıfına yaptığı çağrıda şöyle yazar: «Bunalma nedenlerini kendinde arayacağına dış koşullarda aramak kadar insana zararlı olan şey yoktur.» Tolstoy'un dış gerçeklere karşı takındığı bu edilgin tavır, doygun yönetici sınıfların edilginliğine özgü bir özelliktir ve kara kara düşünen, kendi kendini suçlayan ve kendine eziyet eden ahlakçılığı, sıradan halkın duygu ve düşüncelerine tümüyle yabancı olan bir tavrı dile getirir.

Bütün bunlara rağmen, nasıl Dostoyevski dar bir siyasal kategoriye sığdırılamayacaksa, Tolstoy'u da böyle bir kategoriye sokmak

olanaksızdır. Çağdaş toplumun elverişsizliğini ve günahlarını yalnızca köylü ve tarım işleri açısından yargılasa da, toplumsal gerçeği dürüst bir biçimde gözlemleyen, gerçeğe ve adalete içtenlikle bağlı olan ve anamalcılığı acımasızca eleştiren bir insandır. Fakat çekilen acıların gerçek nedenlerini göremez ve siyasal etkinliği tümüyle yadsıyan bir ahlak anlayışını savunur (184); yalnızca devrime karşı olmakla kalmaz, devrimci olan tüm tavırların düşmanıdır. Onu Batı'daki düzen ve yatıştırıcılıktan yana olan aydınlardan, Balzac'tan, Flaubert'den ve Goncourt'lardan ayıran nokta, hükümetin yıldırma yöntemlerine, devrimcilerin yıldırma yöntemlerinden daha anlayışsız davranmasıdır. II. Alexander'in öldürülmesi onda etki yapmaz; buna karşılık, katillerin idamına karşı çıkar (185). Önyargılarına ve yanlışlarına karşın, Tolstoy, son derece büyük bir devrimci gücün temsilcisidir. Güvenlik kurumlarının ve Kilise'nin yalanları ile savaşması, köylülerden oluşacak bir toplumsal guruplaşma için duyduğu büyük özlem ve kendi yaşam örneği, onun geçirdiği dönüşüm ve içsel güdüleri ne olursa olsun, sadece eski toplumun çökmesini hızlandırıp Rus Devrimi'nin yolunu açmakla kalmamış, tüm Avrupa'da anamalcılığa karşı olan devrimin başlamasında da etkili olmuştur. Tolstoy olayı, sadece 'gerçekçiliğin zaferi'ni değil, 'sosyalizmin zaferini' de simgeler. Aslında bu olay, 'toplumun bir aristokrat tarafından önyargısız bir biçimde tanımı' olduğu kadar, 'tepkici bir insanın devrim yaratıcı etkisi' olarak da tanımlanabilir.

Tolstoy'un sanatı ve felsefi doktrini, uzlaşmaz usçulukları ile kısır ve etkisiz olmaktan kurtulurlar. Fiziksel ve ruhsal olayları keskin ve ayık bir gözle görebilmesi, kendi kendini veya başkalarını aldatmaktan nefret etmesi, onun din anlayışını tüm gizemcilik ve dogmatizmden uzak tutar ve Hıristiyan ahlakçılığına olan inancını, büyük bir etkiye sahip olan politik etkiye dönüştürür. Dostoyevski'nin Rus Ortodoksluğu için duyduğu coşku, Tolstoy için, Slavcıların kiliseye ve kilise örgütüne duydukları eğilim kadar yabancıdır. O inancına, usçu, pratik ve tam anlamıyla kendiliğindenliği olmayan bir yolla erişir (186). Onun dönüşüm geçirmesi ise doğrudan dinsel bir deneye dayanmayan, tümüyle usçu bir süreçtir. *İtiraflar* adlı yapıtında da dediği gibi, onun Hıristiyan olmasının nedeni 'bir korku duygusu, daha doğrusu yetim olmanın ve yalnız kalmanın verdiği bir korku'dur. Onu dini bütün bir insan yapan nedenler ise, Tanrı'nın veya doğaüstü olanın gizemli bir deneyi değil, kendi kendinden memnun olmayışı, yaşamda bir mana veya amaç arama isteği, kendi hiçliğine ve dengesizliğine üzülmesi ve hepsinden de önce, sınırsız bir ölüm korkusudur. Kendisi sevgiden yoksun olduğu için bir sevgi havarisi olup çıkar; insanları sevmediği ve onlara gü-

venmediği için insanlar arasındaki dayanışmayı över ve ölümü düşünmekten bile korktuğu için insan ruhunun ölümsüz olduğunu ileri sürer. Ne var ki, onun dünyadan elini eteğini çekip kaçması, Hıristiyanlığa özgü bir boyun eğmeden çok aristokrat bir bey olmanın vermiş olduğu özelliktir; Tolstoy bu dünyaya tümüyle sahip olamadığı için ondan el etek çekmektedir.

Tolstoy'un din felsefesinde usdışı olan tek öğe, 'lütuf' (Tanrının inayeti) kavramıdır. Yazdığı halk masallarında ortaçağ kaynaklarından gelme eski bir destanı anlatır: Çok eskiden ıssız bir adada dünyadan elini eteğini çekmiş dindar bir adam yaşarmış. Günün birinde, kulübesinin yanına, içlerinde dua etmesini bilmediği gibi kendini ifade etmesini bile beceremeyen ihtiyar bir adamın da bulunduğu bir balıkçı topluluğu gelmiş. Dindar adam, dua bilmeyen ihtiyara son derece kızmış, büyük çaba ve zorluklardan sonra ona bir dua öğretmiş. İhtiyar ona teşekkür ederek diğer balıkçılarla birlikte adadan ayrılmış. Bir süre sonra, kayığın gözden yittiği bir sırada, dindar adam, ansızın ufukta adaya doğru suların üstünde yürüyerek gelen bir insan görmüş. Çok geçmeden öğrencisi olan ihtiyarı tanımış ve dili tutularak şaşkın bir halde onu karşılamaya koşmuş. İhtiyar adam kekeleyerek az önce öğrendiği duayı unuttuğunu söylemiş. Dindar adam: «Senin dua etmen gerekmez» diyerek suların üzerinden kayığına gitmek için koşan adamın gitmesine izin vermiş. Bu öykünün anlamı, hiçbir ahlaki değere bağlı olmadan da kurtulunabileceği düşüncesidir. Daha sonraki yıllarında yazdığı *Sergius Baba*'da bu temaya ters bir ölçüden yaklaşır; hiçbir güç harcamayan ve hiçbir şeyi hak etmeyen bir kişiye bağışlanan lütuflar, tüm işkenceleri ve eziyetleri çeken, en insanüstü özverilerde bulunan ve en yiğitçe kendi kendini fetheden insandan esirgenmektedir. Hak edene göre seçim yapmayan ve kısmeti hediye ve talihle bir tutan bu lütuf anlayışı, Tolstoy'un Hıristiyanlığından çok aristokrat bir ortamdan gelmiş olmasına bağlıdır.

Savaş ve Barış'ta organik, bitkisel ve sonu gelmez bir yaratıcılığa sahip olan yaşamı tanrılaştırıp kutsallaştıran, onu büyük bir idil'e, 'naif bir kahramanlık şiirine dönüştüren —ki Merezhkovski' nin de belirttiği gibi, bu şiirin doruk noktasında, yazar, Nastasya'nın bebeklerinin bezlerini 'insanlığı yöneten sancak' olarak gösterir— (187), sanatçının sağlıklı ve kendine güveni olan bir aristokratı andıran iyimserliği dikkati çeker. Bu panteist iyimserlik, *Anna Karenina*'da azalır ve Batı edebiyatının kötümser ruh durumuna benzeyen bir durum alır. Fakat çağdaş kültürün uzlaşmacılığının ve duygusuzluğunun yol açtığı düş kırıklığı, burada, Flaubert ve Maupassant'da olduğundan daha değişik bir biçimde ifade edilir. Ger-

yeni yaşamın heyecan ve duyguların romantizmine karşı kazandığı zafer, *Savaş ve Barış*'ta biraz melankoliyle karışmış durumdadır; Tolstoy, daha önceki yapıtlarında ve örneğin *Aile Mutluluğu* adlı romanında büyük tutkuların zamanla değiştiğini, özellikle aşkın dostluğa dönüştüğünü anlatmıştır. Ne var ki Tolstoy'da ülkü ile gerçek, şiir ile düzyazı, gençlik ile yaşlılık arasındaki fark ve uyuşmazlık, Fransız yazarlarında olduğu kadar umutsuz sonuçlara yol açmaz. Onun düşkırıklığı hiçbir zaman nihilizm ve yaşamı suçlamakla son bulmaz. Batı Avrupa romanında gerçek ile çatışma halinde olan kahraman, sürekli sızlanarak kendi durumunu dramlaştırır; dış koşullar, toplum, devlet, hükümet, zaman içinde uyuşturulamaz karşıtlıklardan sorumlu tutulurlar. Tolstoy'da ise, öznel kişilik bir çıkmaza uğrarsa, o da en az nesnel gerçeklik kadar suçlu sayılmaktadır (188). İnsanı düş kırıklığına uğratan yaşam eğer bu denli ruhsuz ise, düş kırıklığına uğrayan kahraman da, ruhunu denetleyemeyen, fazla şiirsel ve Ütopya'cı bir kişiliğe sahip demektir. Eğer birisi düş görmesini sevenlere hoşgörü göstermiyorsa, diğeri de gerçeklik duygusundan yoksundur.

Tolstoy'un romanlarındaki kuruluşun, Batı Avrupa romanlarından bu denli değişik olmasının asıl nedeni, yazarın, özvarlığı ve evren konusundaki bu düşüncelerine ve bu düşüncelerin Flaubert' inkilerden değişik olmasına bağlıdır. Dostoyevski natüralist değer ölçülerinden ne denli uzaksa, Tolstoy da, o denli uzaktır. Ne var ki, Tolstoy'un uzaklığı Dostoyevski'ye ters düşen bir doğrultudadır. Dostoyevski'nin romanlarının dramatik yapısına karşılık, Tolstoy'unkiler destansı, yiğitlikler zincirini anlatan türe benzer bir özellik taşır. Dikkatli bir okur bu romanlardaki dalgalar halinde kabaran Homer'e özgü akışı ve pek çok konuyu içeren, geniş kapsamlı, panaromik bir dünyanın tanımlanmakta olduğunu hemen fark eder. Tolstoy'un kendisi de romanlarını Homer ile karşılaştırmış ve bu karşılaştırma Tolstoy eleştirileri için bir formül niteliğini kazanmıştır. Biçimin romantizmden ve dramatizmden uzak, şiddetle vurgulanmamış olma niteliği, tiyatroya özgü doruk noktalarından yoksun olma, daima Homer'e özgü özellikler olarak kabul edilmiştir. 18. yüzyılın pikaresk romanına özgü formun, erken romantizmin biyografik formuna dönüşmesi ile ortaya çıkan dramatik yoğunlaşmaya, *Savaş ve Barış*'ta henüz rastlanmaz. Tolstoy, birey ile toplum arasındaki çatışmayı sadece önüne geçilmesi olanaksız bir tragedya olarak görmüyor, aynı zamanda, 18. yüzyılın bakış açısını sürdüren bir yazar olarak, anlama, kavrama, ve ahlaksal ciddiyetten yoksun olmanın neden olduğu bir yıkım olarak kabul ediyordu. O hâlâ Rus aydınlanma hareketi çağında, dünyaya

ve geleceğe inanan entellektüel bir atmosfer içinde yaşıyordu. Ne var ki *Anna Karenina* adlı romanı üzerinde çalışırken bu iyimserliğini, her şeyden önce sanata olan inancını kaybetmiş ve çağdaş doğalcılığın ve izlenimciliğin aşırı özen, incelik ve titizliğine sırt çevirip, bütün insanlığın evrensel malı olan bir lüks maddesi haline gelmediği sürece, sanatın tam anlamıyla gereksiz ve hatta zararlı olabileceğini ileri sürmüştü. Sanatın geniş kitlelerin malı olmaktan çıkıp sadece küçük bir çevreye seslenir duruma gelmesini, Tolstoy gerçek bir tehlike olarak görmüştü. Bu çevrenin genişlemesi ve yüksek sınıflar kadar büyük kültüre sahip olmayan toplum katları ile bağlantı kurmak, kuşkusuz sanat için daha verimli sonuçlar verebilirdi. Fakat çağdaş sanatın içinde doğmuş ve onun geleneğine sıkı sıkıya bağlı olan sanatçıların sanat ürünü üretmelerine engel olunmadan ve bu geleneğe yabancı olan, diğerlerinin çıkarı aksine sanat eylemleriyle uğraşan, yöntemli ve planlı bir değişim söz konusu olamazdı. Tolstoy'un oldukça gelişmiş ve incelmiş günün sanatına sırt çevirmesi ve sanatsal ifadenin ilkel, evrensel açıdan insancıl yollarına olan hayranlığı, köyü kente yeğlemesine neden olan ve toplumsal sorunu yalnızca köylünün sorunu olarak görmesini sağlayan aynı Rousseau'culuğun belirtileridir. Tolstoy'un neden Shakespeare'den hoşlanmadığını anlamak zor değildir. Tüm mizaç taşkınlığından ve virtüözlükten nefret eden bir püritenin, kendisi dünyanın en büyük şairi olsa da, diğer bir şairin Maniyerizminden haz duyacağı düşünülemez. Fakat *Anna Karenina* ve *İvan İliç'in Ölümü* gibi sanat yapıtlarını yaratan bir adamın, tüm çağdaş edebiyatın içinde yadsımadan kabul ettiği yapıtların, *Tom Amca'nın Kulübesi*'nden başka, sadece Schiller'in *Hırsızlar*'ı, Hugo'nun *Sefiller*'i, Dickens'ın *Yılbaşı Şarkısı*, Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ı ve George Eliot'nun *Adam Bede*'i olması, gerçekten gariptir (189). Tolstoy'un sanat ile olan bu ilişkisini tarihsel bir değişimin belirtisi, 19. yüzyılın estetik kültürünü sona erdiren ve bir kuşağı, sanatı yeniden düşüncelerin aracısı olarak göreceği bir dönemin eşiğine getiren bir gelişimin belirtisi olarak kabul etmek gerekir (190).

Bu yeni kuşak, *Savaş ve Barış*'ın yazarını sadece büyük bir romancı olarak görmüyor, her şeyden önce toplumda reform yapan bir insan ve bir dinin kurucusu olarak kabul ediyordu. Tolstoy, Voltaire'in ününe, Goethe'nin otoritesine kavuşan ve Rousseau kadar halk tarafından tutulan bir yazar olduğu gibi, bunlara ek olarak da, eski peygamber ve kahinlerinkine benzer bir etkiye sahip, destansı bir kişilik oldu. Yasnaya Polyana tüm uluslardan, tüm sınıflardan ve çeşitli kültür katlarından gelme kişilerin, kutsal bir

yeri ziyaret edermişçesine geldikleri ve köylü elbisesi içindeki konuk sanki bir ermiş imiş gibi hayran kaldıkları bir yer olmuştur. Gorki onu gördükten sonra «Bu adam tanrıya benziyor» diye düşünen ve bu itirafla Tolstoy ile olan anılarını bitiren ilk insan olmayacaktır (191). Kuşkusuz birçokları, Thomas Mann gibi onun ölümünden sonra Avrupa'nın 'sahipsiz kaldığı' duygusuna kapılacaklardır (192). Ne var ki bunlar yalnızca minnet ve bağlılık duyguları ve ruhsal tutumlar olarak kalacaktır. Tolstoy'un, Avrupa'nın yaşayan vicdanına benzediği ve kuşağının ahlak konusundaki huzursuzluklarını ve tinsel yönden yenilenme isteğini yansıtan tek yazar, büyük bir öğretmen ve eğitici olduğu kuşku götürmez. Ne var ki, naif Rousseau'culuğu ve uzlaştırıcı tutumu yüzünden günümüzde hiçbir şekilde —eğer gerçekten öyle idiyse— Avrupa'nın «en büyük ustası» olarak kabul edilemez. Çünkü Çehov'un da dediği gibi, doğru olan soruları sormak bir sanatçı için yeterlidir, fakat çağını yönetecek adamın ,bu sorulara doğru yanıtı verebilmesi gerekir.

4. EMPRESYONİZM

(İzlenimcilik)

Natüralizm (doğalcılık) ile Empresyonizmin (izlenimciliğin) sınırları kesin olarak belirlenemez; bu iki akım arasında tarihsel veya kavramsal bir ayrım yapmak da olanaksızdır. Üslup farkının fazla değişmemesi; eşzamanlı ekonomik gelişmeye ve toplum koşullarının durağanlığına uymaktadır. 1871 yılı Fransız tarihinde gelip geçici bir öneme sahiptir. Bu devirde orta sınıf üst kesiminin egemenliği değişmeden devam etmiş ve 'liberal' İmparatorluğun yerini, tutucu Cumhuriyet almıştır. Bu Cumhuriyet, içinde cumhuriyetçilik bulunmayan (193) ve siyasal sorunlara en kolay, en pürüzsüz çözümleri getireceğine inanılan, sırf bu yüzden de onaylanmış olan bir yönetimdi. Zamanla *Commune*'ü savunanlar, düşüncelerinden saptırıldıkları ve huzurun ancak yaranın iyileşme gücünde ve 'gereklilik kuramı'nda bulunacağına inandıkları zaman, bu yönetim ile dostça bir ilişki kurabildiler (194). Aydınlar takımı olaylar karşısında tümüyle çaresiz kalmışlardı. Flaubert, Gautier, Goncourt'lar onlarla birlikte çağın entellektüel önderlerinin çoğu, huzuru bozanlara ağır hakaretlerle saldırıp onları lânetliyorlardı. Cumhuriyet yönetiminden ulusu, din adamlarının erkine karşı korumasını istiyorlar ve demokrasi ile kötülüklerin ve tehlikenin biraz olsun azalacağına inanıyorlardı (195). Finans ve endüstri anamalcılığı, bundan çok önce kurulmuş olan yollar üzerinde sağlam bir biçimde gelişiyor, fakat yüzeydeki bu görünüşe karşın, gerçekte önemli de olsa şimdilik göze çarpmayan değişimler oluşuyordu. Ekonomik yaşam, yüksek düzeyde anamalcılık (kapitalizm) evresine giriyor ve 'güçlerin özgürce oynadıkları oyun' olma durumundan çıkıp, sıkı bir biçimde örgütlenmiş, rasyonalize olmuş bir sistem haline geliyor; çıkarları, tekel alanları, fabrikalar arasında anlaşmalar, tröstler ve sendikalardan örülmüş sıkı bir ağa dönüşüyordu. Ekonomik yaşamın standartlaştırılmasını ve belirli bir sistem çevresinde toplanmasını bir tür yaşlılıktan gelme zayıflık' belirtisi olarak nitelersek (196), orta sınıf toplumunda güvensizlik ve bozulup dağılma tehlikesinin belirmiş olduğunu da kabul etmiş oluruz. *Commune*'ün sonucu, asiler için, devrimlerin uğramış

olduğu yenilgilerin en büyüğü olsa da, bu devrim, uluslararası işçi hareketleri tarafından desteklenen ve burjuvazi için, kazandıkları zafere büyük bir korkunun karıştığı ilk harekettir (197). Bu bunalım, idealist ve gizemci akımların yeniden ortaya çıkmasına yol açar ve egemen durumda olan kötümserliğe bir tepki olarak, büyük bir inanç dalgası yaratır. İzlenimcilik, doğalcılıkla olan bağlantısını ancak böyle bir gelişim sonucu kaybedecek ve özellikle edebiyat dalında yeni bir romantizm formuna dönüşecektir.

Bu sıralarda yapılan büyük teknik gelişimler, ortadaki bunalımı gizleyemez. Hatta böyle bir bunalımı, yeni teknik işlerin yapılmasında ve üretim yöntemlerinin düzeltilmesinde itici bir unsur olarak görmek gerekir (198). Bunalımlı atmosferin bazı belirtileri, tekniksel etkinliklerin tümünde görülmektedir. Bundan önceki dönemlerin sanat ve kültür tarihlerinde yapılan ilerlemenin hızı ile karşılaştırıldığında, şimdiki gelişmelerin aşırı ve çılgın hızı ve bu hızın zorlanması, patolojik bir nitelik kazanmış sayılır. Çünkü teknolojinin hızla gelişmesi, moda ve alışkanlıkların daha çabuk değişmesine neden olduğu gibi estetik beğeni değerlerinde de hızlı değişimlere yol açar. Bu hız, genellikle, yenilik için anlamsız, verimsiz ve delice bir istek duymaya ve sırf yenilik olsun diye durmadan yeni olanı isteyip huzursuz bir yaşam sürmeye neden olur. Sanayiciler daha iyi duruma getirilmiş ürünlere duyulan talebi arttırmak için yapay yollara başvurmalı ve eğer teknolojinin getirdiklerinden yarar sağlamak istiyorlarsa, 'yeni olanın daima daha iyi olduğu' duygusunun sönmesini engellemeye çalışmalıdırlar (199). Gündelik işlerde kullanılan eski eşyaları sürekli olarak ve giderek artan ölçülerde yenileri ile değiştirmek, 'madde'ye duyulan ilginin azalmasına yol açtığı gibi, kısa bir süre sonra, entellektüel varlığın da gözden düşmesine neden olur. Böylece felsefeye ve sanatsal olana yönelik değerlendirmelerin değişim hızı da değişen modanın hızına ayak uydurmak zorunda kalır. Modern teknoloji böylece yaşama karşı alınan tavra görülmedik bir dinamizm getirir; izlenimciliğin ifade etmek istediği de, her şeyden önce, bu yeni hız ve değişim duygusudur.

Teknolojik ilerlemenin doğurduğu en göze çarpan olgu, kültür merkezlerinin, çağdaş anlayışa göre yapılmış büyük kentlere dönüşmüş olmasıdır. Sanatın kökleri, bu toprakta gelişmiştir. Empresyonizm bir 'kent sanatı'dır çünkü bu akımın sanatçıları, resmi, köy ve kır yaşamından kurtararak kente sokmuşlardır. Bunun diğer bir nedeni ise, bu sanatçıların dünyayı bir kentsoylunun gözü ile görmeleri ve dıştan gelme izlenimlere çağdaş, teknik insanın gerilmiş sinirleri ile tepki göstermeleridir. Bu sanat kente özgü bir

üsluba sahiptir çünkü kent yaşamının değişkenliğini, asabi ritmini, ani, keskin fakat daima gelip geçici olan izlenimlerini anlatır. Ve böyle olduğu için de duyumsal kavrama yeteneğinin aşırı derecede geliştirilmesini, duyarlığın yeni baştan keskin duruma getirilmesini ve yepyeni bir huzursuzluk ortamını gerektirir. Böylece Gotik ve romantizm akımları gibi, Batı Avrupa'nın sanat tarihinde en önemli dönüm noktalarından biri olur. Resim tarihinin temsil ettiği diyalektik süreç içinde, durağanın yerine dinamiğin, desenin yerine rengin, soyut düzenin yerine organik yaşamın gelmesinde, izlenimcilik, deneyin dinamik ve organik öğelerine öncelik tanıyan ve Ortaçağın dünya görüşünü tümüyle yıkan bir gelişimin doruk noktasıdır. Sanatta, Gotikten izlenimciliğe doğru, geç Ortaçağ ekonomisinden yüksek kapitalizm evresine kadar uzanan çizgiye benzer, kesintisiz bir çizgi çekilebilir ve tüm varlığını savaşıma ve rekabete adayan, tüm varlıkları devinime ve değişime dönüştüren, deneylerini giderek artan ölçülerde zamana göre değerlendiren çağdaş insan, iki yanlı da olsa, temelde 'uniform' olan bu gelişimin ürünüdür.

Geçirilmekte olan anların sürekliliğe ve değişmezliğe üstün tutulmaları, her olgunun yinelenmesi olanaksız, kayıp giden bir yıldız kümesine, akıp gitmekte olan ve içine 'ikinci kez girilebilmesi olanaksız' bir akarsu gibi zaman içinde sürüklenen bir dalgaya benzetilmesi, izlenimciliği anlatan en iyi formüldür. İzlenimciliğin tüm yöntemleri, tüm sanat olanakları ve hileleri, bu Herakleitosçu dünya görüşünü ve gerçeğin bir varlık değil bir oluşum, bir koşul değil, bir süreç olduğunu anlatabilme amacına yöneliktir. Her izlenimci resim, sürekli devinim durumunda olan varlığın bir tek anını yakalamıştır ve çatışma halindeki güçlerin arasında, ergeç bozulacak olan, nazik bir dengenin temsilcisidir. İzlenimci 'görme', doğayı bir gelişim ve bozulma süreci haline dönüştürür. Dengeli ve tutarlı olan her şey, bir metamorfoz (başkalaşım) sonucu bozulur ve bitmemiş, eksik kalmış olma özelliğine bürünür. Görülene göre hareket etmek yerine öznel hareket etmek, bu akımla doruk noktasına erişir. Modern perspektif resmi de böyle başlamıştır. Işık, hava ve atmosferin temsil edilmesi, düzgün olarak boyanmış yüzeyin renk noktacıklarına ve fırça darbeciklerine dönüşmesi, işlenilen yöresel özelliklerin *valeurs*lere [78], perspektif ve bakış açısı değerlerine dönüşerek değişmesi, yansıyan ışıkların ve ışıklı gölgelerin oyunu, titreşen, hareket eden noktacıklar ve süratli, gevşek

[78] Değer: Bir renk tonunun açıklık ve koyuluk derecesi.

ve ansız vurulmuş fırça darbeleri, hızlı ve kabaca yapılmış taslakları ile tümüyle içten geldiği gibi resim yapma tekniği, nesnenin çabucak, dikkatsizce kavranması ve resmin rastgele ve kayıtsızca yapıldığı izlenimi, perspektifin kullanılmasıyla yeni bir düzenlemeye girmiş olan resim ile başlayan dinamik, hiç durmadan değişen ve kaynayan gerçeklik duygusunun ifadesi sayılmalıdır.

Olguları hiç durmadan değişen bir dünyanın insanda bıraktığı izlenim, içinde her şeyin birleşip kaynaştığı bir süreklilik olacaktır. Bu sürekliliğin içinde fazla değişim olmaz; değişen sadece seyircinin çeşitli bakış açıları ve tavırlarıdır. Böyle bir dünyaya uyması gereken sanat da yalnızca olguların anlık ve kalımsız olan özelliklerini vurgulamakla kalmayacak, insanoğlunu birçok şeyin ölçüsü olarak görmeyecek, aynı zamanda, gerçeklik ölçütünü bireyin *hic et nunc* [79] unda arayacaktır. Rastlantıyı tüm oluşumun ilkesi sayacak ve bir anlık gerçeği diğer gerçeklerden üstün görecektir. Anın, rastlantının ve değişimin bu denli önemsenmesi, estetik açıdan bakıldığında, gelip geçici bir ruhsal durumun yaşamın kalıcı niteliklerine egemen olması, diğer bir deyişle, tarafsız ve her an değişebilir kişilerle kurulacak ilişkiyi önemsemesi demektir. Bir sanat yapıtını bir anlık ruhsal değişim sırasında hissedilenin sonucu olarak kabul etmek, aynı zamanda, edilgin bir yaşam görüşünün ifadesi, etkilenmeye elverişli olan ve düşünüp tasarlama yeteneğine sahip seyircinin her şeyi kolayca kabul edivermesi, uzak durma, bekleyiş, hiçbir şeye karışmama, kısacası, tümüyle estetik bir tavırdır. İzlenimcilik, merkezi kendinde olan estetik kültürün doruk noktasına ulaştığı bir akımdır ve pratik etkin yaşamı yadsıyan romantik görüşün en son noktaya geldiği bir aşamadır.

Üslup açısından izlenimcilik son derece karmaşık bir olgudur. Kimi yönlerden yalnızca doğalcılığın mantıksal bir gelişimi olarak görülür. Eğer doğalcılığı genelden özgüle, örnekselden bireye, soyuttan somuta geçebilmiş zamana ve mekana göre şartlanmış bir deney olarak kabul edersek, elbette ki, gerçeğin bir anlık ve tekrarlanmayacak olanı vurgulayan izlenimi, doğalcılık için bir aşama sayılacak ve izlenimcilik doğalcılığın gelişmiş durumu olarak kabul edilecektir. İzlenimci görüntülerin doğalcı görüntülerden daha duyumsal nitelikte deneyler sonucu yapıldığı söylenebilir ve bu akım ile nesneler konusunda kuramsal bilgilerle yetinme işinin sonu gelir, fiziksel-görsel (optik) deneyler sonucu elde edilen bilgi ön plana çıkar. Tarih boyunca hiçbir sanat bu denli görsel deneye

[79] Latincede 'burada ve şimdi' anlamına gelmektedir. Nesnelerin, olayların zaman ve uzay yönünden belirliliğini göstermek için kullanılan terimdir.

bağlı olmamıştır. Deneyin görsel öğelerini kavramsal olan öğelerden ayırmak ve görme ile ilgili olanın özerkliğini geliştirmekle izlenimcilik, sadece doğalcılıktan değil, şimdiye dek görülen sanatların tümünden ayrılır. Erken izlenimci (pre-empresyonist) sanatın örnekleri, görünüşte 'uniform' olmasına karşın hem kavramsal, hem de duyumsal öğelerden oluşan ayrıtürden bir dünya görüşü üzerine kuruludur. Buna mukabil empresyonizmin yalnızca görme ile ilgili olanın aynı türdenliğine özenmesi, bu akımın bağlandığı yöntemin tuhaf ve kendine özgü özelliğidir. Bundan önceki sanatın tümü bir sentez sonucu ortaya çıkmışken, izlenimcilik, bir analizin sonucudur. Özgül konusunu işlerken sadece duyu organlarının verilerine göre hareket ettiğinden, bilinç dışı olan ruhsal mekanizmaya dönüş yapar ve bize deneyi oluşturan hammaddelerin bir bölümünü verir. Bu hammaddeler bizim 'gerçek' anlayışımıza, mantıksal biçimde örgütlenmiş duyu izlenimlerinden çok daha uzaktırlar. İzlenimcilik, doğalcılık kadar yanılsamalı bir akım değildir; seyirciye yanılsamanın yerine konunun öğelerini; bir bütünü göstermek yerine, deneyin yapısında kullanılan tuğla parçalarını verir. İzlenimcilikten önce sanat, nesneleri birtakım *işaretlerle* anlatmıştı; şimdi ise onları meydana getiren öğelerle, onu yapan maddelerin değişik parçalarını göstererek anlatmaktadır (200).

Bundan önceki sanatlarla karşılaştırıldığında, doğalcılığın gelmesiyle kompozisyondaki öğeler çoğalmış, diğer bir deyişle, motiflerin sayısı genişlemiş ve teknik imkânlar zenginleşmişti. İzlenimci yöntemse birçok şeyi sanattan çıkarmış, kısıtlama ve sadeleştirme yöntemleri getirmiştir (201). İzlenimci bir resmin en örneksel özelliği, ona uzaktan bakılması gerektiği ve uzaktan bakıldığı zaman da görülen şey resimde bazı bölümlerin atlanarak yapıldığıdır. Bu tür resimde uygulanan kısaltım, tasvir edilecek öğelerin sadece görme ile ilgili olanla sınırlandırılmaları, görme ile ilgili olana çevrilemeyen bir doğaya sahip her şeyin resimden çıkarılmasıyla başlar. Konunun, öykü veya fıkra gibi 'yazınsal öğelerinden' vazgeçmek, 'kendi olanakları ve araçları ile resmi toparlamak' istemenin ifadesidir. Tüm motiflerin manzaraya, ölü doğaya ve portreye indirgenmesi ya da her tür konunun bir 'manzara' ve 'ölü doğa' gibi işlenmesi, 'ressamca' resim yapma ilkesinin egemen olmaya başladığını gösterir. Bu akımın ilk tarihçileri ve kuramcılarından biri şöyle demiştir: «İzlenimcileri diğer ressamlardan ayıran şey, bir konuyu yalnızca yaratılacak olan tonlar açısından işlemeleridir» (202). Motifin en yalın özdeksel özüne indirgenmesi ve etkisiz kılınması, çağın artık romantik olmayan yaşam görüşünün ifadesi sayılabilir ve sanata konu olan şeylerin yiğitlere özgü, debdebeli ve görkemli niteliklerini

...emsizleştirmek ve onları sanattan çıkarıp atmak olarak değerlen...rilebilir. Fakat böyle davranmakla gerçekten uzaklaşılmış olduğu ...a ileri sürülebilir ve resim böylece kendi temalarıyla sınırlanır. Bu da doğalcılık açısından bir kayıp sayılabilir. Yunanlıların plas...k sanatlarda bulgulamış oldukları ve görüldüğü gibi modern sa...atta kaybolmakta olan 'gülümseyiş' (203), salt piktüral olma uğru...a kurban edilmekte, buna karşılık psikoloji ve hümanizma tümüyle resimden uzaklaşmaktadır.

Dokunsal değerlerin yerini görsel olan değerlerin alması, diğer bir deyimle, fiziki hacim ve plastik biçimin yüzeyselleştirilmesi, empresyonistlerin gerçeği doğalcı bir biçimde betimlemek için uyguladıkları kısma ve kısaltmalar dizisinde attıkları yeni bir adım, yeni piktüral eğilim ile ilgili olan bir gelişimdir. Böyle bir kısaltım, amaç olarak düşünülmemiş, yöntemin getirdiği bir uygulama olarak ortaya çıkmıştır. Amaç sadece rengi vurgulamak, renk ve ışık etkilerinin uyumundan oluşan bir resim ortaya çıkarmaktır. Mekânın yutulması ve bedenlerin sert yapılarının eritilmesi ise, birlikte değişen (concomitant) olgulardır ve birbirlerinin neden ve sonucudurlar. İzlenimcilik, gerçeği iki boyutlu bir yüzeye indirgediği gibi, bu iki boyutluluk içinde onu kesin biçimlenişten yoksun noktacıklar sistemi ile resme aktarır. Diğer bir deyişle, bu akım yalnız plastiğe ve mekâna değil, aynı zamanda desene ve çizgisel olana da aldırmaz. Resim, açık seçiklikten ve belirginlikten kaybettiğini, duyumsal çekicilikten kazanır, enerji ile yüklü duruma gelir. Kazanılan bu özellikler ise izlenimcilerin başlıca amaçlarıdır. Ne var ki toplum kaybedileni, kazanılandan daha fazla duymuştur; çağımızda çevremize izlenimci gözlerle bakmak görsel deneyimimizin en önemli öğesi durumuna geldiği için, şimdilerde, o dönemin insanının bu karmakarışık noktacıklar ve küçük lekeler karşısında neler duymuş olacağını anlamamıza olanak yoktur. Empresyonizm, yüzyıllardır süregelen ve giderek artan 'anlaşılmazlık' sürecinin son evresidir. Baroktan bu yana resimsel yaklaşımlar, seyirciyi, giderek daha zorlaşan bir sorunla karşı karşıya getirmiştir. Bu resimler giderek, saydamlıklarını yitirmişler ve gerçekle olan ilişkileri de giderek daha karmaşık bir durum almıştır. Fakat empresyonizm, tek evrede, bundan önceki gelişimlerin atmış oldukları adımdan çok daha yürekli ve atak bir atılım yapmıştır. Empresyonistlerin ilk sergileri ile sağladıkları şok, tüm sanatsal yenilik tarihinde görülmedik derecede büyük olmuştur. Halk, acele ile yapılmış resimleri ve belirsiz görünümleri küstahça bir meydan okuma olarak nitelemiştir. Kendileri ile alay edildiğini

sanarak, sanatçılardan ellerinden geldiği ölçüde acımasızca öç almışlardır.

Ne var ki, bu yeniliklerle, izlenimcilerin uyguladıkları kısaltım yöntemleri tükenmez. Onların kullandıkları renkler, bizim her günkü deneylerimizi değiştirir ve onları çarpıtır. Örneğin, gün ışığında renkli yansımalar vermesine karşın, 'beyaz' olan bir kağıt parçasının, her türlü ışıkta beyaz olarak görüneceğini sanırız. Diğer bir deyişle, uzun bir deney ve alışkanlığın sonucu olarak o nesne ile bağdaştırdığımız 'anımsanan renk', bir anlık kavramadan elde edilen somut izlenimden daha önemli bir yer tutar (204); izlenimcilik, 'anımsananı' ve kuramsal olarak aklımıza yerleşmiş olan rengi aşarak gerçek duyumla resim yapmaya yönelir. Bu yüzden de kendiliğinden bir davranış olmak yerine, oldukça yapay ve karmaşık bir psikolojik süreci temsil eder.

İzlenimci algılamanın, her günkü gerçeği betimlerken uyguladığı bir başka ve çok önemli kısaltım atılımı, renk alanında olmuştur. İzlenimciler renkleri, özgül bir nesneye bağlı somut nitelikler olarak göstermek yerine, onları, soyut, özdeksel olmayan, cisimsiz olgular, sanki kendi başlarına birer renk imişcesine kullanırlar. Bir nesnenin önüne gerili olan perdeye, ancak arkasındaki cismin rengini gösterip onun biçimini veya bu rengin nesneyle ilgisini ele vermeyecek büyüklükte bir delik açarsak, alışık olduğumuz plastik biçimlerin sahip oldukları renklerin özelliğinden çok değişik olan, belirsiz, kararsız bir izlenim edineceğimiz kuşku götürmez. Bu yöntemle, ateşin rengi ışığını, ipeğin rengi parlaklığını, suyun rengi ise saydamlığını kaybedecektir (205). İzlenimcilik nesneleri daima bu cisimsiz yüzey renkleri ile resimleştirir; bu yöntem, taze ve yoğun renklerinden ötürü 'doğrudan' ve canlı bir izlenim yaratmakla birlikte, resmin yanıltı yaratan etkisini önemli ölçüde azaltarak izlenimci yöntemin gelenekselliğini tüm çıplaklığı ile ortaya koyar.

19. yüzyılın ikinci yarısında resim, en önde gelen sanat dalı olur. Edebiyat dünyasında natüralizmle ilgili şiddetli çatışmaların sürüp gittiği sırada izlenimcilik, özerk bir üsluba kavuşmuştur. İzlenimcilerin ilk ortaklaşa açtıkları sergi, 1874'de gerçekleşmiş olmakla birlikte, izlenimciliğin tarihi yirmi yıl öncesine dayanır ve 1886'daki sekizinci grup sergisi ile son bulur. Bu tarihlere kadar 'uniform' bir grup hareketi olan izlenimcilik, Cézanne'ın ölüm tarihi olan 1906'ya dek sürecek olan geç-izlenimci döneme bağlanacaktır (206). 17. ve 18. yüzyıllarda edebiyatın, romantizm devrinde ise müziğin egemen olduğu sanat alanında, 19. yüzyılın ortalarında, resmi ön plana çıkaracak bir değişim görülür. Sanat eleştirmeni

Thoselineau'ya göre resim, 1840 yılında şiirin yerini almıştır (207). Bir kuşak sonra ise Goncourt kardeşler, coşkulu bir sesle şöyle derler: «Ressamlık yazarlıkla karşılaştırıldığında ne mutlu bir meslek» (208). Resim yalnızca çağın en ilerici sanatı olarak diğer sanatların tümüne egemen olmakla kalmaz, özellikle Fransa gibi, çağın büyük şairlerinin izlenimci birer ressam olarak tanımlanabilecekleri bir ülkede, edebiyat ve müzik alanında yapılan işlerden çok daha fazlasını verir (209). 19. yüzyıl sanatının bir ölçüde romantik olduğu ve bu dönemin ozanlarının müziği en yüksek sanat ülküsü olarak kabul ettikleri doğru olsa bile, böyle söylemekle, müziğin, somut örneği yerine, nesnel gerçekten bağımsız, egemen ve özgür bir yaratıyı kastetmektedirler. Diğer yandan izlenimci resim, hem şiirin hem de müziğin ifade etmek istediği duygu ve heyecanları bulgular ve bunları resim düzenleri içinde ifade eder. Özellikle ışık, hava ve renk deneyleri gibi atmosfer izlenimleri resimle daha iyi algılanabilen öğelerdir ve bunlar diğer sanat dallarında yaratılmak istendiği zaman, onlardan şiirde veya müzikte 'piktüral, ressamca üslup' olarak söz etmek, yanlış bir davranış olmaz. Bu sanatların üslupları, belirgin 'kontur'ları, renk ve gölge etkileri yardımı ile silerek, ayrıntıların canlılığına izlenimin tümünden daha fazla önem verdiklerinden, hakikaten 'piktürel' ve 'ressamca' olarak kabul edilebilirler. Paul Bourget, devrinin üslubunda, tek bir sayfanın, kitabın tümünden daha güçlü, tümcenin bütün bir sayfadan daha derin, tek sözcüğün ise herhangi bir tümceden daha çarpıcı bir izlenim yaratacağını ileri sürdüğünde (210), anlatmak istediği şey dinamizmle yüklü, parçalanmış dünya görüşünün üslubu olan izlenimcilik yöntemidir.

İzlenimcilik, yalnız tüm sanatlara egemen durumuyla, belirli bir dönem sanatı değil, aynı zamanda evrensel geçerliğe sahip olan son 'Avrupa üslubu'nun genel beğeni kavramı üzerinde temellendirilmiş son eğilimidir. Onun çöküşünden beri çeşitli sanatların veya çeşitli ulus ve kültürlerin üsluplarını sınıflamak olanaksızlaşmıştır. Fakat izlenimcilik birdenbire ortaya çıkmış veya ansızın yok olmuş bir akım değildir. Tamamlayıcı renkler yasasını ve gölgelerin renklendirilmesini kavrayan Delacroix ve doğada bulunan renk etkilerinin karmaşık bileşimlerini saptayan Constable, izlenimci yöntemi daha önce uygulamış sayılırlar. İzlenimciliğin özü olan 'görmenin güç kazanması' olayı, bu sanatçılarla başlar. Barbizon okulunun açık hava ressamlığında attığı ilk adımlar, bu gelişimde yapılan diğer ilerlemedir. Fakat izlenimciliğin ortaklaşa bir hareket olarak ortaya çıkmasında katkısı olan tesirler, bir yandan Manet'nin başlattığı, kentte olup bitene sanatçı gözü ile bakmak, diğer yandan da

toplumun göstermiş olduğu ters tepki üzerine sanatçıların bir araya toplanmalarıdır. İlk bakışta insanları sürü halinde bir araya toplayan ve birbirleri ile karışmalarını sağlayan kentin, insanın yalnızlığından ve tekbaşınalığından türeyen bu sanatı üretebileceği pek akla yakın gelmez. Fakat çok sayıda insan içinde olmanın ve yabancılardan oluşan büyük bir kalabalığın kişide tek başına kalma isteği, yalnızlık ve terk edilmişlik duygusu yaratacağını biliriz. Böyle bir çevredeki yaşamın insanda yaratacağı başlıca duygular olan, bir yandan yalnız ve kimsenin aldırmadığı bir kişi olma duygusu, bir yandan gürültülü trafik, ardı kesilmeyen hareket ve değişkenliğin yarattığı izlenim, en hassas ruhsal kesitin en hızlı duygu değişimleri ile karıştığı izlenimci görüşü besler. Toplumun takındığı olumsuz tavrın izlenimciliğin bir akım olarak ortaya çıkmasında oynadığı rol de ilk bakışta şaşırtıcı gelebilir. İzlenimciler hiçbir zaman topluma saldırmamışlardır; onlar geleneğe bağlı kalmak istemişler ve çoğunlukla resmi çevrelerde kabul edilme girişimlerinde bulunmuşlardır. Bu umutsuz çabaların en önemlisi Salon'a kabul edilme isteğidir; izlenimciler, başarı yolunun Salon'a kabul edilmekle başladığını sanmışlardır. Üstelik bu sanatçılardaki 'karşı olma esprisi' ve toplumu hayrete düşürme yolu ile ilgi çekme isteği, romantiklerin ve doğalcıların çoğunda olduğundan daha azdır. Resmi çevreler ile genç kuşak sanatçıları arasındaki ayrılık ve alaya alınmış olma duygusu da, şimdiye dek bu denli güçlü olmamıştır. İzlenimcilerin sanatsal düşüncelerini topluma iletmede halka yardımcı oldukları söylenemez fakat Monet, Renoir, Pissarro gibi büyük, dürüst ve dingin sanatçıları neredeyse açlıkla karşı karşıya getiren bir toplumun sanat değerlendirme işinde ne denli bir yanlışlık içinde olduğunu tahmin etmek de pek zor değildir.

İzlenimciliğin, burjuva toplumu üzerinde kötü etki bırakmasına yol açacak 'halka özgü' bir akım olma özelliği de yoktur. O, tersine, zarif ve titiz, asabi ve duygulu, duyumcu ve Epikürcü bir üslup olarak ender, latif ve zarif konulara özenen, yalnızlık ve ıssızlığa çekilme deneyleri ve ince, duygulu bir duyarlığa sahip çıkma gibi sadece kişisel deneylerle ilgili olduğundan, 'aristokratlara özgü' bir üslup sayılır. Ne var ki, bu üslup, burjuvazinin alt ve orta kesiminden gelme sanatçılar tarafından yaratılmıştır; ayrıca bu sanatçılar, çağın entellektüel ve estetik sorunları ile bundan önceki kuşakların sanatçıları kadar ilgilenmezler. Bu sanatçılar, kendilerinden önce yaşamış olan sanatçılar kadar çok yönlü ve bilgiç de değildirler ve onlarla karşılaştırıldıklarında, birer zanaatçı veya 'teknisyen' gibi çalıştıkları görülür. Fakat aralarında hali vakti yerinde olan burjuvalardan ve hatta aristokrat ailelerden gelme olan-

lar da vardır. Manet, Bazille, Berthe Morisot ve Cézanne, zengin ana babanın çocukları, Degas aristokrat, Toulouse-Lautrec ise yüksek aristokrasiden gelmedir. Manet ve Degas'nın ince, titiz, özenli üslupları ile yol iz bilir hal ve tavırları, Constantine Guys ile Toulouse-Lautrec'in zarif, oynak sanat yapıtları, II. İmparatorluk devrinin burjuva toplumunu açık seçik belirlerler; geniş eteklikli giysiler, Bois'daki binek atları ve atlı arabalardan oluşan bir dünyanın en çekici yönlerini yansıtırlar.

Edebiyat tarihi, resim tarihinden daha karmaşık bir tabloyu oluşturur. İzlenimcilik, aslında yazınsal bir üslup olarak kesinlikle belirlenmiş bir olgu değildir. Onun başlangıcı natüralizmin bütünü içinde kaybolmuş, sonraki gelişme süreci sırasında büründüğü biçimlerse, sembolizm olgusu ile kaynaşmıştır. İzlenimci edebiyat ile izlenimci resim arasında, kronolojik açıdan bakıldığında da belirli bir fark göze çarpmaktadır. İzlenimciliğin üslup özellikleri edebiyata henüz girmeye başlarken, resimde bu akımın en üretken devri çoktan geçmiş bulunmaktadır. Fakat bu iki sanat dalı arasındaki asıl fark, izlenimciliğin edebiyat dalında doğalcılık, olguculuk ve özdekçilikle olan bağlantısını daha çabuk koparmış olması ve resimde ancak izlenimcilik çöktükten sonra ifade bulacak olan ülkücül tepkinin savunucusu durumuna gelmesidir. Bunun başlıca nedeni, tutucu kesimin edebiyatta, resimde olduğundan daha etkin bir rol oynaması ve el sanatları geleneğine daha bağlı olduklarından, çağlarının tinsel emellerine daha büyük bir tepki göstermeleridir.

Olguculuğun getirdiği bunalımın bir belirtisi olan doğalcılık bunalımı, 1885'den önce belirgin duruma gelmemişse de, belirtileri 1870 sıralarında ortaya çıkmaya başlamıştır. Cumhuriyete düşman olanlar, aynı zamanda usçuluğun, özdekçiliğin ve doğalcılığın düşmanlarıdırlar; bu kişiler bilimsel alandaki ilerlemelere saldırıp dini yeniden canlandırmakla yepyeni bir entellektüel yaşamın doğacağına inanmaktadırlar. Bilimin iflas ettiğinden, doğalcılığın sonunun geldiğinden, kültürün makineleşip ruhsuzlaştığından söz ederler; ne var ki, çağlarının entellektüel yönden yoksul olmasından yakınıp buna hiddetlenirken, Devrim'e, Cumhuriyete ve liberalizme saldırmaktadırlar. Tutucular hükümet üzerindeki etkilerini kaybetmiş olsalar da, toplum yaşamındaki güçlü konumlarını korumuşlardır. Yönetim işlerinde, dışişlerinde ve orduda en önemli konumları ellerinde bulundurmaktadırlar; toplumu eğitme işinde de öncü durumdadırlar. Özellikle yüksek eğitime bu kesim egemendir (211). Lise ve Üniversitede din adamlarının ve yüksek sermaye sahiplerinin egemenliği, şimdiye dek görülmedik boyutlara ulaşmış ve yurt-

dışına yaydıkları kültürel ülküler, edebiyatta benzeri görülmedik bir geçerlik kazanmıştır. Akademik eğitimden geçmiş sanatçıların sayısı, bundan önceki devirlere göre daha da artmış ve onların etkisi ile entellektüel yaşam gerici bir nitelik kazanmıştır. Flaubert, Maupassant ve Zola eğitimden geçmiş sanatçılar değildirler. Buna karşılık Bourget ve Barrès, Akademi ve Üniversite ruhunu temsil ederler. Bu yazarlar kendilerini uluslarının kültür kalıtımından sorumlu tutarlar ve gençliğin yetkili entellektüel önderleri olarak ortaya çıkarlar (212). Edebiyatın entellektüelleşmesi belki de çağın en çarpıcı ve en evrensel geçerliğe sahip olan özelliğidir; bu olay, hem ilerici, hem de tutucu yazarlar olmak üzere her iki grupta da izlenebilir (213). Bu açıdan bakıldığında, Anatole France ile onun din adamlarından veya ulusçulardan oluşan meslektaşları arasında hiçbir fark yoktur. Bourget, Barrès, Brunetière, Bergson ve Claudel'e karşılık bir tek Anatole France'ın yetişmiş olmasına rağmen, bu Voltaire yanlısı sanatçının gördüğü saygınlık, aydınlanma ruhunun Fransa'da henüz ölmemiş olduğunu gösterir. Diğer yandan bu ülkeyi uykusundan uyandırmak için Dreyfus olayı ve Panama skandalı gibi olaylar gerekecektir.

1870 dolaylarında Fransa, en ciddi entellektüel ve ahlaksal bunalımlarından birini geçirir, fakat onun bu durumu Barrès'nin ileri sürdüğü gibi, askeri alandaki yenilgisi ile ilgisi olmadığı gibi (214), yaşama karşı yıkıcı, önüne geçilemez bir bezginlik duyması da, Bourget'nin sandığı gibi, onun özdekçiliğinden ve göreciliğinden doğma bir olgu değildir. Bourget ve Barrès'de en az Baudelaire ve Flaubert kadar bu bezginlik ve bıkkınlıktan etkilenmektedirler. Bu bıkkınlık tüm yüzyıla egemen olan romantik bir hastalıktır ve 1885 kuşağının bütün suçu ve sorumluluğu yüklediği Zola'nın doğalcılığı, insanların düşüncelerine egemen olan yokçuluğu yenmek için yapılan, elverişsiz de olsa tek ciddi atılımdır. 1885'den sonra Zola'ya yapılan saldırılar artmış ve doğalcılık önde gelen akım olarak tanınmamaya başlanmıştır. *Écho de Paris*'de, Jules Huret tarafından uygulanan bir ankete verilen yanıtlardan çıkan sonuç budur. Bu anket, 1891'de *Enquète sur l'évolution littéraire* başlığı altında bir kitap olarak da yayınlanmış ve çağın entellektüel ve kültürel tarihini anlamamız için en önemli kaynaklardan birini oluşturmuştur. Huret, günün en ileri gelen 64 yazarına doğalcılık konusunda ne düşündüklerini sormuş ve bu akımın ölmüş durumda olup olmadığını, ölmemişse henüz kurtulma şansına sahip bulunup bulunmadığını, eğer kurtarılamayacaksa yerini hangi yazınsal akıma bırakacağını sormuştur. Zola'yı izleyenler başta olmak üzere, soru sorulanların çoğunun bu ankete olumsuz yanıt ver-

ikleri görülmüştür. Sadece bağlılığı ile tanınmış Paul Alexis'nin Doğalcılık ölmemiştir. Mektup postada' diye tehlikeli bir söylentinin yayılmasını önlemek istermişçesine, ivedi bir telgraf çektiği görülmüştür. Fakat onun bu telaşının yararı olmamıştır. Söylentiler yayılmış ve tüm sanatsal varlıklarını doğalcılığa borçlu olanlar bile bu akıma karşı gelmişlerdir. Bu da, çağın en yaratıcı yazarlarının bu topluluğun içinde olmaları demektir. Yüzyılın sonuna kadar en etkili edebiyat akımı doğalcılık değil miydi? Bugünün edebiyatı bile, bir oranda deneyin içeriğini genişleten doğalcı, biçimi yıkan edebiyat değil de nedir? Hepsinden de önce, Bourget'nin, Barrès'in, Huysmans'ın ve dahası, Proust'un 'psikolojik roman'ı, 'insan belgeseline' ilgi duyan doğalcı gözlemciliğin sonucu değil miydi? En nihayet, çağdaş romanın tümü, somut tinsel gerçeğin, özenli ve giderek artan bir belginlikle anlatılmasından oluşmuyor muydu? Bazı doğalcı olmayan özellikler de, resimde olduğu gibi edebiyatta da izlenimciliğin ayrılmaz birer parçasıdırlar, fakat bunlar, gene doğalcılıktan doğma özelliklerdir. Bu yüzden, ilk bakışta toplumun bu denli şiddetli bir tepki göstermesinin nedeni açıklanamaz. Doğalcılık konusundaki tartışmalar hiç de yeni sayılmaz; asıl tuhaf olan da doğalcılığın önde gelen akım olduğu günlerde bile, gene böylesine şiddetli saldırılara hedef olmasıdır. Toplumun doğalcılığı bağışlamama nedeni ya da öyle göründüğü şey nedir? İleri sürüldüğüne göre, doğalcılık, zerafetten uzak, uygunsuz ve açık seçik bir sanat; yavan, maddeci bir felsefenin ifadesi; acemi, beceriksiz bir demokrasi propagandası; sıkıcı, kaba bir bayağılıklar derlemesi; toplumu tanımlarken insanın yalnızca yabanıl, doymak bilmez ve disiplinsiz bir hayvana benzeyen yönünü; yalnızca parçalanma ve dağılmalar sonucu oluşanı; insan ilişkilerinin yıkılışını, aile yaşamının, ulusun ve dinin çöküşünü anlatarak gerçeği yansıtan, kısacası, yaşama düşman, yıkıcı, doğal olmayan bir akımdır. 1850 kuşağı, doğalcılığın açacağı gediklere karşı üst sınıfların çıkarlarını korumuştur; 1885 kuşağı ise, insanlığı, yaratıcı yaşamı ve Tanrıyı koruma çabasındadır. İki kuşak arasındaki dönemde, dine olan bağlılıkta bir artma görülmüşse de, bu konuda içtenlilik artmış değildir.

İnsanlar varoluşun gizemleri ve insan ruhunun derinlikleri konusunda saçmalar dururlar. Usa uygun olanı tatsız bulurlar ve bilinmeyen ve bilinmesi olanaksız olanı araştırıp onu kutsallaştırmak isterler. Dünya ile ilgili olana sırt çeviren 'çileci ülkü' (ascetic ideals) lere inanç beslemelerine karşın, Nietzsche gibi bunların neden gerekli olduğunu sormayı unuturlar. Simgecilik günün en ileri gelen sanat akımıdır. Verlaine ve Mallarmé, toplumun ilgisinin

odak noktalarıdırlar. Huret'ye gelen yanıtlar arasında Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Musset, Mérimée, Gautier, George Sand gibi romantik akımın en büyük ünlülerinin adlarına rastlanmaz (215). Onların yerine Stendhal ve Baudelaire'den söz edilir; Villiers de l'İsle-Adam ve Rimbaud için coşku duyulduğu ve Rus romanına, İngiliz Ön-Rafaello'cularına ve Alman felsefesine ilgi beslendiği görülür. Fakat en derin ve verimli etkiyi Baudelaire'in sağlamış olduğu gözlemlenir. Bu yazara, simgeci şiirin en büyük öncüsü gözüyle bakılır ve kendisi modern lirizmin yaratıcısı kabul edilir. Bourget, Barrès, Huysmans ve Mallarmé'nin kuşağını yeni baştan romantik estetizme yönelten ve ona yeni gizemcilik ile eskinin sanata aşırı derecede bağlılığı arasında nasıl bir uyum sağlanacağını öğreten Baudelaire olmuştur.

Estetizm, izlenimcilik ile gelişiminin doruk noktasına çıkmış olur. Bundan böyle sanatı yargılama işinde, yaşama karşı takınılan edilgin ve küçümseyici tavır, deneyin gelip geçici ve tarafsız olma niteliği ve hazcı duyumculuk gibi estetizme özgü ölçütler etkin olacaktır. Sanat yapıtı, sadece kendisinde tükenen bir şey, kendi kendine yeten, büyüsü dıştan gelme olan estetik bir erek tarafından bozulmaya elverişli bir oyun ya da yaşamın insana sunduğu ve insanın ondan haz duyabilmesi için kendisini hazırlaması gereken en güzel armağan olarak kabul edilmekle kalmıyor, aynı zamanda, özerkliği ve kendi alanı dışında kalan her şeye olan ilgisizliği ile şair ve yazarlara saygı göstermede geçmişteki entellektüellerin yerini almaya başlayan ve yüzyıl sonunun ülküsünü temsil eden özencilerin yaşamı için de bir motif oluşturuyordu. Özenci kesimi toplumun diğer tabakalarından ayıran özellik, yaşamını bir sanat yapıtına dönüştürme çabası, diğer bir deyişle, yaşamını pahalı ve işe yaramaz olana, özgürce ve bolluk içinde akıp gidene çevirip onu güzelliğe, salt biçime, ton ve çizgi uyumlarına teslim etmesidir. Estetik kültür, işe yaramazlık ve gereksizliklerle dolu bir yaşam biçimi, başka bir deyişle, romantik bir biçimde teslim olma ve edilginlik demektir. Fakat bu kültür, romantizmden de baskın çıkar; sanat uğruna yaşamı yadsıdığı gibi, sanatta yaşamı haklı çıkaracak kanıtlar arar. Ona göre sanat dünyası yaşamın düş kırıklıklarını ödünleyen ve aslında tamamlanmamış ve ifade edilememiş bir varlığı tamama erdiren ve onun gerçekleşmesini sağlayan tek olgudur. Fakat bu, sadece yaşamın sanat altında gizlendiğinde daha güzelleştiği ve daha yumuşadığı anlamına gelmez, aynı zamanda, son büyük izlenimci ve hazcı Proust'un da söylediği gibi, o ancak bellekte, görmede ve estetik deneyde anlamlı bir gerçeğe dönüşür. Deneylerimizi en yo-

şun biçimde yaşamamız, insanlarla ve nesnelerle karşılaştığımızda değil, —zaman ve bu deneyimlerin şu andakileri 'yitik'tir— 'zaman'ı yeniden ele aldığımızda, yaşamımızın oyuncusu değil, seyirci olduğumuzda, sanat yapıtları yaratıp onlardan haz duyduğumuzda, diğer bir deyişle, 'anımsadığımızda' mümkün olur. Proust, Platon'un görüşünü paylaşmaktadır: İdealar varoluşun temel biçimlerinin gerçek anımsatıcılarıdır.

Yaşama karşı tümüyle edilgin ve küçümseyici bir tavır alma felsefesinin, modern estetizmin kuramsal temelleri olarak gözükmesi, Schopenhauer'a kadar dayanan bir anlayıştır. Schopenhauer, sanatı iradeden sapma, heves ve tutkuları bastıran yatıştırıcı bir ilaç olarak görmektedir. Estetizm felsefesi, yaşamın tümünü, irade ve tutkudan arındırmış olan bu sanat açısından yargılar ve değerlendirir. Onun ülküsü, yalnızca gerçek ve gizil güçle yüklü sanatçılardan, gerçeği yalnızca estetik deneyin dayanağı olarak kabul eden sanatsal doğalardan meydana gelmiş olan bir toplumdur. Uygar dünyayı büyük bir sanatçının atölyesi olarak kabul ediyor ve sanatçıyı en iyi uzman olarak görüyordu. D'Alembert şöyle demişti: «Güzelliğini sadece sanatçıların anlayabileceği sanata lanet olsun!» Onun böyle bir uyarıda bulunmaya zorunluluk duyması, estetizm tehlikesinin 18. yüzyılda da var olduğunu kanıtlar. 17. yüzyılda böyle bir düşünce kimsenin aklına gelmezdi. 19. yüzyılda d'Alembert'in bu korkusu anlamını yitirmiştir. Goncourt'lar, onun bu düşüncesini akla hayale gelecek en büyük saçmalık olarak nitelemişler (216) ve sanatı değerlendirebilmek için, sanata adanmış bir yaşam sürmek gerektiğini, bunun eş bir deyişle, 'sanatı uygulama' olduğuna tümüyle inanmışlardır.

İzlenimciliğin estetik felsefesi, sanatta tam anlamıyla çoğalma sürecinin başlamış olduğunu gösterir. Sanatçılar yapıtlarını gene sanatçılar için yapmışlar ve *sub specie artis* dünyasının biçim deneyi, sanatın asıl konusu olmuştur. Kültür eli değmemiş, ham ve biçimsellikten yoksun doğa, estetik yönden çekici olmaktan çıkmış ve 'doğal olma' ülküsü, yerini yapay olma ülküsüne bırakmıştır. Kent, kentin kültürü, eğlencesi, 'yapmacık yaşam' ve 'yapay cennet', doğanın güzelliklerinden daha çekici bulundukları gibi, daha tinsel ve anlamlı olarak kabul edilmişlerdir. Doğa çirkindir, biçimsizdir ve bayağıdır; ondan haz duyabilmemiz ancak sanat aracılığı ile olanak bulur. Baudelaire, kır ve köyden nefret etmekte, Goncourt'lar doğaya düşman gözü ile bakmakta, ve daha sonraki devrin estetikçileri, özellikle Whistler ve Wilde, ondan küçümseyici bir kinaye ile söz etmektedirler. Böylece pastoralin, doğal olana duyulan romantik coşkunun ve us ile doğanın özdeşliğine duyulan inan-

cın sonu gelmiştir. Rousseau'nun ve onun başlattığı 'doğa hali'ne tapma, şimdi kesin bir sonuca ermiştir. Sade ve açık seçik, içgüdüsel ve arı olan her şey değerini yitirmiştir; artık bilinçlilik, entellektüellik ve 'doğal olmayan kültür' aranmaktadır. Sanatsal yaratıcılık sürecinde bilerek etkin olma ve eleştirel yetinin işlevleri yeniden geçerli olur. Nietzsche, «Sanatçının imgelemi sürekli olarak 'iyi', 'orta' ve 'kötü' şeyleri üretmektedir» der, «kullanacağı maddeyi önceleyin seçen ve örgütleyen onun seçme ve ayırdetme yetisidir» (217). Bu düşünce de, 'yapmacık yaşam' felsefesi gibi, Baudelaire'den çıkmadır; Baudelaire, duyduğu hazzı ve sevinci bilgiye dönüştürmek istemekte ve şairin içindeki eleştirel ruhun söyleyebileceğini söylemesini dilemektedir (218). Bu ozanın yapay olana duyduğu coşku ve hayranlık o denli ileri gider ki, sonunda doğayı ahlaka aykırı görmeye bile başlar. Kötülüğün hiçbir çaba harcamadan, doğal bir biçimde oluştuğunu, buna karşılık iyiliğin daima bir tasarım ve gayret ürünü olduğunu ve bu yüzden de yapmacık ve doğal olmayan bir olgu olduğunu ileri sürer (219).

Kültürün yapmacıklığına duyulan bu hayranlık, kimi yönlerden 'romantik kaçış'ın yeni bir biçimidir. Gerçeğin yanılsama kadar güzel olamayacağından ve gerçek ile kurulan tüm ilişkiler, düş ve dilekleri gerçekleştirme çabaları sonunda onların bozulmalarına yol açacağından, yapmacık ve yapıntı bir yaşam tercih edilmiştir. Ne var ki, toplum şimdi toplumsal gerçeklerden kaçarken, romantiklerin yaptıkları gibi doğaya değil, daha yüksek, daha yüce ve daha yapmacık bir dünyaya sığınmaktadır. Yaşama alınan yeni tavrın klasik tanımlarından biri olan Villiers de L'İsle-Adam'ın *Axel* adlı yapıtında (yazarın ölümünden sonra, 1890 yılında yayınlandı), varlığın entellektüel ve imgesel biçimleri doğal ve pratik olandan daima çok daha üstün olarak gösterilmekte; gerçekleşmemiş isteklerin, bayağı ve kaba gerçeğe dönüşmüş olanlardan çok daha yetkin ve doyurucu olduğu belirtilmektedir. Axel, âşık olduğu Sara ile birlikte canına kıymak istemektedir. Sara da onunla birlikte ölmeye razıdır, fakat ölmeden önce bir aşk gecesinin mutluluğunu tatmayı dilemektedir. Oysa Axel, böyle bir aşk gecesinden sonra ölmek yürekliliğini gösteremeyeceğinden ve aşklarının, tüm gerçekleşen düşlerde olduğu gibi, zamanın sınavına dayanamayacağından korkmaktadır. O, yetkin olan hayal gücünü, yetkin olmayan gerçeğe yeğlemektedir. Geç-romantizmin tüm düşüncesi, aşağı yukarı bu duyguya bağlıdır. Her tarafta, Nietzsche'nin dediği gibi, Elsa'larını evlenme gecesi yüzüstü bırakıp kaçan Lohengrin'lere rastlarız. «Yaşam mı?» diye sorar Axel, «Hizmetçilerimiz onu bizim yerimize yaşıyorlar.» Doğal ve pratik olana karşı bu yeni estetizmin başlıca bel-

gesel eseri Huysmans'ın *A rebours* (Tersine) (1884) adlı romanında ruh yaşamının pratik yaşamın yerini alması, daha da ileri götürülür. Bu romanın ünlü kahramanı ve tüm Dorian Gray'lerin prototipi olan Des Esseintes, kendisini dünyadan öylesine çekmiştir ki, gerçeğin onu düş kırıklığına uğratacağından korktuğu için geziye bile çıkmak istemez. Bu estetikçinin doğadan duyduğu bıkkınlık şeklinde ifade bulan olgu, aynı zarar verici, engelleyici ve yaşamı yıkan öznelciliktir. Des Esseintes: «Doğa çağı geçmiştir» der, «manzara ve gökyüzünün iğrenç tekdüzeliği ile tüm duygulu düşüncelerin sabrını taşırmıştır». Bu düşünceler için yapılacak tek şey vardır, o da kendilerini tümüyle bağımsız duruma getirmek ve doğanın yerine düşünceyi, gerçeğin yerine ise hayali getirmektir. Bu kişiler, düzgün olan her şeyi çarpıtacaklar ve doğal olan tüm içgüdü ve yatkınlıkları ters yöne doğru çevireceklerdir. Des Esseintes, evinde aynen bir manastıra çekilmişçesine yaşamakta, kimseyi kabul etmeyip kimseye konuk olarak gitmemekte, mektup yazmadığı gibi, kimseden mektup da almamakta, gündüzleri uyuyup geceleri düşlere dalıp kafasında bir sürü şeyi tartıp durmaktadır. O kendisi için 'yapay bir cennet' yaratmakta ve sıradan ölümlülerin haz duyduğu her şeye sırt çevirmektedir. Renkler, kokular, içkiler, yapay çiçeklerle ve ender bulunur takılarla senfoniler bestelemektedir. Onun tinsel cambazlıklarının gereçleri ender bulunan, pahalı şeyler olmalıdır. Onca, doğal, ucuz, yavan, tatsız ve halk tabakasına özgü şeylerin hepsi aynı anlama gelmektedir.

Bu felsefenin gizemciliği, belki de Villiers de l'İsle Adam'ın kısa bir öyküsü olan Vera'da en güçlü biçimde ifade bulur. Vera (220), kahramanın, taptığı ve yaşamı vakitsiz terk etmiş olan karısıdır. Kahraman bu ölümün bilincine dayanamadığı için onun öldüğünü kabul etmek istemez. Karısının gömülü olduğu mahzenin anahtarını parmaklıkların arasından içeri atar ve eve dönerek yeni ve yapay bir yaşam sürmeye, başka bir deyişle, hiçbir şey olmamış gibi eski yaşamını sürdürmeye devam eder. Karısı hâlâ onun yanında yaşıyormuş gibi hareket eder, konuşur, eve girer, çıkar. Hal ve tavırları o derece düzgün, sağlam ve hiç falso vermeden sürüp gider ki, onun bu davranışlarını ancak Vera'nın varlığı normal gösterebilir. Fakat Vera bir ruh olarak oradadır ve kişiliği o denli yakın ve ezici bir biçimde duyulmaktadır ki, onun bu yapıntı yaşamı, ölümünden çok daha derin, içten ve hakiki imiş gibi görünür. Vera bir gün ansızın uykuda gezenin dudaklarından şu sözcükler çıkmadan ölmeyecektir: «Anımsıyorum... Sen gerçekten ölmüştün.» Zeki ve anlayışlı bir okur, gerçekle ilgili olanı itiraf etmekten inatla kaçınmak ile Hıristiyanlara özgü bir davranış olan dünyayı yadsıma ara-

sındaki benzerliği görmeden geçemez; fakat aynı okur, bir saplantının inadı ile dinsel inancın nefse hakim olma anlayışı arasındaki farkı da görecektir. Ortaçağ düşüncesi için *Weltschmerz*'in izlenimci formu olan *ennui* [80] kadar Hıristiyanlığa ters düşen ve ona yabancı olan bir olgu düşünülemez. Bu, yaşamın tekdüzeliğine duyulan usancın ifadesidir (221) ve bunun için de, kutsal düzene olan inancın hâlâ yaşadığı eski devirlerin, dünyadaki olayların hoşa gitmeyen yönleri konusunda duydukları huzursuzluğun tam tersidir (222). Bundan önceki devirlerde, talihin oynaklığı ve vefasızlığı, kaderin hesaplanmazlığı ve süreksizliği, korku ve telaş ile gözlenmiş, huzur ve güven, hatta huzurun getireceği tekdüzelik ve can sıkıntısı için özlem duyulmaya başlanmıştı. Oysa çağdaş estetikçinin en dayanılmaz bulduğu şey, burjuva yaşamının düzen içinde olan güvenliğidir. Empresyonistlerin kaçıp gitmekte olan zamanı durdurma çabaları, geçici ruhsal durumu en yüksek ve yerine konmaz değer olarak kabul etmeleri, anın içinde yaşama ve onun içinde erime çabaları, bu burjuva olmayan yaşam görüşünün, burjuva pratiğinin programına ve disiplinine duyduğu tiksintinin sonucudur. Empresyonizm de romantizmden bu yana görülen ilerici akımların çoğu gibi, bir karşı gelme sanatıdır ve empresyonistler, her zaman farkında olmasalar bile, bu akımın yaşama olan yaklaşımındaki karşı gelme ruhu, burjuva toplumunun bu yeni sanatı kabul etmemesinin nedenidir.

1880'lerin toplumu, o devrin estetik hazcılığını bir 'çöküş' olarak nitelemekten hoşlanıyordu. İnce ve titiz bir epikürcü olan Des Esseintes de, refah ve bolluk içinde yaşayan bir düşkünün en tipik örneğidir. Fakat bu çökme ve düşkünlük (dekadans), estetizm kavramının içerdiklerinden daha değişik birtakım özellikleri de içerir; bunlardan en önemlisi, mahkûm olma ve bunalım duygusu, başka bir deyişle, dirimsel bir sürecin sonuna gelmiş olmak ve bir uygarlığın çöktüğünü görmektir. Eski, tükenmiş, fazlasıyle ince uygarlıklara, Hellenizme, Roma devrinin son yıllarına, Rokokoya ve büyük ustaların olgun, izlenimci üsluplarına duyulan ilgi, gerçekte, bu çökme ve düşkün duruma gelme duygusunun belirtisidir. Uygarlık tarihinde bir dönüm noktasına tanık olmanın bilinci, yeni bir olgu değildir; fakat bundan önceki insanlar, Musset'nin de yaptığı gibi, eskimekte olan bir kültüre sahip olmaktan yakınırlarken, entellektüel soyluluk düşüncesi şimdi eski çağlar, tükenme ve soysuzlaşma kavramlarıyla bağlantılı olmaktadır. İnsan-

[80] Fransızca 'bezginlik' anlamına gelir; o çağda yaşayan aydın kesimin ruh yapısını yansıtır.

an korkunç bir değişim ve çöküyor olma duygusu kaplamıştır. Bu da yeni bir duygu değildir, sadece öncekilere oranla çok daha şiddetlidir. Rousseau'culuğu, Byron'a özgü yılgınlığı ve ölüm için duyulan romantik özlemi taklit etme eğilimi göze çarpmaktadır. Romantik kişi ile 'çökmekte olan' (dekadan) kişi [81], aynı uçurumdan hoşlanmakta, yıkıcılıktan ve kendi kendini mahvetmekten aynı hazzı duymaktadırlar. Fakat, 'düşkün' olan için 'her şey bir boşluk, bir uçurumdur' ve her şey yaşam korkusu ve güvensizlikle doludur. Baudelaire'e göre, her şey belirsiz bir korkunçluk ve yılgınlıkla dolu olup bunun nereye varacağı bilinmemektedir.

Renan, «Gerçeğin üzücü olup olmadığını nereden bilebiliriz?» der. En koyu kuşkuculuğun örneği olan bu sözcükleri, büyük Rus sanatçılarının hiçbiri kabul etmez. Onlar için her şey üzücü olabilir, fakat gerçek üzücü olamaz. Fakat Rimbaud'nun şu sözleri, Renan'ınkilerden çok daha fesattır: 'Ce qu'on ne sait pas, c'est peut-être terrible' *(Le Forgeron)* [82]. Arkasından derhal 'Nous saurons' [83] sözcüklerini eklemişse de, onun, kendisini gizine erişilemeyen, ardı arkası kesilmeyen sorunlarla çevrilmiş sandığını sezinleriz. Hıristiyan için bir suç, şövalye için bir şerefsizlik, burjuva için ise yasadışı bir işlem sayılan boşluk duygusu, düşkün duruma gelen için her şey; bir kavram ,bir sözcük veya bir formül olarak belirtemediği bir olgudur. Bir form kazanma çabaları ile biçimden yoksun, uysal, evcil ve doğal olan her şeye duyduğu önüne geçilmez nefret de bu duygunun sonucudur. Ve çoğunlukla, zayıf da olsa, her şeyin karşılığında bir sözcük bulabilen, her zaman derin olmasa da, gene de bir sürü formüller uydurulabilen dönemlere duyulan hayranlığın nedeni de budur.

Verlaine'in 'Je suis l'empire à la fin de la décadence' [84] diyen sözcükleri, bu çağın en belirgin özelliğini gösteren tümcedir; Roma'nın çöküşünün kaçınılmazlığını savunan bir kişi olarak, Verlaine, Gérard de Nerval'ın (223), Baudelaire'in ve Gautier'nin (224) öğrencisi sayılsa da, bu sloganı tam zamanında sarf etmiş ve o zamana kadar sadece ruhsal bir yönelim olan bu olguya, kültürel bir program olma özelliğini kazandırmıştır. Altın Çağ'ı hiç bilmeyen veya bilmek istemeyen kültür dönemleri olmuştur, fakat hiçbir kuşak, 19. yüzyılın düşkünleri kadar Altın Çağ'ı, Gümüş Çağ uğruna harcamamıştır. Gümüş Çağ'ı tercih etmek, yalnızca büyük

[81] 1880'lerde Avrupa'da sembolist akımı hazırlayanlara verilen ad.
[82] 'Bilinmeyen şey belki de korkunç olabilir' anlamına gelir.
[83] Bunu biz anlarız.
[84] 'Çöküşün sonundaki imparatorluğum ben' anlamında.

ataların varisleri olmanın bilinci ya da gecikmiş varislere özgü bir alçakgönüllülük değil, aynı zamanda bir tür suç işlemiş olmanın bilinci ve aşağılık duygusudur. Düşkünler, kötü vicdana sahip birer hazcı ve Barbey, d'Aurevilly, Huysmans, Verlaine, Wilde ve Beardsley gibi kendilerini Katolik kilisesine adamış, ona sığınmış günahkârlardır. Bu suçluluk duygusu, öncelikle, romantiklerin psikolojik olgunluğun egemen olduğu aşk anlayışlarında kendini gösterir. Baudelaire için aşk, yasak olanın özü, insanın çöküşü, saflığın bir daha ele geçirilemeyecek biçimde yitip gitmesi demektir. 'Faire l'amour, c'est faire le mal' [85] der. Fakat onun romantiklere özgü şeytanlığı, bu suçluluğu bir hırsın kaynağı yapar: Böylece aşkın yalnız kendi özünde kötülük bulunduğunu ileri sürmekle kalmaz, ondan duyulan hazzın, kötülük yapma bilincinden doğduğunu söyler (225). Romantikler ile düşkünlerin ortak özellikleri olan 'sokak kadınına duyulan yakınlık ve ilgi' gene Baudelaire'in aracılığı ile olanak bulmuştur ve aşka duyulan aynı yasaklanmış, suç duygusu ile yüklü ilişkinin sonucudur. Bu ilgi, kuşkusuz, öncelikle burjuva toplumuna ve burjuva aile yaşamının ahlak anlayışına gösterilen bir tepki, bir başkaldırıdır. Sokak kadını, kökünden sökülüp atılmış yasadışı bir insan, burjuvanın kurallaşmış aşk biçimlerine olduğu kadar, onun 'doğal' tinsel formuna da başkaldırmış olan bir kişidir. O yalnız toplumsal ve ahlaksal kurallara göre örgütlenmiş olan duyguyu yıkmakla kalmaz, onu temelinden yok eder. Tutku fırtınalarının ortasında soğukkanlılığını korur ve uyandırdığı çaba ve heyecana rağmen, o üstün durumda bir seyircidir. Başkalarının kendinden geçtikleri sırada, o, kendisini gevşek ve duygusuz hisseder. Kısacası, o, sanatçının kadın halindeki suretidir. Düşkün durumdaki sanatçıların ona gösterdikleri ilgi, bu duygu ve yazgı ortaklığından doğar. Sanatçılar, onların kendilerini nasıl sattıklarını, en kutsal duygularını nasıl terk ettiklerini ve gizlerini ne denli ucuza sattıklarını bilirler.

Sokak kadını ile dayanışma durumunda olduklarını açıklamakla, sanatçılar, burjuva toplumuna büsbütün yabancılaşıp ondan uzaklaşmışlardır. Thomas Mann, kahramanlarından biri için «kötü öğrenci olduğundan 'arka sıra'da oturuyor» der, «fakat toplum kavgasının sahnesinden çekilmiş olmanın verdiği rahatlıkla 'arka sırada', sevilmeden de olsa sataşılmadan oturmayı yeğler.» Tüm yaşam görüşü, burjuva dünyasında sanatçının konumu nasıl olmalıdır gibi tek bir sorun çevresinde gelişen bir düşünür olan Thomas Mann'ın bu zararsız gözlemi, bir bakıma sanatçının yaşam tarzı

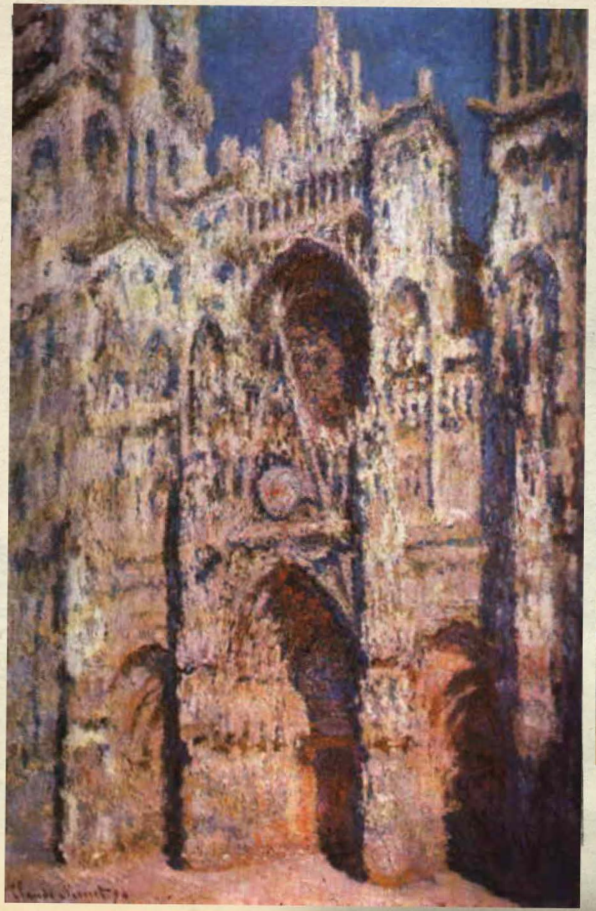
[85] 'Aşk yapmak kötülük yapmak demektir' anlamına.





ATMOSFER ETKİLERİ

1. **MONET:** *Paris'te Saint-Lazare Garı.* 1877. New York, Maurice Wertheim Koleksiyonu.
2. **MANET:** *Rue de Berne'deki Yol Tamircileri.* 1878. Londra, önce Courtauld Koleksiyonu'ndaydı.





GÜN IŞIĞI ETKİLERİ:

1. **MONET:** *Rouen Katedrali, Öğleden Önce.* 1894. Paris, Louvre.

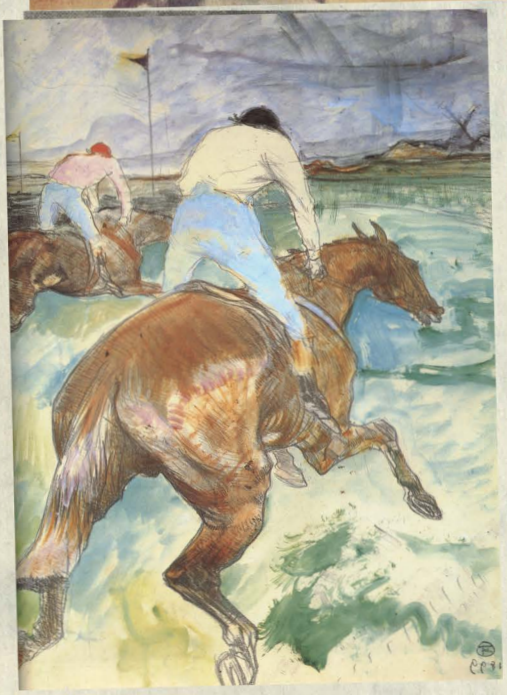
2. **PISSARRO:** *İtalyan Bulvarı, Öğleden Sonra.* 1897.



GÜNEŞ IŞIĞI ve GÖLGE

RENOIR: *Moulin de la Galette'de Dans* (detay). 1876. Paris, Louvre.







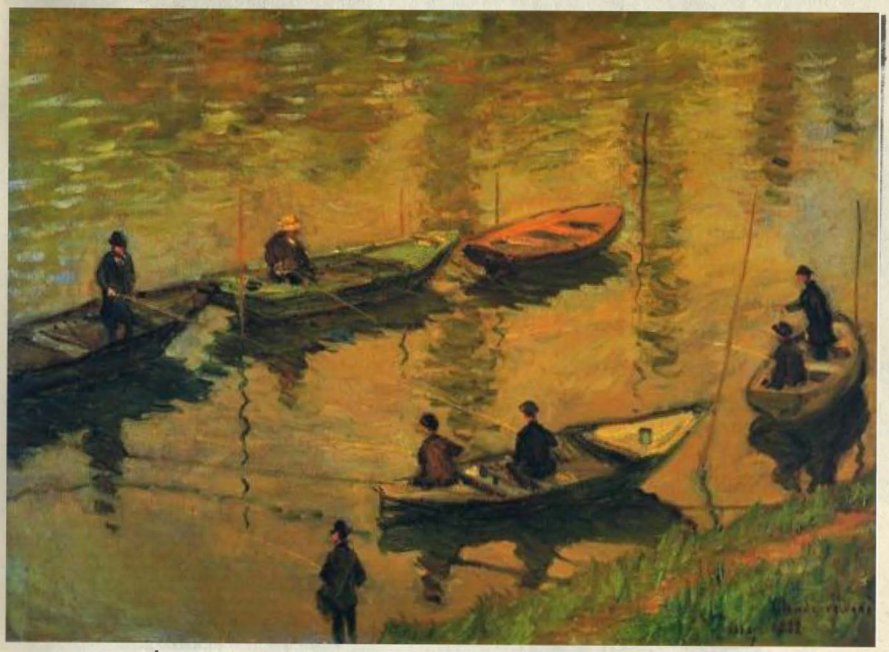
HAREKET İZLENİMCİLİĞİ

1. **DEGAS:** *Tribünlerin Önünde.* Yaklaşık 1871. Paris, Louvre.

2. **TOULOUSE-LAUTREC:** *Jokey.* 1899

3. **TOULOUSE-LAUTREC:** *Jane Avril Dans Ediyor.* 1892. Paris, Louvre.

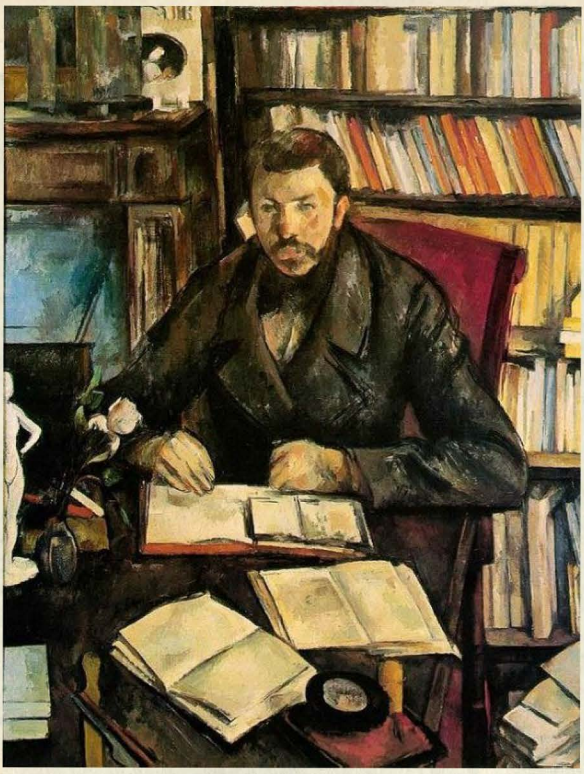


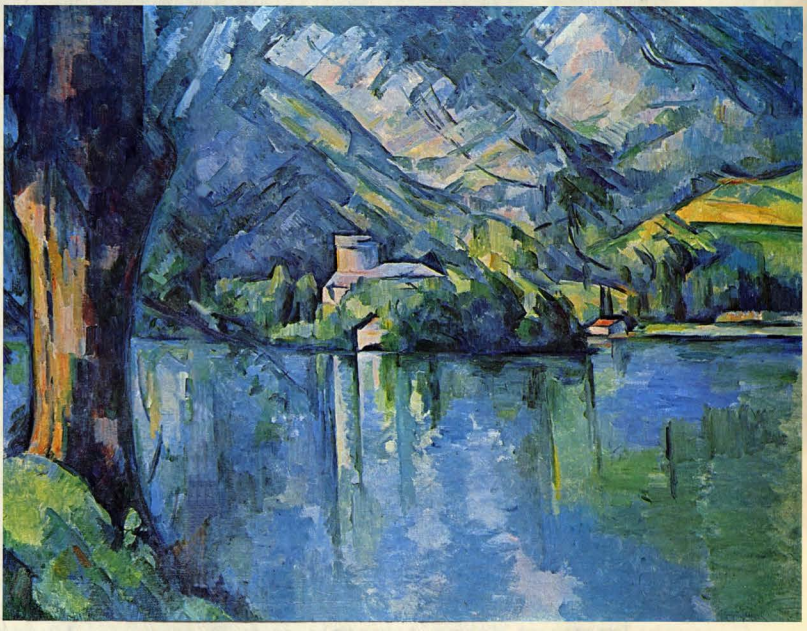


GERÇEĞİN İZLENİMCİ YOLDA ANLATILMASININ RASLANTISAL NİTELİĞİ

1. **DEGAS:** *Concorde Meydanı.* Yaklaşık 1873. Berlin, Gerstenberg Koleksiyonu.

2. **MONET:** *Poissy Yakınlarında Oltayla Balık Tutanlar.* 1882.





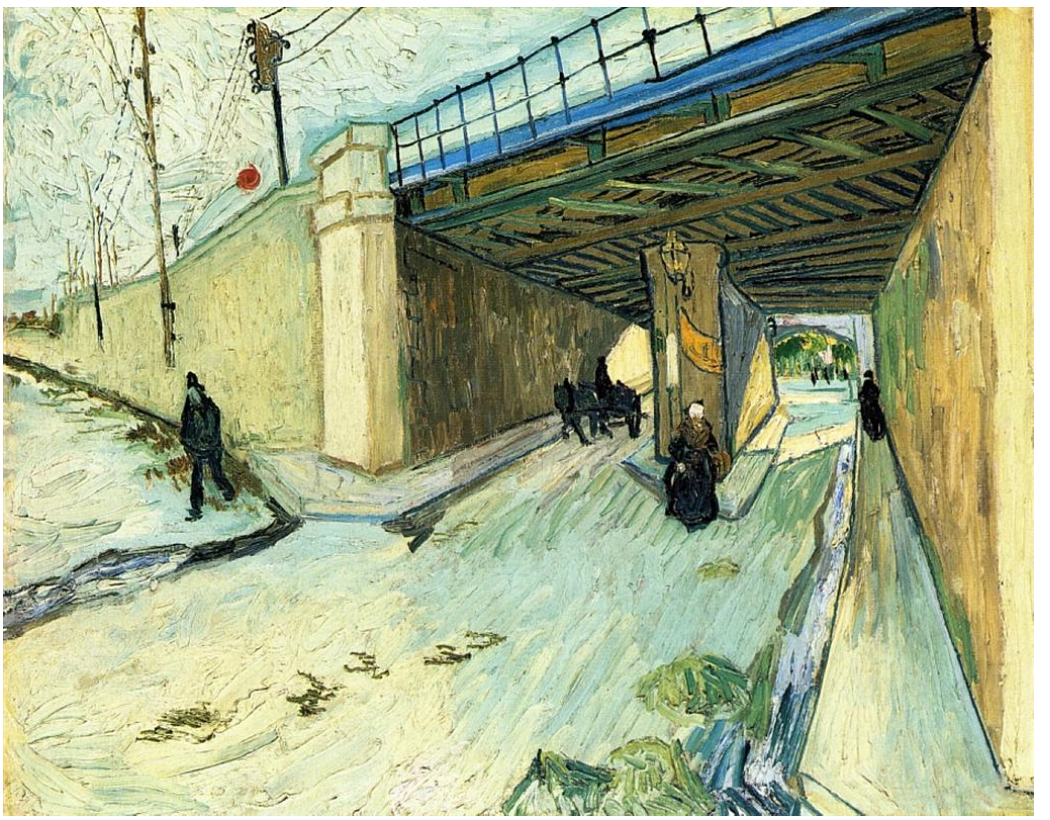
İZLENİMCİLİKTEN KÜBİZM'E GEÇERKEN CEZANNE'IN SENTEZİ

1. **CÉZANNE:** *Gustave Geffroy.* 1895. Paris, Lecomte-Pellerin Koleksiyonu.

2. **CÉZANNE:** *Annecy Gölü.* 1897. Londra, Courkauld Koleksiyonu.







İZLENİMCİLİKTEN EKSPRESYONİZME GEÇİŞTE GAUGİN ve VAN GOGH'UN STİLİZASYONU

DEGAS: Banyo. Yaklaşın 1895. Paris, Louvre.

GAUGIN: Otahi.

VAN GOGH: Arles'taki Demiryolu Köprüsü. 1888. Porto Ronco, E.M. Remarque Koleksiyonu.



1. **GEORGES BRAQUE:** *Natürmort.* Paris, Ulusal Modern Sanat Müzesi.



2. **PICASSO:** *Antik Baş,* 1925. Paris, Ulusal Modern Sanat Müzesi.

3. **PICASSO:** *Aubade,* 1942. Paris, Ulusal Modern Sanat Müzesi.



konusundaki yorumu ile ilgili olmalıdır. Burjuvaya tüm hırslardan yoksunmuş gibi görünmesi gereken sanatçının sürdürdüğü özgül varlık, aslında onu her türlü sorumluluk ve etkinliklerin hesabını vermekten kurtaran bir 'arka sıra'ya benzer. Thomas Mann'ın 'burjuva' görüşü de, Henry James'in 'doğru olan' toplumsal felsefesi gibi, 'arka sıra'da yer almış olan ve insanların ilişki kurmaktan kaçındıkları bir sanatçının yaşam biçimine duyulan bir tepki olarak kabul edildiğinde daha iyi anlaşılır. Oysa Thomas Mann da Henry James de, bir sanatçının insanüstü ya da insanca olmayan bir varlık sürdürmeye zorlandığını, normal yaşam yollarının onlara açık bulunmadığını, kendiliğinden, rahat ve sıcak duyguların amaçlarına uygun olmadığını bilmektedirler. Onun çelişkisi, tüm çabasını harcayarak içine giremediği yaşamı anlatmasıdır. Böyle bir durumdan sonra ortaya ciddi ve genellikle çözümlenmesi olanaksız karmaşıklıklar çıkmaktadır. Henry James'in *The Lesson of the Master* adlı yapıtında karşı karşıya gelen iki yazardan daha genci olan Paul Overt, sanata adanmış bir yaşamın gerektirdiği acımasız bir manastır disiplinine karşı umutsuzca baş kaldırır ve müdür Henry St. George' un ondan beklediği kişisel ve özel mutluluğu tatmamak için boş yere didinir. O, kendisini satmış olduğu gücün acımasız zorbalığına karşı kinle dolmuş, ondan bıkmış usanmıştır. Ustası ona: «Herhalde benim sanatı savunduğumu düşünmüyorsundur» der, «Sanatın girmediği toplumlar mutlu toplumlardır.» Ve Thomas Mann'ın sanat konusundaki bu serzenişi de aynı derecede acımasız ve serttir. Çünkü tüm sorunlu, namuslu olmayan ve ne olduğu belirsiz yaşamların, tüm zayıf, sağlıksız ve yozlaşmış insanların, tüm serüvencilerin, hilebazların ve katillerin, hatta Hitler'in bile, sanatçıyı tinsel yönden etkileyebileceklerini ileri sürdüğünde (226), şimdiye dek sanata yönelmiş olan en ağır suçlamayı yapmış olur.

İzlenimcilik dönemi, toplumdan çekilmiş olan ve birbirinin tam tersi olan iki tür sanatçı tipi ortaya çıkarmıştır. Bunlar bohemler ve uzak ve yabancı ülkelere sığınıp Batı uygarlığından kaçan sanatçılardır. Her ikisi de aynı duygunun, 'kültürden duyulan huzursuzluğun' yaratmış olduğu sanatçılardır. Aralarındaki tek ayrım, bohemlerin 'iç göç'lerine [86] karşılık, diğerlerinin gerçek bir kaçışı tercih etmeleridir. Fakat, her iki topluluk da gerçekten ve pratik etkinlikten uzak, soyut bir yaşam sürdürürler; her ikisi de kendilerini, giderek garipleşen ve toplumda çoğunluğun anlayamayacağı şekilde ifade ederler. Uzak ve tanınmayan ülkelere giderek çağ-

[86] Bohemlerin kendi iç dünyalarına veya yaşamlarına sığınıp dış dünyadan soyutlanmaları.

daş uygarlıktan kaçmak, bohemlerin burjuva yaşam biçimine gösterdikleri tepki kadar eski bir olgudur. Her ikisi de romantizmin düşçülüğünden ve bireyselliğinden kaynaklanmış olsalar da zamanla değişime uğramışlardır. Ancak şimdiki sanatsal deneyimler her şeyden önce gene Baudelaire'den etkilenerek olmuştur. Romantikler hâlâ 'mavi çiçek'i, düşler ve ülküler dünyasını arayıp dururlarken Baudelaire: 'Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent pour partir...' [87]. Gerçek kaçış, bir kandırılma veya baştan çıkma sonucu gerçekleşen kaçmadan çok, bir şeyden tiksinmenin sonucu bilinmeyene doğru yapılan bir gezidir.

O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, o Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Ey ölüm, yaşlı kaptan, vakit demir alma vaktidir
Bu ülke bizi sıkıyor ey ölüm! Yelken açmanın tam sırasıdır
Gökyüzü ve deniz mürekkep gibi siyahsa,
İyi tanıdığın yüreklerimiz ışınlarla doludur!

Rimbaud hareket saatinin verdiği acıyı, «Yaşam yok olmuştur, biz sanki dünya üzerinde yaşamıyor gibiyiz» diyerek daha da yoğunlaştırır; ne var ki, Baudelaire'in veda ederken söylediği bu diziler, çağdaş şiir edebiyatının en güzel sözleridir ve Rimbaud, bunlardan daha güçlü olanını pek ender olarak yazabilecektir. Gene de Rimbaud, Baudelaire'in tek mirasçısı, ustasının düş ürünü olan gezilerini anlayan tek insan ve kendinden önce yalnızca bohemlerin dünyasına kaçış olan olguyu, şimdi bir yaşam biçimine dönüştüren tek sanatçıdır.

Fransa'da 'bohemlik', değişmezliği olan ve herkesde aynı özellikler gösteren, kesin olarak belirlenmiş bir olgu değildir. Puccini'nin operasındaki uçarı ve sevimli insanlar ile kendisini kötülüğe kaptıran Rimbaud ya da suçluluk ve gizemcilik arasında gidip gelen Verlaine arasında bir benzerlik olmadığını kanıtlamak için uzun uzadıya belgeler aramak gerekmez. Fakat Rimbaud ile Verlaine'in ataları birçok kollara ayrılan bir soydan gelmedirler ve bu soyu anlatabilmek için sanatçı yaşamının şu üç değişik evre ve biçimi arasında ayrım yapmak gereklidir: romantik devrin bohemi, natüralist devrin bohemi, empresyonist devrin bohemi (227). Aslında bohem yaşamı, burjuva yaşamına karşı yapılan bir gösteriden başka bir şey

[87] 'Gerçek gezginler, yalnızca kaçmak için geziye çıkan kişilerdir.

değildir. Bohemler çoğunlukla hali vakti yerinde olan ailelerden gelme genç sanatçılar ve öğrencilerden oluşmaktadırlar; bu gençlerin egemen durumdaki topluma karşı gelmeleri, sadece gençliğin verdiği bir coşkunluk ve zıddına gitmek tutkusundan doğma bir olgudur. Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Arsène Houssaye, Nestor Roqueplan ve diğerleri, zorunlu oldukları için değil, birer burjuva olan babalarından daha değişik bir yaşam sürmek için toplumdan ayrılmışlardır. Onlar, özgür ve cömertçe yaşayan birer insan olmak amacını güden gerçek romantiklerdir. Yabancı bir ülkeye gezi yaparmışcasına, yasadışı ve toplumdışı bırakılmış kişilerin dünyasına yolculuk yapmışlardır. Bu sanatçılar, kendilerinden sonraki bohemlerin sefaletini yaşamamışlar ve istedikleri anda yeniden burjuva toplumuna dönmekte özgür olmuşlardır. Bundan sonraki bohem kuşağı, mücadeleci natüralistlerden oluşmuştur ve bira mahzenlerinde karargâh kuran Champfleury, Courbet, Nadar ve Murger'lerin kuşağıdır. Bu kuşak ise, gerçek bir bohem kuşağı, diğer bir deyişle, varlıkları tümüyle güvenliksiz olan, burjuva toplumunun sınırlarının dışındaki insanların oluşturduğu bir sanatçı proleteryasıdır. Bu topluluğun burjuvaziye karşı verdikleri savaşım, yürekli ve ciddi olmayan bir oyun değil, şiddetli bir gereksinimdi. Onların burjuva yaşam biçimi ile hiç ilgisi olmayan bir yaşam sürdürmeleri, kesinlik kazanmamış varlıklarına en uygun düşen bir yoldu ve bundan önceki kuşağınki gibi yapay bir tavır takınma ve olduğundan başka görünme hevesi ile de ilgisi yoktur. Fakat sadece kronolojik olarak bu kuşağa giren Baudelaire'in, entellektüel açıdan bakıldığı zaman, bir yandan romantik boheme geri dönüldüğünü, diğer yandansa izlenimci boheme geçildiğini belirlemesi gibi, Murger de, değişik anlamda da olsa, bir geçiş dönemini temsil etmekteydi. Bu dönemde bohemler romantik olmayı bıraktıklarına göre, artık burjuvalar onları romantikleştirmeye ve ülküselleştirmeye başlayabilirlerdi. Murger, bu sürecin *maître de plaisir* [88] idir; evcilleşmiş, durulmuş ve temizlenmiş bir Quartier Latin'i temsil eder. Bu hizmetinden ötürü hak ettiği için, orta sınıfın onaylayıp kabul ettiği yazarlar arasına yükselmiştir. Estetik anlayış ve zevkten yoksun dar kafalı kişiler genellikle bohemlere suçlular tabakası gözüyle bakıyordu. 'Bohem' onu çektiği oranda itiyordu. Bohemlerin sonsuz özgürlükleri ve sorumsuzlukları ile flört etmekle birlikte, bu özgürlüğün getirdiği düzensizlik ve anarşiden kaçınıyorlardı. Murger, bohemleri ülküselleştirmekle, bu açıdan burjuva toplumunu tehdit eden tehlikenin göründüğü kadar zararlı olmadığını belirtmiş olur. Aslında

[88] Bakınız s. 215, dip not [2].

kuşku içinde olmayan burjuvanın, kaçamak da olsa, isteklerini yerine getirdiği inancını sürdürmesini sağlar. Murger'nin tipleri, genellikle, neşeli ve uçarı olmalarına karşın, iyi huylu genç insanlardır; bu kişiler yaşlandıkları zaman, sürdürmüş oldukları bohem yaşamını, bir burjuva okurun patırdı ve kargaşa ile dolu öğrencilik yıllarını hatırlaması gibi anımsayacaklardır. Burjuvanın gözünde bu 'geçici olma' özelliği, bohemliğe duyulan son korku ve kuşkuyu da kaldırdı. Murger'nin bu görüşlerini paylaşan başkaları da vardı. Balzac da genç sanatçıların bohem yaşantılarını geçici bir evre olarak anlatmıştı. *Un Prince de la Bohême* adlı yapıtında «Bohemler, henüz tanınmayan fakat bir gün gelip de üne kavuşacak olan kişilerden oluşurlar» der.

Natüralizm döneminde ise, sadece Murger'nin anlayışı değil; bohemlerin sürmekte oldukları yaşamın da, Rimbaud, Verlaine, Tristan Corbière ve Lautréamont gibi kendilerini tümüyle burjuva toplumundan koparan bir sonraki kuşağınkiyle karşılaştırıldığında, oldukça sevimli olduğu görülür. Bohemler, haydutlar ve yasadışı kişilerle dostluk kurmuşlar; moral bozukluğu, anarşi ve yoksulluğun egemen olduğu bir sınıf; yalnızca burjuva toplumundan değil, tüm Avrupa uygarlığından kopmuş bir umutsuzlar topluluğu olup çıkmışlardı. Baudelaire, Verlaine ve Toulouse-Lautrec çok fazla içki içen birer sarhoş, Rimbaud, Gauguin ve Van Gogh ise durmadan dünyayı dolaşan evsiz yurtsuz serserilerdir. Verlaine ve Rimbaud hastanede ölmüşler, Van Gogh ve Toulouse-Lautrec bir süre akıl hastanesinde kalmıştır; bunların çoğu yaşamlarını kahvelerde, müzikhollerde, genelevlerde, hastanelerde ya da sokaklarda geçirirlerdi. Topluma yararlı olacak tüm özelliklerini yok ederler, yaşama süreklilik ve denge sağlayacak olan her şeye karşı hiddet duyarlar, kendi doğalarında diğerleri ile ortak olan şeylerin kökünü kazımak istercesine kendi kendilerine köpürüp dururlardı. Baudelaire, 1845'de yazmış olduğu bir mektupta, «Başkalarına yararım olmadığı gibi, kendim için de bir tehlike oluşturduğum için kendimi öldürmekteyim» der. Onun benliğini dolduran yalnızca kendi mutsuzluğunun bilinci değil, aynı zamanda diğerlerinin mutluluğunu bayağı ve aşağılık bir olgu olarak görme duygusudur. Mektubunun birinde, «Siz mutlu bir adamsınız» diye yazar, «bu kadar mutlu olabildiğiniz için sizin adınıza üzülüyorum! Bir insanın bu denli mutlu olabilmesi için onun düşkünün biri olması gerekir» (228). Çehov'un *'Gooseberries'* adlı kısa öykü kitabında adi mutluluk duygusunun aynı derecede hor görüldüğünü gözlemleriz. Bohemliğe büyük bir yakınlık duyan yazarda, bu aynı horgörü, bir rastlantı olamaz. Sanatçılara ait olan kısa öykülerinden birinin kahramanı ev sahibine şöyle bir

soru sorar: «Niçin bu denli tekdüze bir yaşam sürüyorsun? Benim yaşamım sıkıcı, yorucu, donuk, tekdüze, bir yaşam çünkü ben bir ressam, bir acayip kişiyim; tüm yaşamım kıskançlık, doyumsuzluk ve yaptığım işe inanmamakla geçti. Ben daima yoksul ve avareyim. Sen ise varlıklı, normal bir adamsın, bir toprak sahibi, bir beyzadesin, fakat nasıl oluyor da bu kadar evcil ve uysal bir yaşam sürüp yaşamdan bu kadar az şey alıyorsun?» (229). Eski bohem kuşağının yaşamı hiç değilse renklerle dolu idi; renkli ve ilginç bir yaşam uğruna yoksulluğa dayanıyorlardı. Oysa yeni bohemler donuk, köhne ve boğucu bir sıkıntının baskısı altındadırlar; sanat artık baş döndüremez, ancak uyuşturur.

Gene de ne Baudelaire, ne Çehov, ne de diğerleri, Rimbaud gibi bir adam için cehennem hayatının ne olacağını tahmin edemezlerdi. Böyle bir yaşamı aklın alabilmesi için Batı kültürünün bugünkü bunalım devresine girmesi gerekti. Sinirleri bozuk olan, hiçbir şeyi doğru dürüst yapamayan, işsiz, sözcüğün tam anlamı ile ıstırap vermek isteyen tehlikeli bir adam olarak ülkeden ülkeye dolaşıp duran, dil öğretmeni, gezginci, satıcı, sirk görevlisi, tersane işçisi, tarım işçisi, gemici, Hollanda ordusunda gönüllü asker, makinist, kâşif, koloni tüccarı ve buna benzer bir sürü işlerde çalışarak yaşamını sürdürmeye çalışan; Afrika'da bir mikrop alıp Marsilya'da bacağı kesilen ve otuz yedi yaşında iken en korkunç ıstıraplar içinde can çekişerek yavaş yavaş ölen bir adamdır Rimbaud. On yedi yaşında ölümsüz şiirler yazarken on dokuzunda şiir yazmayı tümüyle terk edip yaşamının geri kalan süresinde yazmış olduğu mektuplarda edebiyattan bir kez bile söz etmez. Gerek kendisine gerekse diğerlerine karşı ağır suçlar işler ve sahip olduğu en değerli şeyleri fırlatıp atar; zamanla onları tümüyle unutarak bir zamanlar kendisine ait olduklarını yadsır. Çağdaş şiirin öncülerinden, hatta pek çok kişinin ileri sürdüğüne göre onun gerçek kurucusudur. Afrika'da bulunduğu sırada onun ne denli büyük bir üne kavuştuğu haberi kendisine ulaştığında dinlemek bile istememiş ve 'Merde pour la poésie' [89] gibi bir tümce ile geçiştirmiştir. Bundan daha şaşırtıcı, daha dehşete düşürücü ve düşüncemizdeki şair kavramına bundan daha aykırı bir şey olabilir mi? Tristan Corbière'e «Onun şiirlerini başkası yazmıştır; o onları okumamıştır» dedirtecek kadar ileri gitmiş değil midir? Bu durum akla hayale gelen en korkunç nihilizm türü, kendi kendini yadsımanın en aşırı boyutlara varması değil de nedir? Ve bütün bunlar, saygıdeğer, iyi düşünen, titiz bir burjuva olan Flaubert ile onun bilgiç, gör-

[89] 'Şiir yerin dibine batsın'.

müş geçirmiş yapmacıklı, kültürlü ve sanatı düşünen dostlarının ekmiş oldukları tohumun meyveleridir.

1890 yılından sonra 'dekadan' sözcüğü anlamını yitirir ve insanlar sembolizmin önde gelen sanat akımı olduğundan söz etmeye başlarlar. Bu terimi Moréas bulmuş ve onu şiirde gerçeğin yerine 'idea'yı getirme atılımı olarak tanımlamıştır (230). Yeni terim, Mallarmé'nin Verlaine'e üstün gelmesi ve duyumcu izlenimcilikten tinselciliğe geçişle uyum içindedir. Simgeciliği izlenimcilikten ayırmak genellikle çok zor bir iştir; her iki anlam da karşı savları oluşturdukları gibi, eş anlama da gelebilirler. Verlaine'in izlenimciliği ile Mallarmé'nin simgeciliği arasında oldukça kesin bir ayrım olmasına karşın, Maeterlinck gibi bir yazara üslup yönünden uygun bir kategori bulmak kolay değildir. Simgecilik, değişik duyuların verdiği bilgiyi (duyu verilerini) karıştırıp birleştirmesi ve çeşitli sanatlarla olan ilişkisiyle, görme ve işitme duyusuna etkide bulunmasıyla, hepsinden de önemlisi Mallarmé'nin şiir açısından yeniden müziğin kazanılmasından anladığı kavram yönünden izlenimci bir akım sayılır. Acak, usdışı ve tinsel yaklaşımı açısından değerlendirildiğinde ise, natüralist ve maddeci olan izlenimciliğe karşı sert bir tepki havası taşır. İzlenimciliğe göre duyguların deneyimi, varılmak istenen neticedir, dolayısıyle sadeleştirilip değiştirilemez; Simgeciliğe göre ise tüm görgül gerçek, düşünce dünyasının sadece bir imgesidir.

Sembolizm, bir yandan romantizm ile başlayan gelişimin sonucunu, başka bir deyimle, eğretileme (metaphor) nin şiirin özü olduğuna inanılması sonunda, izlenimci imgenin zenginleşmesini temsil etmekle birlikte, diğer yandan özdekçi dünya görüşü nedeniyle izlenimci özelliğinden, formalist ve usçu olması nedeniyle de Parnasse'dan ayrılır; aynı zamanda heyecansal olması ve eğretilemeli dilinin konvansiyonculuğundan ötürü de romantizme aykırı düşerek onunla olan bağlantısını yitirir. Bazı yönlerden bakıldığında simgecilik, bundan önceki şiirin tümüne karşı bir tepki olma niteliğindedir (231). Bu akım, o zamana değin bilinmeyen ya da hiç önemsenmeden 'poésie pure' (arı şiir) ü bulgular (232). Bu şiir ise tüm mantıksal yorumlara ters düşen, usdışı, kavramsal olmayan (non conceptual) bir dil anlayışından çıkma bir şiirdir. Simgecilik için şiir, tümüyle özgür bırakılmış olan dilin, somut olanla soyut olan arasında, özdeksel olanla ülküsel olan arasında ve değişik duyu alanları arasında yaratmış olduğu ilişkilerin ve iletişimin ifadesidir. Mallarmé'ye göre şiir, hiç durmadan eriyen ve sallantıda olan imgelerle içli dışlı olmaktır; ona göre bir nesneyi adlandırmak demek onun gerçek doğasının yavaş yavaş hissedilmesinden duyulan

zevkin dörtte üçünü yitirmek demektir (233). Simge, doğrudan adlandırmaktan bilinçli olarak kaçınmanın değil, doğrudan anlatılamayan ve aslında anlatılması olanaksız olan bir anlamın, dolaylı bir biçimde ifade bulması demektir.

Mallarmé'nin kuşağı, simgeyi bir ifade aracı olarak bulgulamış değildir; simgeci sanat bundan önce de vardı. O, yalnızca simge ile allegori arasındaki farkı bulgulamış ve sembolizmi, bir şiirsel üslup olarak, emellerine kavuşmada bilinçli bir amaç olarak kullanmıştır. Bu kuşak, kavradıklarını her zaman ifade etmeyi başaramamış olsa da, allegorinin soyut bir düşünceyi, somut bir imgeye çevirme işi olduğunu ve düşüncenin bir ölçüde eğretilemeli ifadesinden bağımsız kalabilerek başka bir biçim olarak da ifade bulabileceğini, simgenin ise düşünce ile imgeyi bölünmez bir bütün halinde birleştirdiğini ve böylece imgenin değişmesi ile düşüncenin de nitelik değiştireceğini kabul etmiştir. Kısacası, bir simgenin içerdikleri başka bir forma çevrilemez, fakat bir simge çeşitli şekillerde yorumlanabilir ve yorumun bu değişebilirliği ve simgenin anlattıklarının bu tükenmezliği onun başlıca özelliğidir. Simge ile karşılaştırıldığı zaman allegori daima bir alandan diğerine çevrilmekle hiçbir şey kazanmayan, bir düşüncenin basit, yavan ve bir derecede gereksiz sayılan bir suretidir. Allegori çözümü apaçık ortada olan bir tür bilmecedir; simge ise çözümlenemez, ancak yorumlanır. Allegori durağan olanın ifadesi iken, simge düşüncenin dinamik sürecini oluşturur; allegori düşünce çağrışımlarına bir sınır tanırken, simge düşünceleri harekete geçirir ve onların devinim durumlarında kalmalarını sağlar. Ortaçağ sanatı en üst düzeye ulaştığı sıralarda simgelerle, geç devrinde ise allegorilerle ifade bulmuştur; Don Kişot'un serüvenleri simgeseldir; Cervantes'in örnek olarak aldığı şövalye romanlarının yiğitleri allegoriktir. Fakat simgesel ve allegorik sanat her devirde vardır ve çoğunlukla aynı sanatçının yapıtlarında birbirine karışmış durumda görünürler. Lear'in 'ateşten tekerleği' bir simge, Romeo'nun 'gece mumları' bir allegori'dir, fakat Romeo'da bu sözcükleri hemen izleyen dizideki «Neşe dolu gün, sisli dağ tepelerinde, ayak parmaklarının üzerinde duruyor» sözcükleri simgesel bir anlam taşırlar.

Simgecilik, şiirin belirli bir biçime sokulamayan ve doğrudan yaklaşılamayan bir şeyi ifade etmeye yaradığı düşüncesi üzerine kurulmuştur. Açık ve kesin bir araç olan bilinçle, anlatılmak istenene uygun düşecek sözleri bulabilmek olanaksız iken, dilin, anlatılmak istenenle aralarında gizli bir ilişki varmışçasına onları açıklayabilmesinden ötürü, Mallarmé'nin dediği gibi, şair, «Sözcüklerin kışkırtmasına olanak tanımalı»dır; kendisini dilin akı-

mına, peşpeşe gelen imgelere ve görüntülere terk etmelidir. Bu da dilin usdan daha şiirsel ve felsefe yönünden güçlü olduğu anlamına gelir.» Uygarlıktan daha iyi olduğu ileri sürülen Rousseau'nun 'doğa hali' kavramı ve reformizmden daha iyi şeyleri ürettiğine inanılan Burke'un tarihin maddesel gelişimi düşüncesi bu şiir kuramının asıl kaynakları sayılır; Tolstoy ve Nietzsche'nin bedenin usdan daha bilge olduğunu ileri süren düşüncelerinde ve Bergson'un sezginin usdan daha üstün olduğu kuramında da bu düşüncelere rastlanmaktadır. Fakat dilin bu yeni gizemciliği, bu *anlatım simyası*, şiirin tüm yanılsamalı yorumu gibi, Rimbaud'dan çıkmadır. Rimbaud'nun, «Şairin bir *görücü* durumuna gelmesi ve duygularını sistemli bir biçimde tabii halinden, insanı normal oluştan çıkarıp çarpıtarak kendini bu görücü görevine hazırlaması gerektiğini' ileri süren ünlü savı, çağdaş edebiyatın tümünü önemli ölçüde etkilemiştir. Rimbaud'nun salık verdiği bu değişim, tüm dekadan sanatçılarının en büyük amaç olarak kabul ettikleri yapaylık ülküsüne uygun düştüğü gibi, aynı zamanda bir ifade aracı olarak biçim bozukluğunun kullanıldığı yeni bir unsuru da içeriyordu; bu öğe, ilerde çağdaş dışavurucu sanat için son derece önemli olacaktır. Bu kılgı normal, kendiliğinden olan tinsel tavırların sanatsal yönden kısır oldukları ve şairin nesnelerin gizli anlamlarını bulabilmesi için kendi içindeki doğal insanı yenmesi gerektiği düşüncesi üzerine kurulmuştur.

Mallarmé, sıradan olan görgül (ampirik) gerçeği, ülküsel ve sonsuza dek sürecek, salt bir varlığın bozulmuş biçimi olarak gören fakat düşünceler dünyasını, kısmen de olsa, yaşamda gerçekleştirmek isteyen bir Platon'cudur. Entellektüalizmin boşluğunda, sıradan pratik yaşamla olan tüm bağlantılarından kopmuş olarak edebiyatın dışındaki dünya ile hiçbir ilişki kurmadan yaşamaktadır. İçindeki tüm kendiliğindenliği öldürmüş ve yapıtlarının adı bilinmez yazarı olmuştur. Flaubert örneğine kimse bu denli bağlı olmamıştır. 'Tout au monde existe pour aboutir à un livre' [90] inden daha Flaubert'çe sözcükler olamaz. Mallarmé, 'A un livre' [91] demektedir fakat sonuçta ortaya çıkana 'kitap' diyebilmek için bin tanık ister. O yaşamının tümünü yazmak, yeniden yazmak, bir düzine soneyi, iki düzine kısa, yaklaşık altı kadar da uzun şiiri, bir dramatik sahneyi ve kimi kuramsal parçaları düzeltmekle geçirir (234). Sanatının çıkmaz bir yol olduğunu bilmektedir (235); şiirinde kısırlık temasına fazlasıyle yer verilmesi

[90] 'Dünyada bir inanca ulaşmak için herşey vardır'.
[91] 'Bir kitaba'.

bu yüzdendir (236). İnce, kültürlü, akıllı ve zeki bir insan olan Mallarmé'nin yaşamı da, Rimbaud'nun derbeder ve serseri yaşamı gibi büyük bir başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Her ikisi de sanatın anlamı, kültür ve insan toplumu konusunda umutsuzluğa kapılmışlardır ve hangisinin daha tutarlı hareket ettiğini anlamak zordur (237). Balzac, *Chef-d'oeuvre Inconnu* adlı yapıtı ile iyi bir kâhin olduğunu kanıtlamıştır; yaşama yabancılaşmakla sanatçı kendi yapıtının katili olmuştur.

'Poésie pure'ü (arı şiir) ilk kez Flaubert ortaya atmış ve salt biçim, salt üslup ve sadece bir bezeme öğesi olarak, konusu olmayan bir kitap yazmayı bile düşünmüştür. Mallarmé, belki de 'Güzel bir dizi, anlamı olan çirkin bir diziden daha değerlidir' düşüncesini olduğu gibi benimsemekten kaçınmış olabilir, çünkü o şiirde entellektüel içerikten tümüyle vazgeçilmesine taraftar değildi; onun istediği, şairin heyecan ve tutkularını bir kenara bırakması ve estetik olmayan, pratik ve usçu motiflerin kullanımından vazgeçmesi idi. 'Arı şiir' kavramı en azından onun sanatın doğası konusundaki görüşlerini yansıtan ve bir şair olarak şiir konusundaki ülküsünü gösteren bir anlayıştır. Mallarmé bir şiire başlarken ilk dizinin kendisini nereye götüreceğini bilmezdi; şiir kendiliğinden bir araya gelmiş sözcük ve dizilerin kristalleşmeleri ile meydana çıkardı (238). 'Poésie pure' doktrini bu yaratıcı yöntemin ilkesini, *duyusal bir uyarımı duyma* (receptive act) yani *alma* işine dönüştürür ve şiirsel bir deney için her ne kadar kısa olursa olsun, şiirin tümünü bilmeye gerek olmadığı inancını yerleştirir. Bir şiirin havasına girebilmek için, çoğunlukla bir ya da iki dizi, bazan da birkaç sözcük yeterli olabilmektedir. Diğer bir deyişle, bir şiirden haz duyabilmek için onun ussal anlamını kavramamız gerekli ya da en azından yeterli değildir ve halk şiirinde de görüldüğü gibi, şiirin kesin bir anlam taşıması gerekmez (239). Burada anlatılan *alma* (reception) ile, belirli bir uzaklıktan izlenimci bir tabloyu seyredip onu algılama arasındaki benzerlik çok belirgindir. Ne var ki 'arı şiir' kavramı, izlenimcilikte görülmeyen özellikler taşımaktadır. Bu kavram, estetizmin en yalın, en kesin biçimidir ve şiir dünyasının alışılagelmiş pratik ve ussal gerçekten tümüyle bağımsız, kendi ekseni çevresinde dönen ve kendi kendine yeten küçük bir dünya olarak varlığını sürdürebileceğini ifade eden bir anlayıştır.

Şairin kendine yabancılaşması ve gerçekten ayrılması ile ifade bulan soylulara özgü bu soğukluk ve kendini ayrı görme eğilimi, ifadenin bilerekten belirsizleştirilmesi ve şiirsel düşüncenin isteyerek güçleştirilmesi ile daha da yoğunluk kazanır. Mallarmé, Fransa veya İtalya'da 11. ve 13. yüzyıllarda yaşayan trubadur'ların kullan-

dıkları 'dark rhyming' [92] in mirasçısı ve hümanist şairlerin yüksek düzeyde bilgi birikimini temsil eden bir sanatçıdır. Onun kesin olmayan, karışık ve şaşırtıcı olanı aramasının nedenleri, ifadenin ne denli belirsiz olursa, anıştırma gücünün de o oranda zenginleşeceğine inanması ve ozanın 'okurun tanımaya çalıştığı esrarengiz bir kişi' olması gerektiği düşüncesidir (240). Catulle Mendès, Mallarmé ve izdaşlarının bu tür uygulamalarındaki aristokratik özelliğe dikkati çekmiştir. Simgecileri belirsiz olmakla suçlayıp suçlamadığını soran Jules Huret'ye şu yanıtı vermiştir: «Kesinlikle hayır. Benim söylemek istediğim, arı sanatın, bu demokrasi çağında, giderek daha büyük ölçüde, seçkin tabakanın; garip, hastalıklı ve sevimli aristokrasinin malı olmaya başladığıdır. Onun yüksek bir düzeyde tutulması ve bir esrar ile örtülü olması doğru bir iştir!» (241). Şiire belirgin zihinsel yaklaşım şeklinin tek yolunun yalnızca akıl yolu ile anlama olmadığı farkedilince, Mallarmé bu bulgudan, büyük ve yetkin şiirlerin başlıca özelliklerinin, onların anlaşılmazlığı ve ölçülemezliği olduğu sonucunu çıkarmıştır. Bazı sözcüklerin çıkarılmasıyla sağlanan eksiltili ifade biçiminde sanatsal yararlar bulduğu bellidir. Çağrışımlar zincirinden kimi halkalar çıkarılarak sürat ve yoğunluk sağlanır. Etkiler yavaş yavaş geliştirildiğinde bu hız ve yoğunluk sağlanamaz (242). Mallarmé, bu imkânlardan elverdiğince yararlanır. Onun şiirlerinin çekiciliği, düşüncelerin az sözle ifade edilmiş olmasına ve imgelerin sıçramasına ve sekmesine bağlıdır. Onun anlaşılması güç bir şair olmasının nedenleri, yalnızca sanatsal amacının üstü kapalı bir biçimde ifade edilmiş olmasına değil, aynı zamanda dilin biraz keyfi, oynak ve cambazca kullanılmasına bağlıdır (243). Zor anlaşılır bir şair olmak ve bile bile zorluk çıkarmak hırsı, şairin kitlelerden ayrılıp kendisini elverdiğince küçük bir çevreye bağlamasının nedenini açıklar. Siyasal işlere karşı ilgisiz davranmalarına karşın, simgeciler, temelde, gerici düşüncelere sahip kişilerdir. Barrès'e göre onlar edebiyat alanındaki Boulanger yanlılarıdırlar (244). Günümüzde şiir, belki de biraz Mallarmé'nin toplumdan uzaklaşmasına neden olan koşullara benzer şekilde; belirli bir topluluğa seslenen ve demokratik olmayan bir şiir gibi gözükmekte, sanki bile bile kendisini geniş topluluklara kapatmakta ve şairlerin değişik siyasal görüşleri gibi, o da değişik ve kendine özgü bir hava taşımaktadır. Bildiğimiz kadarıyla bu değişik yapıdan ötürü zor anlaşılır olma, uzun bir süreden beri hazırlık evresinde bulunan bir gelişimin sonucudur; çağdaş kültürün bunu önlemesine olanak yoktur.

[92] Bir tür gizli kafiye.

İngiltere, Restorasyon'dan bu yana, Fransızlardan hiçbir dönemde, 19. yüzyılın son yirmi beş yılında olduğu kadar güçlü bir biçimde etkilenmemişti. Uzun bir refah döneminden sonra İngiliz İmparatorluğu ekonomik bir bunalım geçirmektedir. Bu bunalım zamanla Victoria ruhunun bunalımına dönüşecektir. 1890 sıralarında başlayan 'büyük bunalımlar' on yıldan fazla sürmemiştir, ancak bu süre içinde orta sınıf kendisine duyduğu güveni yitirmiştir. Bu sınıf, Almanya ve Amerika gibi, genellikle kendisinden daha genç olan ülkelerin ekonomik alandaki rekabeti ile karşılaşmış ve kendisini kolonileri ele geçirme yarışının içinde buluvermiştir. Bu yeni durumun doğrudan etkisi, tüm eleştirilere karşın o zamana değin İngiliz orta sınıfının reddedilmez bir dogma olarak kabul ettikleri ekonomik liberalizmin, yozlaşıp bozulmuş olmasıdır (245). Dış satımda görülen azalma, üretimi de azaltmış ve işçi sınıfının yaşam standardını sıkıntıya sokmuştur. İşsizlik çoğalmış, grevler artmış ve devrimci atılımlardan sonra yüzyılın ortalarında durgunlaşmış olan sosyalist hareket, yalnız yeni bir güç kazanmakla kalmamış, aynı zamanda İngiltere'de ilk kez gerçek amaçlarının ve gücünün bilincine varmıştır. Bu değişim, ülkenin entellektüel yapısını etkilemiş ve geniş kapsamlı sonuçlar doğurmuştur. Dünya pazarlarında İngiltere rekabete girebilecek güçteki yabancı ülkelerle karşı karşıya gelme sonucunda İngiliz yalnızcılığı (isolationism) sona erer (236) ve yabancı entellektüel etkiler için zemin hazırlanmış olur. Bu dış etkiler içinde Fransız etkisi en önemli olanıdır. Rus romanının, Wagner'in, İbsen'in ve Nietzsche'nin etkileri, Fransa'dan gelen uyarıları tamamlamaktadırlar. Dış etkilerden çok daha önemli olan bir olay daha vardır: Orta sınıfın kendine duyduğu güvenin sarsılması, İngiltere'nin dünya üzerinde kutsal bir görevi olduğuna duyulan inancın zayıflaması ve hepsinden de önemlisi, 1880'lerdeki yeni sosyalist hareketle bireysel özgürlük için yeniden savaşmaya başlanmış olması ve bu savaşın tüm entellektüel gelişimi, ilerici edebiyatı ve genç kuşağın yaşam biçimini etkilemesidir. Çağın entellektüel düzeninde geleneğe, konvansiyona, püritenliğe, dar kafalılığa kısır yararcılığa ve duygusal romantizme karşı verilen savaşımın girmediği yer hemen hemen yok gibidir. Gençlik kendinden önceki kuşakla, yaşam ve ondan duyacağı haz için savaşmaktadır. Yenilikçilik, gençliğin 'kapıya gelip dayanmış olan' estetik ve ahlaki sloganı olmuş, içeri kabul edilmeyi beklemektedir. İbsen'in, kendi kendini fark etme (self-realization)' ülküsü, insanın kendi kişiliğini açıklama, onu kabul ettirme isteği, yaşamın amacı ve gerçek anlamı haline gelir. Bu 'kendi kendini fark etme' deyimiyle ne anlatılmak istendiği kesin değildir. Eski burjuva dünyasının ahlak kavramına olan güveni,

yeni kuşağın saldırıları karşısında dayanamayıp çöker. 1875'e değin gençliğin karşısında genellikle sağlam sayılabilecek, gelenekleri ve her türlü uzlaşmaları ile kendine güvenen ve kendine karşı olanlar tarafından bile saygı gören bir toplum vardır. Yalnızca Jane Austen'da değil, George Eliot'la bile, genç kuşağın, ideal olarak kabul edilen ve kayıtsız şartsız kabul edilebilecek gibi olmasa da, önemsenmesi gereken veya yerini hiçbir şeyin dolduramayacağı bir toplumsal düzen ile karşı karşıya olduğunu anlarız. Şimdi ise toplumsal yaşamın tüm kuralları ansızın geçerliliklerini yitirmişlerdir; her şey dalgalanmaya, sorunsal olmaya ve tartışmaya açılmaya başlamıştır.

Genç kuşağın 'kendi kendini fark etme' (self realization) serüveni ve eski birey üstü formlara açtığı savaş ile yeni siyasal ve toplumsal durum arasında sıkı bir bağıntı bulunmasına rağmen, İngiliz edebiyatındaki liberal eğilim ve 1880'lerin sanatı, siyasal olmayan bir bireyselliği temsil eder (247). Bu genç kuşak, burjuvaziye karşı büyük bir düşmanlık beslemekle birlikte hiçbir şekilde demokratik hatta sosyalist değildir. Onun duyumculuğu ve hazcılığı, yaşamdan çıldırasıya bir zevk alma amacı, yaşamın her saatini unutulmaz ve yeri doldurulamaz bir deneye çevirmek, genellikle toplumculuğa karşı ve ahlakdışı özellikler taşıyan bir tutumdur. Dar görüşlülüğe karşı olan bu akım, anamalcı topluma değil, renksiz, donuk ve sanatı küçük gören burjuvaziye yöneliktir. İngiltere'de yenilikçilik hareketinin tümüne, yeni bir mekanik konvansiyon durumuna gelen dar görüşlülüğe karşı olan nefret egemendir. Bu ülkede izlenimciliğin uğradığı değişimlerin çoğunu bu nefret şartlamıştır. Fransa'da izlenimci sanat ve edebiyatın görünürde burjuvaziye karşı olan bir özelliği yoktur. Fransızlar, dar görüşlülüğe ve simgeciliğe karşı verdikleri savaşı bitirmiş bulunmaktadırlar; hatta şimdilerde tutucu orta sınıfa karşı bir yakınlık ve duygudaşlık bile hissetmektedirler. Oysa İngiltere'deki 'çöküş' dönemi edebiyatı, Fransa'da bir bölümünü romantiklerin, diğer bölümünü ise natüralistlerin yüklenmiş oldukları çökertme işini tek başına yürütmektedir. Bu dönemin İngiliz edebiyatındaki en çarpıcı özellik, Fransızların tersine, aykırı düşünce (paradoks) ve; şaşırtıcı, garip ve bile bile şaşırtma amacı taşıyan bir ifade biçimine; entellektüel ustalığa, kendini beğenip nazlanma eylemine ve gerçeğe hiçbir şekilde ilgi göstermemeğe gösterilen eğilim; nihayet çok kötü bir beğeninin burada rol oynamakta oluşudur. Aykırı düşünceye duyulan bu eğilim, kuşkusuz karşı olma ruhundan başka bir şey değildir ve burjuvayı şaşkına çevirme, isteğinden kaynaklanmıştır.

İsyan eden bu kişilerin dillerinde, düşüncelerinde, giyimlerinde ve yaşam biçimlerinde görülen tuhaflıklar, aşırılıklar ve yapma ta-

varlar; tatsız, yaratma gücünden yoksun, yalancı ve iki yüzlü dar görüşlülüğün genel görünümüne karşı bir protesto niteliğindeydi. İzlenimci üslubun tüm hazinelerinin sergilendiği renkli dil bu topluluğa karşı nasıl bir protesto havasında ise, bu sanatçıların aşırı boyutlara ulaşan züppelik (dandyism)leri de aynı protestoyu simgeliyordu. İngiliz 'çöküş' akımının, 'Mayfair ve Bohemya'nın birbirlerine kaynaşmaları' olarak tanımlanması boşuna değildir. İngiltere'de, ne Fransa'da olduğu gibi salt bir bohem hareketi, ne de Mallarmé'ninki kadar uzlaşma bilmez, yaklaşılması olanaksız bir fildişi kule varlığı vardı. İngiliz orta sınıfı, hâlâ bu sanatçıları yutup yok edecek veya iyisini kötüsünden ayırdedebilecek güce sahipti. Oscar Wilde, yönetici sınıfların kendisine dayanabildikleri sürece başarılı bir burjuva yazarı olabilmiştir; fakat onlardan tiksinmeye başladığı anda acımasızca mahvedilmişti. İngiltere'de Fransa'daki bohemin yerini 'dandy', Fransa'da ise dandy'nin yerini bohem almıştır. 'Dandy', kendi sınıfından koparılarak daha yüksek sınıfa kabul edilmiş olan burjuva entellektüelidir. Bohem sanatçı ise, kendi sınıfından kopup emekçi sınıfına düşmüş olan kişidir. 'Dandy'nin titiz beğeni, zerafet ve aşırılıkları, bohemlerin ahlak bozuklukları, azgınlıkları ve dağınık yaşamları ile aynı işlevi görür. Her ikisi de burjuva yaşamının ruhsuzluğuna ve renksizliğine karşı aynı protestoyu dile getirirler; aradaki tek ayrım, İngilizlerin ceketin yakasına takılan çiçeğe, açık yakadan daha kolay teslim olmalarıdır. Musset'nin, Gautier'nin, Baudelaire'in ve Barbey d'Aurevilly'nin prototiplerinin İngiliz oldukları bilinmektedir. Whistler, Wilde ve Beardsley ise 'dandyism' felsefesini Fransızlardan almışlardır. Baudelaire için 'dandy' şekilci bir demokrasinin yaşayan suçlamasıdır. O, hâlâ mümkün olan tüm ince ve nazik kişilere özgü erdemleri benliğinde toplamıştır; her duruma uyabilen ve hiçbir şeye şaşmayan bir insandır. Hiçbir zaman kabalaşıp bayağılaşmaz, kolay heyecana kapılmayan insanların gülücüğünü dudaklarından eksik etmez. 'Dandyism', çöküş durumundaki çağın son yiğitlik olayı, bir güneş batışı, insan onurunun son parlak ışığıdır (248). Giyimde şıklık, hal ve tavırlarda titizlik, akıl işlerinde sert ve hoşgörüsüz davranma o günün çekiciliğini yitirmiş dünyasında yüksek düzeyde yaşayan kişilerin kendilerine uyguladıkları bir dış disiplindir; asıl önemli olan içsel üstünlük ve bağımsızlık, pratik amaçsızlık, yaşama ve etkinliğe karşı ilgisiz kalmaktır (249). Baudelaire 'dandy'yi sanatçıdan da üstün görür (250). Çünkü sanatçı coşku duyma yeteneğini henüz yitirmemiş olan, hâlâ çalışan ve çabalayan, bir kişidir. Balzac'ın acımasız görüşü, yeni sanatçıların tutumu yanında hiç kalır. Şimdiki sanatçı, sadece yapıtlarını

mahvetmekle kalmaz, hakkı olan ün ve onurdan da vazgeçer. Oscar Wilde, yaşam biçiminden çıkarmayı amaçladığı sanat yapıtını, konuşmalarını, ilişkilerini, hal ve tavırlarına şekil veren sanatını, edebi eserlerinden daha önemli gördüğü sırada; tümüyle işe yaramaz, ereksiz ve güdüsüz bir varlık sürdürme ülküsünü simgeleyen Baudelaire'in 'dandy'sini örnek almıştır.

Sanatçının onura ve üne sırt çevirmesinin ne denli kendine güven duymaya, naz ve cilveye bağlı olduğunu, İngiliz dekadanlarının örneksel bir özelliği olan garip bir özencilik ve estetizm karışımı gösterir. Sanat hiçbir zaman şimdiki kadar ciddiye alınmamıştı. Ustaca biçim verilmiş dizileri, kusursuz bir düzyazıyı, yetkin bir biçimde ifade edilmiş ve dengelenmiş tümceleri yaratmak için hiçbir dönemde bu kadar özen ve uğraş gerekmemişti. 'Güzellik', süsleme unsuru, zarif, ender ve değerli olan, sanatta şimdiki kadar önemli bir rol oynamamıştı; sanat hiçbir zaman bu denli özenle ve hünerle yaratılmamıştı. Resim, Fransa'da şiir için bir örnek oluşturacak denli önemli idi, İngiltere'de ise bir kuyumculuk sanatı kadar ince bir sanat türü sayılırdı. Wilde'ın, Huysmans'ın 'değerli taşlarla bezeli üslubu'ndan söz etmesinin bir nedeni vardı. Covent Garden'daki 'yeşim taşı yeşilinden sebze yığınları'onun Fransızlardan aldığı mirasa bir katkısıdır. G.K. Chesterton, Shaw'a özgü paradoksun, yazarın 'beyaz üzümler' yerine 'açık yeşil renkteki üzümler' demesiyle gerçekleştiğinden söz etmektedir. Tüm değişikliklerine karşın gene de Shaw ile ortak yönler taşıyan Wilde, metaforlarını aynı şekilde en belirgin ve sıradan ayrıntılar üzerine temellendirmektedir ve onun üslubunun özelliğini de bu sıradan olanla ender olanın karışımı saptar. Sanki Walter Pater'den öğrendiği gibi, en sıradan gerçekte bile güzellik bulunabileceğini söylemek ister gibidir. «Amaç, deneyden elde edilen ürün değil, deneyin kendisidir... Bu esrikliği sürdürüp koruyabilirsek yaşamda başarıya ulaşmış sayılırız!» Estetikçi akımın tüm programını içeren bu sözcükleri, *The Renaissance* adlı yapıtın Sonuç bölümünde okuyoruz. Walter Pater, Ruskin ile başlayıp W. Morris ile süren akımı tamama erdirir. Ne var ki, kendinden önceki ustaların toplumsal erekleri artık onu ilgilendirmemektedir; onun yegane amacı estetik deneyin yoğunluğunu arttırmak gibi hazcı bir amaçtır. Onunla birlikte izlenimcilik yalnızca bir epikürcülük şekli haline gelmektedir. Herakles'in dediği gibi 'herşey akıp gitmektedir' ve yaşamın garip bir hızla bizi aştığı bir devirde bizim için bir tek gerçek vardır: Anlık gerçek ve ondan çıkarabileceğimiz haz. Yapmamız gereken tek şey, o ana özgü olan büyüden, onun içindeki güzellikten ve güçten alabildiğine haz duymasını bilmektir.

Beardsley gibi bir olguyu düşündüğümüzde İngiltere'deki estetik akımın Fransız izlenimciliğinden ne denli ayrılmış olduğunu görebiliriz. Onunkinden daha «edebi» içerikli veya içinde psikolojinin, entellektüel motifin ve anlatılan hikayenin daha fazla rol oynadığı bir sanat yapıtı düşünülemez. Onun üslubundaki başlıca öğe, Fransız ustalarının tüm güçlüklere karşın yapmamakta direndikleri süslü anlatım şeklidir. Bu anlatım şekli, yarı-aydın, yarı-eğitilmiş ve iyi bir konuma sahip olan burjuvazinin bayıldığı modayı izleyen kitap ve gazete ressamlarına ve sahne dekoratörlerine kadar dayanacak olan gelişimin başlangıcıdır.

Güçlü bir sezgici akıma karşın Fransız edebiyatında egemen durumdaki eğilim olan entellektüalizm, aynı zamanda İngiltere'deki yeni edebiyatın da başlıca özelliğini temsil eder. Wilde, yalnızca Matthew Arnold'un 'bir çağın entellektüel havasının eleştirmen tarafından saptandığı'nı ileri süren görüşünü benimsemekle (251) ve Baudelaire'in 'her gerçek sanatçının, sanatçı olduğu kadar bir eleştirmen olması gerektiği'ne olan inancına katılmakla kalmaz, bir eleştirmeni sanatçıdan da üstün görerek dünyaya bir eleştirmenin gözü ile bakmaya yönelir. Bu da, çağdaşlarında da olduğu gibi, Wilde'ın sanatının da özenci bir sanatmış gibi görünmesinin nedenini açıklar. Bu sanatçıların yarattıkları her şey, profesyonel sanatçı olmayan hünerli kişilerin virtüözlüğü gibidir. Fakat eğer kendilerine inanmak gerekiyorsa, yaratmak istedikleri izleniminin asıl bu olduğunu ileri sürerler. Meredith ve Henry James, daha yüksek bir düzeyde olsa da, gene aynı entellektüalizmin temelleri üzerinde sanat yaparlar. Eğer George Eliot ile Henry James'i birbirine bağlayan bir gelenek varsa, onu da kuşkusuz bu entellektüalizmin içinde aramak gerekir (252). Toplumsal açıdan bakıldığında, İngiliz edebiyatı tarihinde yeni bir evre, George Eliot ile başlamıştır. Bu evre yeni ve daha titiz olan, sanatçıdan daha çok şey bekleyen okurların artmasını temsil eden bir evredir. Fakat Eliot'un, Dickens'in toplumundan çok daha yüksek düzeyde olan bir entellektüel tabakayı temsil etmesine karşın, toplumun geniş bir bölümünün Eliot'dan zevk alabilmesi henüz mümkündü. Oysa Meredith ile Henry James, sadece Dickens ve George Eliot'un toplumları gibi, bir romanda heyecan verici bir konu veya renkli kişilikler aramayan, buna karşılık, kusursuz bir üslup ve yaşamı yargılayabilme yeteneği bekleyen bir aydınlar tabakası tarafından okunmaktadırlar. Meredith'de yapma bir tavırdan oluşan durum, Henry James'de çoğunlukla gerçek bir entellektüel saplantı ya da bir kaygı durumundadır. Buna karşın her ikisi de, Stendhal'ın, Balzac'ın, Flaubert'in, Tolstoy'un ve Dostoyevski'nin dünyaları ile karşılaştırıldığında gerçekle olan ilişkileri

daha soyut olan, figürleri ise boşlukta hareket edermiş gibi görünen bir sanatın temsilcileridir.

Yüzyılın sonuna doğru izlenimcilik, tüm Avrupa'ya egemen olan bir üslup durumuna gelir. Bundan böyle, ruhsal yapıyı yansıtan şiirleri, atmosferi gösteren izlenimleri, sona ermekte olan mevsimleri ve günün geçip giden, durmadan değişen renk ve saatlerini her ülkede bulmak olasıdır. Artık insanlar açık seçik olmayan duygu ve heyecanlara, belirsiz, anlatılması olanaksız duyumcu uyarılara, nazik renklere ve yorgun seslere, kayıp gideni ifade eden lirik anlatıma ilgi duymaya başlamışlardır. Kesin olmayan, silik ve duyumsal algı edebiyatın her çeşidinde egemenlik kurar ve şiirin başlıca teması olur; şairler için önemli olan nesnel gerçek değil, deneyler karşısındaki duyarlıkları ve bu deneyleri değerlendirme yetenekleri konusundaki coşkularıdır. Bu ruh durumlarını ve atmosferi yansıtan, değişen durumlar ve niteliklere karşı kalıcı olmayan (tözel olmayan) sanat, edebiyatın tüm biçimlerine egemendir. Biçimlerin tümü lirizme, düşe ve müziğe, ses titreşimine ve nüansa dönüşürler. Öykü, değişken durumlara, konu, lirik sahnelere; karakter çizimi ise ruhsal mizaca ve eğilimlere indirgenir. Her şey, art arda gelişen olaylara dönüşür, merkezden yoksun bir yaşamın dış çevresinde döner durur.

Fransa dışındaki edebiyatta, ifadenin izlenimci özellikleri, simgesel özelliklerinden daha belirgin durumdadır. Yalnızca Fransız edebiyatı düşünüldüğünde, izlenimciliği simgecilik ile özdeşleştirmek mümkündür (253). Nitekim, Victor Hugo bile, Mallarmé'ye 'mon cher poète impressioniste' [93] diye seslenmiştir. Ne var ki daha yakından incelendiğinde, ayrımların kuşku götürmez biçimde belirgin olduğunu görürüz. İzlenimcilik, motifleri ne kadar ince ve zarif olursa olsun, maddeci ve duyumcu bir akım sayılırken, simgecilik, fikir yapısının, yüceltilmiş duyulardan oluşmasına rağmen, idealist ve tinsel olan bir akımdır. Fakat bu iki akım arasındaki asıl ayrım, Fransız simgeciliği, Belçika simgeciliği ile birlikte, bir yandan Bergson'un vitalisme'ini diğer yandan ise, *Action Française*'in [94] Katolikliği ve kralcılığı desteklemek gibi dolaylı çabalarıyla, daima etkinciliğe dönüşebilecek olan bir eğilimi temsil eder. Buna mukabil Schnitzler, Hofmannsthal, Rilke, D'Annunzio ve Çehov gibi sanatçılardan oluşan Viyana, Alman, İtalya ve Rus izlenimciliği, bir edilgenlik felsefesinin, yakın çevreye tümüyle teslim olmanın ve karşı koymadan geçmekte olan da-

[93] 'Sevgili izlenimci şair dostum'.

[94] Geleneksel yapısı ve din bağları kuvvetli bir Fransız toplumu yaratmak için kurulmuş bir sosyopolitik birlik.

kikaya dalıp gitmenin ifadesidir. Fakat izlenimcilik ile simgecilik arasındaki ilişkilerin ne denli derin olduğunu, usdışı öğenin her ikisinde de nasıl kolayca ön plana çıkabileceğini ve edilgenliğin etkinliğe dönüşmesini, Stefan George ve D'Annunzio gibi şairlerin gelişimi göstermektedir. D'Annunzio'nun kötü beğeniye kaymasını, yaşamla zehirlenmesini ve manasızca sözler sarfetmesini; belki de kendisinin faşist eğilimine bağlayabilirdik. Ancak Barrès ve Stefan George'un da aynı politik eğilime bağlı oldukları halde onlarda aynı ifade şekli yüksek düzeyde bir zevk ve edebi üslup mevcuttur.

Viyana'lılar, deneylerin akışına karşı koymayan bir izlenimciliği temsil ederek bu akımın en yalın tarzını oluştururlar. Viyana izlenimciliğine bu kendine özgü inceliği ve edilginliği sağlayan etmenler, bu kentin eski ve tükenmiş kültürü, etkin bir ulusal politikanın yokluğu ve yazınsal yaşamda yabancıların, özellikle Musevilerin önemli bir rol oynamalarıdır. Bu sanat, zengin burjuva çocuklarının sanatı, babalarının ektiklerinin ürünleri ile geçinen 'ikinci kuşak'ın keyifsiz hazcılığının ifadesidir. Sinirli ve içe dönük, yorgun ve amaçsız, kuşkulu ve kendileri ile inceden inceye alay eden; geriye doğru kayarak yavaş yavaş yok olma, olanakları kaçırma ve yaşama uyamamış olma duygusu bırakarak bir anda uçup giden ruhsal yapılarını anlatan şair kişilerdir bunlar. Her türlü izlenimciliğin belirgin olmayan içeriği, yakının ve uzağın rastlantısı, en yakın, en sıradan şeylerin yabancılığı, dünyadan sonsuza değin ayrılmış olma duygusu bu sanatın temel deneyimidir.

> *Wie kann das sein, dass diese nahen Tage*
> *fort sind, fuer immer fort und ganz vergangen?*
>
> *(Nasıl olur da şu son günler geçip gitmiş ve*
> *sonsuza değin bir daha geri gelmeyecek olabilirler?)*

diyen Hofmannsthal'ın bu sorusu pek çok şeyi kapsar: Şimdi, burada olmak ve aynı zamanda onu geçmiş olmak korkusu; 'her şey birbirinden farklı, kullandığımız kelimeler de değişiyor' olgusuna duyulan şaşkınlık; 'herkes kendi kaderine doğru gider' olgusuna duyulan dehşet ve en nihayet son büyük soru: Bir insan öldüğü zaman kendisi ile birlikte bir gizi de alıp götürür 'kelimenin tinsel anlamında yaşamak; onun için, yani sadece kendisi için yaşamak nasıl mümkün olmuştur?' Balzac'ın, 'Nous mourons tous inconnus' [95] demiş olduğunu anımsarsak 1830'dan bu yana Avrupa'nın yaşam anlayışının ne denli uyumlu bir biçimde gelişmiş olduğunu görürüz. Bu görüşün değişmeyen, daima egemen durum-

[95] Hepimiz meçhul kişiler olarak ölüyoruz.

da ve derin köklere sahip olan bir tek özelliği vardır: Yabancılaşmış olmanın ve yalnızlığın bilinci. Bu bilinç, mutlak tanrı ve dünya aşkı duygusuna dönüşebileceği gibi, çoğunlukla en büyük umutsuzluk anını temsil eden bir coşkunluk döneminde üstün insan olma düşüncesine kadar varabilir. Bir estetikçi fildişi kulesinde ne denli yalnız ve mutsuz ise, insanüstü varlık da kendi bulunduğu tepelerin havasında aynı oranda mutsuzdur.

Avrupa'da gelişen izlenimciliğin tarihinde rastlanan en garip olgu, bu akımın Rusya tarafından benimsenmesi ve bu ülkede, izlenimciliğin en yalın temsilcisi olarak tanımlanabilecek olan Çehov gibi yazarın ortaya çıkmasıdır. Daha kısa bir süre önce, aydınlanmanın entellektüel atmosferinde yaşayan ve Batı'da izlenimciliğin ortaya çıkması ile gelişen estetizme ve 'çökme hareketi'ne yabancı olan bu ülkede böylesine ilginç bir özelliğe rastlanması kadar şaşırtıcı bir olgu olamaz. Fakat teknik bir çağ olan 19. yüzyılda fikir ve düşünceler hızla yayılır, ekonomide endüstrinin getirdiği tasarımların benimsenmesi Rusya'da, Batı aydınlarını andıran bir çevrenin oluşmasına ve *ennui* [96] ye benzeyen bir görüş açısına yol açar (254). Gorki, Çehov'un Rus edebiyatında oynayacağı önemli rolü daha başlangıçta anlamıştır. O, Çehov ile bütün bir devrin sona erdiğini ve onun üslubunda, yeni kuşağın görmezlikten gelemediği bir güzellik ve çekicilik olduğunu farketmişti. 1900 tarihinde ona «Ne yaptığınızı biliyor musunuz?» diye yazmıştır, «Siz gerçekçiliği öldürüyorsunuz. Önemli sayılmayan öykülerinizden sonra bile, çevredeki her şey, sanki bir kalemle değil de bir çomakla yazılmışçasına kaba ve çiğ bir görünüm kazanıyor!» (255).

Çehov'dan önce, Turgenyev ve Dostoyevski'nin, başarısızlığın ve yetersizliğin özür dileyiciliğini yaptıkları doğrudur, fakat onlar henüz başarı kazanamamış olmayı ve yalnızlığı, en iyi olanın kaçınılmaz yazgısı olarak görememişlerdir. Çehov'un felsefesi, insanların, yanına yaklaşılamaz olma, yabancı ve ayrı kalma deneyinde direnmeleri, onları diğerlerinden ayıran uçurumu aşamamaları, arada bir aşsalar bile, izlenimci akımın en örneksel özelliği olan birbirlerine yapışık yaşama biçimini yeğlemeleri üzerine kurulu ilk felsefedir. Çehov'un karakterleri, salt bir çaresizlik ve umutsuzluk duygusu, tedavisi olanaksız bir irade yokluğu çekmekte, tüm çabaları da verimsiz olmaktadır. Bu edilginlik ve tembellik felsefesi, yaşamda hiçbir şeyin bir sonuca veya bir amaca eri-

[96] Kelime anlamı olarak sıkıntı; o dönemdeki ruhsal yapıyı tamamlamak için kullanılır.

şemeyeceği duygusu, 'biçime ilişkin' önemli sonuçlar doğurmaktadır. Bu felsefe, tüm dışsal olayların episodik doğasının ve konu dışı oluşunun vurgulanmasına; biçimle ilgili bütün düzenlemelerin, bir konu üzerinde yoğunlaşmanın ve onu tamama erdirmenin yadsınmasına ve önceden hazır olan çerçeveye aldırmayıp onu bozarak kendisini merkezi dışta bir düzen içinde ifade etmeye zorlar. Degas nasıl çizimlerinin önemli bölümlerini resmin kenarlarına yerleştirip çerçevesinin bu bölümlerin üstüne binmesini sağlıyorsa, Çehov da oyunlarını ve kısa öykülerini *dolaylı çözümle* bitirir ve böylece kesin sonuç elde edememiş olma, ansızın kesebilme, yapıtlarını keyfince bitirebilmiş olma izlenimini yaratmış olur. 'Frontalité' [97] ye her bakımdan ters düşen bir biçim ilkesini izler; bu ilkede her şey yapıta, rastlantı sonucu, kulak misafiri olarak işitilmiş, öğrenilmiş ve raslantı sonucu ortaya çıkmış olma özelliğini verme amacına yöneliktir.

Dışsal olayların anlamsızlıkları, önemsizlikleri ve parçalı oluşları, dramda konunun en gerekli olan bölümlerinin korunarak elverdiğince kısaltılmasına ve *pièce bien faite* [98] in en önemli özelliklerinden olan etkilerin oyundan çıkarılmasına yol açar. Etkili sahne dramı, başarısını, her şeyden önce klasik biçim ilkelerine borçludur. Bu ilkeler, tekdüzelik, sonuca varabilme ve konunun bölümleri arasındaki orantıların uyumlu bir biçimde ayarlanmış olmasıdır. Gerek Maeterlinck'in simgesel dramı, gerekse Çehov'un izlenimci dramı gibi şiirsel dram, bu yapısal yöntemleri, doğrudan lirik bir ifade uğruna terk eder. Çehov' un dramatik kurgusu, belki de tüm dram tarihinin en az tiyatroya uygun olanıdır. Bu kurguda, *coups de théâtre* [99] ve şaşkınlık, gerilim sağlayan sahne etkileri en önemsiz rolü oynarlar. Hiçbir dramda bu denli az olay, bu denli az dramatik devinim ve çatışma yoktur. Karakterler ne savaşırlar, ne kendilerini korurlar, ne de yenilgiye uğrarlar. Onlar yalnızca olayları yaşarlar, yavaş yavaş çökerler ve olaysız ve umutsuz yaşamlarının yeknesaklığı içinde eriyip giderler. Bir yıkıma uğramış veya düşmüş olmak yerine bir düş kırıklığı olan yazgılarına sabırla katlanırlar.

Bu etkinlik (action) ve devinimden yoksun oyunun görüldüğü tarihten bu yana, onun *raison d'être*'i [100] konusunda duyulan kuşkular dile getirilmiş ve onun gerçek bir dram ve gerçek bir tiyatro

[97] 'Cephedenlik, tam karşıdan görünme'.
[98] Bak sf. 185, dipnot [83].
[99] Bak sf. 184, dipnot [82].
[100] Bak sf. 152, dipnot [60].

olup olmadığı, diğer bir deyişle, sahnede tutunup tutunamayacağı konusu tartışılmaya başlanmıştı.

'Pièce bien faite' henüz eski anlamda bir dramdı; bu dram kuşkusuz birtakım doğalcı öğeleri sindirmişti; fakat genellikle klasik ve romantik dramın teknik konvansiyonlarına ve kahramanlık ülkülerine bağlıydı. Doğalcılığın sahneyi ele geçirmesi, romanda doğalcılığın gerilemeye başlamış olduğu tarih olan 1880'lerden önce gerçekleşemez. İlk doğalcı dram olan Henry Becque'in *Les Corbeaux*'su, 1882'de yazılmış, ilk doğalcı tiyatro olan Antoine'ın 'Théâtre libre'i ise 1887'de kurulmuştur. Henry Becque ve ondan sonra gelenler, Balzac ile Flaubert'in edebiyatın malı durumuna getirdiklerini, sahnede kullanmaya başlamışlarsa da, önceleri burjuva toplumu bu drama tümüyle olumsuz bir tavır takınmıştır. Fransa'nın dışında, İskandinav ülkelerinde, Almanya ve Rusya'da daha dar anlamda bir doğalcı dram ortaya çıkmıştır. Toplum yavaş yavaş bu türün uzlaşmalarını kabul etmeye başlamış ve İbsen, Brieux ve Shaw' un oyunlarındaki, burjuva ahlak anlayışına karşı oldukça şiddetli sayılabilecek saldırıları protesto etmekle yetinmiştir. Sonunda burjuvaziye karşı olan dram da topluma egemen olacak ve Gerhart Hauptmann'ın sosyalist dramı bile burjuvaların oturdukları bir semt olan Berlin'in Batı yakasında ilk ve en büyük zaferini kutlayacaktır. Doğalcı tiyatro, halkla kaynaşan tiyatro türüne, dramatik çatışmayı psikolojik bir olgu olarak görmeye ve halkla daha çabuk bir ilişki kurmaya yönelen gelişimin ilk evresidir. Sahne hilelerinin apaçık belli olduğu yöntemlerin, karmaşık entrikaların ve yapay gerilimlerin, gecikmelerin, sürprizlerin, büyük çatışma sahnelerinin ve ansızın, şiddetle inen perdelerin, tiyatroda, romanda olduğundan daha uzun bir süre ile geçerliklerini korudukları doğrudur. Fakat bunlar şimdi ansızın gülünç bulunmaya başlanmış ve yerlerini daha ince ve ustaca etkilere bırakmaları veya bu etkilerin ardında gizlenmeleri gerekmiştir. Toplumun yeterince geniş bir bölümünü ele geçirmeden önce, doğalcı dramın tiyatro tarihinde bir geçerlik kazanması olanaksızdı, çünkü bir ciltlik lirik şiir birkaç yüz tane basılabilir, bir romanın bir veya iki bin kopyası yayınlanabilirdi; fakat bir oyunun giderlerini karşılayıp kâra geçmesi için on binlerce kişi tarafından görülmesi gerekiyordu. Eleştirmenler ve estetik kuramcılar, kabul olunup olunmayacağı konusunda kafa yorup dururlarken, yeni doğalcı dram sahnede tutunacağını çoktan kanıtlamış bulunuyordu. Eleştirmenler, klasik dram anlayışından ayrılmayı olanaksız buluyorlardı. Aralarında en mantıklı olanlar ve en yüksek sanat beğenisine sahip olanlar bile doğalcı tiyatroyu bir *'kavram çelişkisi'* olarak görüyorlardı (256). Özellikle, klasik dramdaki zaman kısıtlamasına

aldırmadan gösteri zamanı sınırsızmışçasına, oyun hiç sona ermeyecekmiş gibi, sahnede özgürce ve rahatça konuşmayı, sorunların tartışılmasını, deneylerin anlatılmasını ve tartışmaların sonsuz olmasını kabul edemiyorlardı. Doğalcı dramın 'yazgı, karakterler ve eylem göz önüne alınmadan yalnızca gerçeği ayrıntılı bir biçimde sahneye aktarmak amacı ile yaratılmış' olmasını eleştiriyorlardı (257). Aslında drama fazla bir şey olmamış, yalnızca somut sınırların içinde kalmış olan gerçek, yazgının ağırlığı ile ezilmiştir. 'Karakterler' ise kesin biçimde belirlenmiş sahne kuklaları olmaktan çıkıp çok yönlü, karmaşık, tutarsız ve sözcüğün eski anlamı ile 'hiçbir ilkesi olmayan' (Strindberg'in de 1888'de yazdığı *Miss Julia*'nın önsözünde belirttiği gibi) özgül durumların, soyaçekimin, bulundukları yer, mevsim ve rastlantının ürünü olmuşlardır. Verdikleri kararlar, söyledikleri şeyler tek bir güdü tarafından değil, bir sürü güdü tarafından koşullanmıştır.

Dramda ruhsal durumun, içyüzün, atmosferin ve lirizmin konudan daha önemli tutulması, izlenimci resimde olduğu gibi, sanat yapıtında öykünün kaldırılmasıyle oluşmuştur. Bu dönemin sanatının tümü, psikolojik ve lirik olana eğilim duyar. Öyküden kaçış, dış devinimin yerine iç devinimin, konunun yerine bir felsefenin ve bir yaşam yorumunun getirilmesi gibi özellikler, her yerde ön plana geçmekte olan yeni eğilimin en belirgin yönleridir. Sanat eleştirmenleri arasında öykücü resmi savunanın son derece az olmasına karşın, dram eleştirmenleri konunun yapıttan çıkarılmasını şiddetle protesto ediyorlardı. Bu kişiler, özellikle Almanya'da eninde sonunda dramın tiyatrodan ayrılacağından; tiyatro deneyinde 'sahneye uygun olma'nın oynadığı önemli rolden; bu deneyin kitlesel karaktere sahip olduğundan ve seyirci ile kaynaşan tiyatronun saçmalığından söz etmeye başlamışlardı. Doğalcı drama karşı gelinmesine neden olan motifler, çok çeşitliydi. Tutucu siyasal eğilim, bu konuda her zaman önemli bir rol oynamıyor, bu görüş genellikle dolaylı bir yolla ifadesini buluyordu; daha önemli etkenler, her yerden çok Almanya'da seyirci ile kaynaşan tiyatroya, diğer bir deyişle, halkın tuttuğu tiyatroya karşı ortaya çıkarılan 'anıtsal' tiyatro kavramı ve o zamana değin var olan, fakat tam bir tiyatro toplumu oluşturmayan geniş kitleler için bir tiyatro yaratma hevesidir. Eski aristokrasi ve burjuva klasisizminin, demokratik görüş açısından hareket eden doğalcılığa karşı, geleceğin toplumu için en uygun tiyatro türü olacağını ileri sürmek ve bu işi kanıtlamaya çalışmak, o dönemin düşüncelerinin ne denli karmaşık olduğunu göstermeye yeterlidir.

Doğalcı görüş açısına sıkı sıkıya bağlı olan gerekircilik (deter-

minisme) ile görecilik (relativisme); yeni dram türüne karşı yapılan saldırıların asıl kaynağını oluştururlar. İç ve dış özgürlüğün, saltık değerler ve nesnel değerlerin, tüm evrenin tanıyıp kabul ettiği ahlak yasalarının olmadığı yerde, trajik dramın da olamayacağı ileri sürülmüştür. Bu sava göre, ahlak değerlerinin gerekirciliği ve birbirine karşıt olan ahlak görüşlerini anlayıp kabul etmek, dramatik çatışmayı olanaksız kılar. Eğer her şeye karşı anlayış gösterilip her şey bağışlanacaksa, yaşamını ortaya koyarak savaşan kahraman, inatçı bir budaladan başka bir şey olmayacak, çatışma kaçınılmaz olmaktan çıkacak ve dram yarı trajik, yarı gülmece, patalojik bir özellik kazanacaktır (258). Düşünceler zincirinin tümü, karışık sorunlarla ve safsatayla dolacaktır. Her şeyden önce doğalcılar içinde trajik dram, bu özelliklere sahip olan bir tiyatro türünden başka bir şey değildir ve kendileri, bu tarzın ideal türü olarak, tarihsel ve toplumsal açıdan koşullanmış, göreli bir görüşü benimsemişlerdir. Aslında sadece trajik olmayan değil, kesin bir çatışmaya sahip olmayan dram da elverişli ve mantığa uygun bir tiyatro türüdür ve bu yüzden de göreli yaşam görüşü son derece uygundur. Çatışma, dramın en vazgeçilmez öğesi olarak kabul edildiğinde bile, mutlak değerler sallantıda iken, yıkıcı ve parçalayıcı çatışmalar yaratmaya ne gerek vardır? Üstelik insanın ideolojinin getirdiği ahlak ilkeleri için savaşması yıkıcı, bozucu bir etki değil de nedir? Verdikleri savaşım ille de yarı güldürü - yarı trajik olsa bile, böyle bir usçuluk ve görelilik çağında yarı güldürü - yarı trajik olan tiyatronun en güçlü dramatik etkilerden biri olduğu düşünülemez mi? Fakat bütün bu tartışmanın getirmek istediği, diğer bir deyişle, özgürlüğün ve ahlaksal göreliliğin eksikliği sonucu bir tragedyanın doğamayacağı savı, tartışmaya açık bırakılmalıdır. Sadece tümüyle özgür olan ve toplumsal yönden bağımsız olanların, örneğin kralların ve generallerin tragedya için en uygun kahramanlar olmaları gerekir diye bir kural söz konusu olamaz. Hebbel'in Meister Anton'u, İbsen'in Gregers Werle'i, Hauptmann'ın Fuhrmann Henschel'inin yazgıları da bu kişilerinki kadar trajik değil midir? Trajik olan ile üzücü olanın aynı anlamı taşımadığı kesinlikle kabul edilse bile, Schiller'in ileri sürdüğü gibi gümüş kaşıkların çalınmasının trajik olmadığını ileri sürmek, en azından demokratik olmayan bir davranış olur. Bir durumun trajik olup olmadığı, sadece uzlaşmak bilmez ahlak ilkelerinin insan ruhunda ne derece güçlü bir biçimde temellenmiş olmasına bağlıdır. Trajik bir izlenimin yaratılması için, saltık değerlere inanan bir toplumun bu değerlerin tartışılmasına tanık olması ge-

rekmez. Hele bu tür değerlere olan inancına yitirmiş bir toplum için böyle bir durum hiç söz konusu olamaz.

Modern dram tarihinin en önemli sanatçısı İbsen'dir. İbsen, sadece çağın tiyatro alanında yetiştirmiş olduğu en büyük yetenek olmakla kalmaz, aynı zamanda çağının ahlak sorunlarına en yoğun dramatik ifadeyi veren sanatçıdır. Kuşağının en önemli sorunu olan estetizm ile savaşması, onun sanatsal gelişiminin başlangıcını ve sonunu belirler. Daha 1865 yılında Björnson'a şöyle yazmıştır: «Eğer size burada yurt dışında kalmamın esas nedenini açıklamam gerekiyorsa, bunu, bende büyük bir etkisi olan estetizmden kurtulmak için yaptığımı söylemeliyim. Teoloji dinin başına nasıl bela olmuş ise, bağımsız bir varlık sürdürme iddiasında olan bu kendi kabuğuna çekilmiş estetizmin de şiir için aynı belayı oluşturduğuna inanmaya başladım» (259). İbsen, Kierkegaard'ın etkisi ile bu sorunun üstesinden gelir. Her ne kadar İbsen bu düşünürün öğretilerinden fazla bir şey anlamamış olduğunu itiraf etse bile, gene de Kierkegaard onun gelişiminde önemli bir rol oynamış olmalıdır (260). Kierkegaard'ın ödünsüz 'ya o - veya' öğretisi, İbsen'in ahlak konusunda sert ve hoşgörüsüz davranmasına neden olan etmendir (261). İbsen'in ahlakçı hırsları kendi başına seçim yapıp karar verme gerekliliğinin bilinci ve sanatı 'insanın kendi kendini mahkûm etmesi' olarak kabul etmesi, hep Kierkegaard'ın düşüncelerinden kaynaklanmıştır. Brand'ın 'Hep veya Hiç'inin, Kierkegaard'ın 'ya o - veya'sına benzediği gözlemlenmişse de, İbsen'i asıl etkileyen, öğretmenin uzlaşma bilmezliği olmuştur. İbsen, romantizmden ve estetizmden tümüyle uzak olan ahlaksal davranış anlayışını, Kierkegaard'a borçludur. Akıl ile ilgili olan her şeyi estetizme dayanarak değerlendirmeleri ve tüm değerlerin onların gözlerinde az çok dehaya benzer bir özellik taşıması romantiklerin ne denli dar görüşlü olduklarının bir belirtisidir. Kierkegaard, romantizme karşı gelerek dinsel ve ahlaksal deneylerde güzellik ve dehanın söz konusu olamayacağını ve din şehidi olmakla bir şair ya da bir düşünür olmanın tümüyle farklı şeyler olduğunu vurgulayan ilk düşünürdür. Ondan başka Batı'nın geç romantizm devrinde estetiğin sınırlarını kavramış ve İbsen'i bu yönde etkileyecek olan düşünür yoktur. İbsen'in romantizmi eleştirirken, Kierkegaard'dan ne derece etkilendiğini tahmin etmek kolay değildir. Romantizmin gerçeklikten uzak oluşu, bu çağın genel bir sorunu olduğundan, İbsen'in de bu konuda savaşması için belki de bir uyarı gerekmemişti. Fransız doğalcılığının tümü, ülküsel olan ile gerçek olan, şiir ile hakikat, şiir ile düzyazı arasındaki çelişki üzerinde dönüp durmuş ve yüzyılın önemli düşünürleri, gerçeklik anlayışından yoksun olma-

yı, modern kültürün getirdiği bir bela olarak kabul etmişlerdir. İbsen de bir düşünür olarak, kendinden önce gelenlerin başlattıkları savaşımı sürdürmüş ve romantizme karşı gelenlerin en sonunda birleştiği bu uzun kavganın son temsilcisi olmuştur. Düşmana vurduğu son öldürücü darbe, romantik idealizmin traji-komedyasını teşhir etmesidir. *Don Kişot* gibi bir yapıttan sonra İbsen'in yapıtının bu konuda bir yenilik getirdiği söylenemez; ne var ki, Cervantes'in yarattığı kahramana oldukça yakınlık ve tahammül göstermesine karşın, İbsen, Brand, Peer Gynt ve Gregers Werle gibi kendi kahramanlarını tümüyle yıkıp mahveder. Onun roman kahramanlarının «ülküsel dilekleri», salt bencillik ürünleri olarak gösterilir; bencil olanların sanattan ve inceliklen yoksun olmalarından ötürü bu bencillik tüm acımasızlığı ile sürüp gider. Don Kişot'un ülküleri kendi çıkarlarının tersi iken, İbsen'in ülkücülerinin en belirgin özellikleri, diğerlerine karşı hoşgörüsüz olmalarıdır.

İbsen, Avrupa'da kazandığı ünü, oyunlarındaki toplumsal nitelikli ve sonuçta tek bir düşünceye indirgenebilecek mesaja borçludur. Bu mesaj, bireyin kendi kendisine olan görevlerini, kendi kendisini fark etmesini, kendi doğasını burjuva toplumunun dar görüşlü, budalaca ve modası geçmiş konvansiyonlarına zorla kabul ettirmesini dile getirir. Romantik ülkünün az çok yeni bir biçimi sayılabilecek olan bireycilik konusundaki bu düşünceler, bağımsız kişiliğin övülmesi, ve yaratıcı yaşamın yüceltilmesi, genç kuşağın üzerinde en derin etkiyi yapan özelliklerdir. Bunlar Nietzche'nin üstün insan ülküsü ve Bergson'un vitalizmi ile uygun düştükleri gibi, Shaw'ın «yaşam-gücü» düşüncesine de yakındırlar. İbsen aslında, kişisel özgürlüğü yaşamın en yüce değeri olarak kabul eden ve tüm düşünceleri dış bağlardan bağımsız olan özgür bireyin kendisi için pek çok şey yapabileceği, buna karşılık toplumdan hiçbir yarar sağlayamayacağı inancı üzerine oturtan anarşist bir bireycidir. Onun ortaya attığı 'kendi kendinin bilincine varma' (self-realization)nın aslında oldukça geniş kapsamlı bir toplumsal nitelik olmasına karşın, böyle bir toplumsal sorun onu ilgilendirmemektedir. 1871'de Brandes'e, «Hiçbir zaman güçlü bir dayanışma duygum olmadı,» diye yazar (262). Onun düşünceleri daha çok özel ahlaksal sorunlarla ilgilidir; toplum onun için neredeyse şeytani kuralların ifadesinden ibarettir. Toplumda budalalığın, önyargının ve gücün egemenliğinden başka hiçbir yön görememektedir. En sonunda *Rosmersholm*'da en açık seçik biçimde ifade ettiği, aristokratlara özgü olan tutucu ahlaksallığı benimsedi. Avrupa'da, yenilikçiliği, 'dar kafalılığa' karşı oluşu ve tüm uzlaşmacı tutumlara karşı sert bir savaşa girmesi sonu-

cu tam anlamıyla ilerici düşüncelere sahip bir yazar olarak kabul edilmesine rağmen, siyasal görüşlerinin daha uygun çevre ve koşullar altında gözlendiği ülkesinde, köktenci Björnson'un tersine, büyük bir tutucu yazar olarak kabul edilmiştir. Oysa Norveç'in dışında onun tarihsel önemi daha doğru bir biçimde değerlendirilmiştir. Orada, Tolstoy ile karşılaştırılabilecek olan tek yazar olmasa da, yüzyılı temsil eden birkaç kişiden biri olarak kabul edilmiştir. O da, Tolstoy gibi ününü ve etkisini edebi çalışmalarından ziyade, bir eğitici olmasına ve bir kışkırtıcı olarak yaptığı etkinliklere borçludur. Sahneyi yüce bir sonuca varmak için bir araç olarak kullanan İbsen, her şeyden önce, büyük bir ahlak öğütçüsü, ateşli bir suçlayıcı ve korkusuz bir gerçek savunucusu olarak onurlandırılmıştır. Fakat İbsen'in bir politikacı olarak çağdaşlarına söyleyeceği hiçbir söz yoktur. Onun tüm yaşam görüşü derin bir çelişki ile doludur. Geleneksel değerlere, burjuva önyargılarına ve egemen durumdaki topluma karşı, gerçekleşeceğine kendisinin de inanmadığı bir özgürlük düşüncesi için savaşmıştır. O, inançsız bir haçlı askeri, toplumsal ülküsü olmayan bir devrimci ve sonunda mutsuz bir yazgıcı olup çıkan bir reformcudur.

İbsen, sonunda, Balzac'ın, Frenhofer'in, Rimbaud'nun ve Mallarmé'nin durmuş oldukları noktada durdu. İbsen'in 'sanatçı' anlayışına uygun bir kişi olan son oyununun kahramanı Rubek, birden yaptığı işten vazgeçerek romantik akımdan bu yana hemen hemen her sanatçının duymuş olduğu 'sadece sanat için yaşamaktan ötürü yaşamın kendisini yitirmiş olma' duygusuna kapılır. 'Vidda'da bir yaz gecesi! Seninle! Ah! İrene, bizim yaşamımız bu olabilirdi!' Bu haykırış bir yerde modern sanatın tümünü yargılayan bir ton taşımaktadır. Yaşamın 'yaz geceleri'nin yüceltilip tanrılaştırılmasından, duyuları körleştiren ve insanı yaşamdan haz duyamaz hale getiren uyuşturucu bir maddenin insanı doyurmayan bir benzeri türemiştir.

İbsen'in tek öğrencisi ve gerçek izleyicisi Shaw'dır. Shaw, romantizme karşı savaşı etkili bir biçimde sürdüren ve Avrupa'da çağın büyük tartışmasını derinleştiren tek yazardır. Romantik kahramanın maskesini düşüren; yüce, tiyatrovari ve trajik hareket ve davranışlara olan bağların yıkılıp yok olmasını sağlayan odur. Shaw'ın bu etkisi ile sadece süslü olana, tantanalı ve gösterişli bir biçimde kahramanca, yüce ve ülküsel görünene karşı kuşku artmış; böylece, duyguculuk ve gerçekle karşı karşıya gelmekten kaçma, düzenbazlık ve hilecilik olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Sanatı, kendi kendini aldatma psikolojisinden kaynaklanan Shaw, çağın en yürekli ve uzlaşma kabul etmeyen sanatçısı olduğu kadar, kendi ken-

dini aldatanların maskelerini indiren en neşeli ve en eğlenceli yapıtların yazarıdır. Efsaneleri yıkan ve yapıntıları açığa çıkaran mantığının kaynağı olan aydınlanmanın mirasçısı olduğunu hiçbir biçimde yadsıyamaz; ayrıca, kökleri tarihsel maddeciliğe bağlı olan tarih felsefesi anlayışı ile, kuşağının en ilerici ve modern yazarı olmuştur. İnsanların dünyaya ve kendilerine baktıkları açının, gerçek olarak ileri sürdükleri yalanların veya bunların gerçekmiş gibi egemenliklerini sürmelerine yardımcı olmanın ve bunlar için belirli durumlarda her şeyi yapmaya hazır olmanın, ideolojik bir koşullanma olduğunu; diğer bir deyişle bunun ekonomik çıkarlar için ve toplumsal emellerin tatmin edilmesi sonucu meydana geldiğini göstermeye çalışmıştır. En kötüsü de onların usdışı değil, genellikle usçu düşüncelere sahip olmalarıdır; bunlar sadece gerçeklik anlayışından yoksundurlar ve olayları olduğu gibi görememektedirler. Bu yüzdendir ki Shaw'ın çabalarının amacı, usçuluk, değil, gerçekçilik, kahramanlarının *faculté maîtresse* [101] i ise us değil, iradedir (263). Bu durum, biraz, onun neden bir dram yazarı olmayı yeğlediğini ve en dinamik olan yazınsal türü, düşüncelerini ve elverişli biçimde ifade edecek olan tür olarak seçtiğini açıklar.

Shaw, çağının entellektüalizmini paylaşmış olmasa idi, çağının en yetkin temsilcisi olamazdı. Onun oyunları, içlerinde kaynayan dramatik yaşama, çoğunlukla seyirciye *pièce bien faite*'i anımsatan bir sahne etkisine ve biraz da ham durumda olan melodramatik özelliklerine karşın, temelde entellektüel olan bir nitelik taşırlar; hatta bu oyunlar, İbsen'in oyunlarından daha fazla 'düşünce oyunu' olma özelliğine sahiptirler. Kahramanın kendini bilmesi ve oyundaki kişiler arasındaki entellektüel mücadele, modern drama özgü nitelikler değildir. Dramatik çatışmanın eğer gerçekten bir anlam ve yoğunluk kazanması gerekiyorsa, başlarına gelen olaylarla savaşan kişilerin tam bir bilinçle hareket etmeleri gerekir. Karakterlerin bu entellektüel olma özellikleri olmadan dramatik ve trajik etki elde edilemez. Shakespeare'in en sanattan anlamaz ve düşüncesiz hareket eden kahramanları, yazgılarının saptanacağı anda birer deha olup çıkarlar. 'Dramatik tartışmalar' olarak tanımlanan Shaw'ın oyunlarının toplumca benimsenmemesinin nedeni, bu oyunlardan önce seyircilerin çağın başarılı olmuş eğlence piyeslerinden oluşan düşük düzeyde oyunlara alışmış olmaları ve gerek eleştirmenlerin, gerekse toplumun, her şeyden önce bu yeni türe alışmalarının gerekmesidir. Shaw, dramatik söyleşide fikri seviyeyi korumada, kendinden önce gelenlerden çok daha titiz

[101] 'Yönlendirici yetisi'.

davranmıştır; zaten hiçbir toplum da, bu yüzyılın sonunda yaşayan tiyatroseverler kadar böyle bir gösteriden haz duymaya elverişli değildir. Shaw'ın burjuva toplumuna yaptığı saldırıların göründüğü kadar tehlikeli olmadığını ve hepsinden de önemlisi, yazarın onların ellerindeki paraya dokunmaya niyetli olmadığını görünce, burjuvazi en ufak bir çekinme duymadan, en cesur şekilde yapılmış entellektüel oyunlarından bile haz duymuşlardır. Sonunda, burjuvazi ile özdeşleşip bu sınıfın entellektüel maskesinin bir bölümü olan özeleştirinin de sözcüsü olup çıkmıştır.

Yüzyılın sonunda, bu yaşam görüşünün yönünü saptayan psikoloji, bir 'ifade psikolojisi'dir. Gerek Nietzsche, gerekse Freud, insanın, davranışlarının güdüleri konusunda bildiği veya bilir gibi göründüğü şeylerin, genellikle kendi gerçek duygu ve eylemlerinin gerçek güdülerini saklamaya veya çarpıtmaya yaradığı düşüncesinden hareket ederler. Nietzsche, bu çarpıtma olayının nedenini, Hıristiyanlığın başlamasından bu yana toplumda beliren bozulmaları, gerilemeleri ve çökmekte olan insanlığın güçsüzlüğünü; ahlakî değerler, özgeci ve çileci ülkülermiş gibi gösterme atılımlarına bağlar. Freud, Nietzsche'nin uygarlığı tarihsel açıdan eleştirerek açıklamaya çalıştığı bu kendi kendini aldatma olgusunu, bireysel psikolojik çözüm yolu ile açıklar ve bilinçliliğin gerisinde, insan davranışları ve eylemlerinin gerçek motoru olan bilinçdışının bulunduğunu ve tüm bilinçli düşüncenin, bilinçdışının içeriğini oluşturan içgüdüleri örten saydam bir örtüden başka bir şey olmadığını ileri sürer. Nietzsche ile Freud, kuramlarını geliştirirken, Marx hakkında bildikleri ve düşündükleri ne olursa olsun, açıklamalarında ilk önce tarihi maddecilik akımında kullanılmış olan çözümleme tekniğini kullanmışlardır. Marx da insan bilincinin çarpıtılmış ve bozulmuş olduğunu ve bundan ötürü insanın dünyayı yanlış bir açıdan gördüğünü vurgulamıştı. Ruhsal çözümleme (psikanaliz) deki 'ussallaştırma' kavramı, Marx ve Engels'in, 'ideolojinin oluşması' ve 'yanlış bilinç' (false consciousness) anlayışına tıpatıp uymaktadır. Engels (264) ile Jones (265), her iki kavramın da aynı anlama geldiğini söylerler. İnsanlar sadece eylemde bulunmazlar, bu eylemleri kendilerine özgü, toplumbilimsel ve psikolojik olarak saptanmış yaklaşımlara göre harekete geçirip onları haklı da gösterirler. Marx, sınıf çıkarları ile hareket eden insanın, sadece çarpıtmalar ve gizlemeler yapmakla kalmayıp, tüm düşüncelerinin ve tüm dünya görüşlerinin çarpık ve yanlış olacağına ve kendi ekonomik ve toplumsal durumlarının gerçeğindeki önyargılara uygun olandan başkasını görmeyip bağımsızca yargı yapamayacaklarını ileri süren ilk düşü-

nürdür. Marx, tüm tarih felsefesini, sınıf ayrımları ile bölünmüş ve farklılıklar yaratılmış bir toplumda doğru düşünmenin olanaksızlığı üzerine temellendirmiştir (266). Tüm bunların sadece bir kendi kendini aldatma oyunu olduğunu ve bireyin kendi eylemlerini koşullayan güdülerin her zaman farkında olamayacağını kabul etmek, psikolojinin daha da gelişmesi için önemlidirler.

Ne var ki, tarihsel maddecilik de, anlatım tekniği ile birlikte, Marx'ın açıklığa çıkarmak istediği burjuva-anamalcı yaşam görüşünün bir ürünüdür. Ekonomi, Batılı insanın yaşamında başrolü oynayan etken durumuna ulaşmadan önce, böyle bir kuramın akla bile gelmeyeceği doğrudur. Geç romantik devirde ise, ortadaki her şeyin diyalektiği, varlık ile bilincin birbirine karşıt doğaları, duyguların ve entellektüel ilişkilerin karşıt anlamlılığı gibi deneyler önemsenmekteydi. Yeni çözümleme tekniğinin ana ilkesi ise tüm açık ve ortada bulunan dünyanın gerisinde gizli bir dünyanın, tüm bilincin ardında bilinçsizliğin ve görünürdeki her tekdüzeliğin arkasında bir zıtlaşmanın bulunduğu yolundaydı. Bu yaklaşımın en çok yandaş bulanına göre, tüm bireysel düşünürlerin ve bilginlerin tarihsel maddecilik yöntemine olan bağımlılıklarının bilincinde olmaları hiçbir şekilde gerekmemekteydi; düşüncenin maskesini sıyırıp atma ve ifade psikolojisi tekniği, yüzyılın özelliklerinden biriydi ve Nietzsche Marx'a, Freud da Nietzsche'ye o denli bağımlı bulunmamaktaydı. Bu kişilerin tümü, tüm çağı vurgulayan genel ekonomik ve toplumsal bunalıma bağımlı bulunmaktaydılar. Bunların her biri kendi yolunda giderek zekanın kendi kendini saptamasının bir kurgu olduğunu ve hepimizin, içimizde ve çoğu kez de bize karşı çalışan bir gücün köleleri olduğumuzu keşfetmişlerdi. Daha sonra ortaya çıkan psikanalizde de olduğu gibi tarihsel maddecilik doktrini, daha iyimser bir sonuca ulaşmasına karşın, zekâ çerçevesinin bir ifadesi şeklindeydi. Bu anlatımda batı dünyası, kendine olan coşkun inancını yitirmişti.

Kendi bilincine en çok sahip ve akılcı düşünürler bile kendi kuramlarının başlangıç noktası olarak, her zaman kendi düşüncelerinin ön-varsayımlarını ele almamışlardır. Bunu genellikle çok sonra farketmişler; bazen de hiç farketmemişlerdir. Freud bile gelişiminin, nispeten ileri bir evresine ulaşılana kadar, kendi psikanaliz yöntemine ait sorunların köklendiği deneyimleri hatırlamadı. Yüzyılın değiştiği sıralarda ilgili her entellektüel ve sanatsal ifadenin kökeni olan bu deneyim, Freud tarafından 'uygarlıkla gelen rahatsızlık duyusu' *(das Unbehagen in der Kultur)* olarak tanımlanmıştır. Bu; çağın estetizm ve romantizminin de içerisinde bulunduğu yalnızlık ve yabancılaşma duygula-

rını, aynı sıkıntıyı, kültür konusundaki aynı güven yitimini; bilinmeyen, anlaşılmaz, tanımlanması olanaksız tehlikelerle çevrilmiş olduğunu sanma duyusunu dile getirmektedir. Freud bu zorluğu, bu dayanıksız ve güvenilmez denge duygusunu geriye, içgüdüsel yaşamı cezalandırmış olan darbeye ve özellikle erotik uyaranlara kadar izlemiş; böylece ekonomik güvensizliğin, toplumsal başarı noksanlığının ve siyasal etkilerin oynadıkları belirli rolden kendini tam anlamıyla sıyırmıştır. Sinirsel rahatsızlıkların elimize geçen uygarlığa karşı ödediğimiz bedelin birer parçası olduklarına artık kuşku yoktur; ancak bunlar yalnız bu bedelin bir bölümüdür ve çoğu kez topluma verdiğimiz haracın yalnız ikincil bir yoludur. Kesinkes bilimsel nitelikteki bu sonuç nedeniyle Freud, insanın manevi yaşamındaki toplumsal etmenleri değerlendirememiş ve üstün —ben (super-ego) de toplumun yargısal örnek— varlığını sezmesine karşın, toplumsal gelişimin yapımızda biyolojik ve içgüdüsel temel değişiklikler oluşturabileceğini yadsımıştır. Bu açıdan bakıldığında kültür biçimleri tarihin ya da toplumbilimin ürünleri olmaktan çok, içgüdülerimizin az-çok mekanik anlatımları olarak değer bulmaktadır. Burjuva-kapitalist toplumda anal-erotik içgüdüler anlatım bulmuştur; savaşlar, ölüm-içgüdüsüne bağlıdırlar, uygarlaşmış bir toplumda yaşamanın huzursuzluğu, cinsel isteğin (libido) baskı altına alınmış olmasıyla açıklanabilir. Cinsel içgüdü yaratıcı entellektüel çalışmaların tek ya da en önemli kaynağı olarak kabul edildiğinde; psikanalizin eriştiği en yüksek doruk noktalarından birisi olan yüceltme kuramı (theory of sublimation) bile kültür kavramının tehlikeli bir biçimde basitleşmesi ve kabalaşması gibi bir durumla karşı karşıya kalmaktadır. Marksistler psikanalizi, tarihsiz ve toplumsuz boşluk içerisinde yüzen bir yöntem olmaktan çıkarıp, değişmez insan doğasının koruyucusu olan idealizm'in bir kalıntısı olarak değerlendirirken haklıdırlar. Öte yandan Marksistlerin amaçları arasında, psikanalizin çökmekte olan burjuva sınıfının bir yaratısı olduğunu ve bu sınıfla birlikte ortadan kalkması gerektiğini kabul ettirme çabası; bu amaçlar arasında en dogmatik nitelik taşıyanıdır. Aralarında tarihsel maddecilik de bulunmak üzere yaşamakta olan entellektüel değerler bu 'çöküş halindeki' burjuvazinin yaratısı değilseler, acaba nedirler? Eğer psiko-analiz göçüp gitmekte olan bir olaysa, tüm doğacı roman; izlenimcilerin tümü kokuşmaktadır, yani on dokuzuncu yüzyılın çelişkilerini belirleyen her şey, çürümüştür.

Thomas Mann, Freud'un yeni başlamakta olan yüzyılın mantıksızlıklarıyla derinlemesine uğraşma nedeninin; araştırma konuları; yani bilinçaltı, tutkular, içgüdüler ve düşler olduğuna işaret etmek-

tedir (267). Ancak Freud zekâ yaşamının gizli bölgelerinde merkezlenmiş olan bu neo-romantik akıma gerçek anlamda bağlı olmakla kalmamış, aynı zamanda uygarlık-öncesine ve akılcılık-öncesine kadar dayanan romantik düşüncenin tüm yönleriyle başlangıç ve köken bakımından da derinden ilgilenmiştir. Uygarlaşmamış içgüdüsel insanın sahip olduğu özgürlükleri anlatırken duyduğu hoşnutlukta, Rousseau'culuğun büyük payı vardır. Ve Freud babasını öldürerek ailesinin dişi üyeleriyle karı-koca yaşamı süren doğa adamının Rousseau'ya özgü deyimiyle 'mükemmel' olarak nitelendirilmesi gerektiğini ileri sürmemekle birlikte; uygarlığın ilerlemesi sırasında insanın daha iyi ya da daha mutlu bir duruma geçtiğinden kuşku duymaktadır. Psikanaliz konusunda akılcı olmanın gerçek tehlikesi; madde seçiminde ya da kültür etkisiyle değişmemiş olan ilkel insana karşı sempati duymasında değil; kuramının temellerini doğa ve içgüdü üzerinde kurmuş olmasındadır. İnsan doğasının tarihsel açıdan değişmez bir nitelik taşıdığını kabul eden görüş üzerine kurulmuş insanla ilgili tüm diyalektik kavramlar; akılcılık dışı bir öğeyle bir tutuculuk öğesi içerir. İnsanın gelişim kapasitesine inanmayanlar, insanın ve onunla birlikte toplumun değişmesini istemeyenlerdir. Tutuculuk ve karamsarlık burada, karşılıklı olarak birbirlerini koşullandırmaktadır. Ancak Freud tutucu ya da mantıksız olmadığı gibi, gerçek bir karamsar da değildir. Kesinlik taşımayan tüm etkenlerine karşın yaptığı çalışmalar, kendiliğinden bir insanlık sevgisinin ve ilerleyici bir zekanın hatasız kanıtlarını içermektedir. Bunu kanıtlamak gerekli de değildir, ancak bu konuda kanıt arandığında herhangi bir zorlukla karşılaşılmaz. Freud mantığın içgüdüler üzerindeki gücü konusunda kuşkulara sahiptir, ancak zekâmız dışında bunları denetim altına alabileceğimiz başka bir aracın da elimizde bulunmadığını vurgular. Ve bu, yeterince umutsuz bir durum değildir. Freud, «Aklın sesi yumuşaktır» demektedir; «ancak kendini duyurana kadar da susmayı bilmez... İnsanoğlunun geleceği konusunda iyimser olmaya çalışanların elindeki pek az dayanak noktasından biri de, budur; ancak bunun doğruca kendisi, pek fazla anlama sahip değildir. Ve bundan, diğer umutlar için başlangıç noktası olarak yararlanmak mümkündür. Aklın önceliği kesinlikle uzakta, oldukça uzaktadır; ancak hiçbir zaman erişilemeyecek kadar uzakta değildir» (268).

Freud çağının kötülüklerine karşı direnir, çağının ruhunu satmış olduğu meşum mantıksız güçlerle çarpışır; ancak hem çağının sınırlamalarına hem de başarılarına sayısız bağlarla bağlıdır ve bağlı kalır. Bireysel ayrıcalıkların Marx'takine oranla daha büyük ve

önemli rollere sahip olduğunu kanıtlayan ifade psikolojisi ilkesi; çağın görecelikli felsefesiyle ve yaşamın izlenimci görünüşü ile sıkı sıkıya bağlıdır. Duyularımızın ve izlenimlerimizin, ruhsal durumumuzun ve görüşlerimizin her zaman değiştiği; gerçeğin kendisini bize her zaman değişebilen, dayanıksız şekillerde tanıttığı; ondan edindiğimiz her izlenimin aynı zamanda bilgi ve kuruntu olduğu yolundaki deneyimlerimize dayanan aldatıcılık kavramı; izlenimci bir görüştür ve Freud'un 'insanın yaşamını kendinden ve diğerlerinden saklı tuttuğu' sorunuyla ilgili tasarımı da, izlenimciliğin ortaya çıkmasından önce kolay kolay kabul edilebilecek bir tasarım değildir. İzlenimcilik döneminde hem sanat, hem de düşüncelerin açığa vurulduğu bir üsluba kavuşulmuştur. Yüzyılın son birkaç on-yıllık dönemine egemen olan tüm felsefe, buna bağlıdır. Görecilik, öznelcilik, ruhbilimcilik, tarihçilik, karşıt-sistemcilik, akıl dünyasının atomlarına ayrılması ilkesi ve gerçeğin perspektif doğası konusundaki doktrin; Nietzsche, Bergson, pragmatistler ve Alman akademik idealizminden bağımsız olan tüm felsefe eğilimlerinde ortak olarak karşımıza çıkan öğelerdir.

Nietzsche «Gerçek hiçbir zaman bir soyut'un koluna asılmış değildir» der. Kendi içerisinde bir sonu olan bilim, ön-varsayımları olmayan gerçek, ilgisizlikle karşılanan güzellik, özgeci ahlak gibi etkenler hem Nietzsche, hem de çağdaşları için birer yapıntı niteliğindedir. İleri sürdüğüne göre gerçek olarak adlandırdıkları gerçekte, yaşamı-uyarıp, güç-kazandıran ve yaşamın sürüp gitmesi için gerekli olan yalanlardır (269) ve temelde pragmatizm; bu eylemci ve faydacıl gerçek kavramını benimser. William James'in dediği gibi gerçek; etkin, yararlı ve kazançlı olandır; zamanın deneylerine karşı duran ve 'ödeyen'dir. İzlenimcilikle daha iyi bir uyuşma halinde olan bir kavrama kuramı düşünebilmek olanaksızdır. Her gerçeğin belirli bir güncelliği vardır, bu da yalnız belirli durumlarda geçerlidir. Gerçeğin ifadesi olan bu görüş, başka bir şeyle ilintisi olmadığı için bazı belirli koşullarda kesinkes anlamsız olabilir. Eğer «Kaç yaşındasınız?» sorusuna birisi «Dünya güneşin çevresinde dönmektedir» şeklinde bir yanıt verirse, bu yanıt bir gerçeğin ifadesi olmakla birlikte bu durumda tamamen anlamsız kalacaktır. Gerçek, çözümlenmesi olanaksız bir özne-nesne ilintisidir; bu ilintinin bireysel öğeleri birbirinden bağımsız olarak düşünülemez ve kesinlik taşıyamaz. Biz değişiriz, nesneler dünyası da bizimle birlikte değişir. Yüzlerce yıl öncesi için doğru olabilen doğa ve tarih olayları hakkındaki ifadeler, günümüzde bu niteliklerini yitirmişlerdir. Çünkü gerçek dediğimiz şey de bizler gibi devamlı hareket, gelişim ve değişim halindedir. Gerçek, yeni ve beklenmeyen

rastlantı olgularının bir toplamıdır ve hiçbir zaman sona ermiş olarak kabul edilemez. Tam anlamıyla pragmatist olan düşünce okulu, sanatçının gerçek konusundaki izlenimci deneyimlerinden doğar; burada, sanat dünyasında gerçekle olan ilinti; bu felsefenin deneyimlerin tümü olarak kabul ettiği şeydi. Dr. Johnson, Coleridge, Hazlitt ve Bradley'in Shakespeare'i artık yoktur; büyük dram sanatçısının yapıtları artık, önceden oldukları gibi değildirler. Bu yapıtlardaki sözcükler aynı olabilir; bununla birlikte sözcüklerden yapılmış olmasına karşın yazın çalışması aynı değildir; çünkü bu aynı zamanda sözcüklerin anlamlarından kuruludur ve bu anlam da kuşaktan kuşağa değişmektedir.

İzlenimci düşünce en saf ifadesini Bergson'un felsefesinde ve hepsinden güzel olarak da, onun izlenimcilik için yaşamsal değer taşıyan ortam olan zaman'ı yorumlamasında bulmaktadır. Daha önce hiç olmayan ve daha sonra da yinelemeyecek olan o anın eşsizliği, on dokuzuncu yüzyılın temel deneyimiydi ve özellikle Flaubert'inkiler olmak üzere tüm doğacı romanlar bu deneyimi tanımlayıp çözümlemekle uğraşmışlardır. Ancak Flaubert'le Bergson'un felsefeleri arasındaki temel ayrım; birincinin zamanı, ideal yaşam maddesinin tahrip olduğu bir bölünme öğesi olarak görmüş olmasıdır. Zaman kavramımızdaki ve dolayısıyla da gerçekle ilgili deneyimlerimizdeki değişiklik basamak basamak oluşmakta; önce izlenimci resim'de, sonra Bergson'un felsefesinde ve son olarak da hepsinden daha anlamlı ve açık bir şekilde Proust'un çalışmalarında karşımıza çıkmaktadır. Zaman artık çözülme ve yıkım ilkesi değildir; düşünce ve ideallerin değerlerini, yaşamla aklın özlerini yitirdikleri bir öğe olmaktan çıkmıştır. Zaman artık bizlerin kendi manevi yaşantımız, yaşayan doğamız hakkında bilgiler edinmemize yardım eden, ölü madde ve katı mekanik'e ters düşen bir tezdir. Ne olduğumuzu yalnız zamanla değil, zaman geçerken anlarız. Biz yalnız yaşamımızdaki bireysel anların toplamından ibaret değiliz, bu anların her yeni bir hareketle değişmekte olan yönlerinin de bir sonucuyuz. Geçmiş olan zaman bizi zayıf kılmaz, bizim yaşantımızı dolduran bu zamandır. Bergson'un felsefesi Proust'un romanlarında haklı çıkmaktadır. Bergson'un zaman anlayışı ilk kez bu romanlarda yaratıcılığını göstermektedir. Varoluş, gerçek yaşama, hareketlere, renklere; geçmişimizin bir sonucu olan o anın perspektifinden yansıyan ideal, saydamlığa ve manevi içeriğe sahiptir. Geçen ve yitmiş olan zamanın anımsanmasından, yeniden yaşanmasından, canlandırılmasından ve fethedilmesinden daha başka bir mutluluk düşünülemez. Proust'un dediği gibi gerçek cennetler, yitirilmiş olan cennetlerdir. Romantizm'den beri sanat, yaşamın yitirilmesinden

sorumlu olmuştur ve Flaubert'in *'dire'* ve *'avoir'*ı trajik bir değişken olarak kabul edilmiştir. Proust sanatta, düşünmede ve anımsamada yaşama sahip olabileceğimiz yollardan biri değil, yalnızca bir tanesi olan biçimi ilk kez gören kimsedir. Yeni zaman kavramı çağın estetizmini değiştirmez, ona yalnızca daha yatıştırıcı bir görünüm verir. Proust'un felsefesi hasta, diri diri gömülmüş bir insanın kendi kendini aldatması ve kendi kendini avutmasından ibarettir.

FİLM ÇAĞI

'Yirminci yüzyıl' tıpkı 'on dokuzuncu yüzyıl'ın 1830'lardan sonra başlamış olması gibi; Birinci Dünya Savaşından, yani yirmili yıllardan sonra başlar. Ancak savaş yalnız, varolan olanaklar arasından seçimler yapılmasını sağlayacak bir dönüm noktası olarak kendini göstermektedir. Yeni yüzyılın sanatındaki üç temel eğilimin de önceki dönemde yaşamış öncüleri vardır: Cézanne ve neo -klasikler kübizmin; Van Gogh ve Strindberg ekspresyonizmin; Rimbaud ve Lautréamont ise sürrealizmin öncüleri sayılır. Sanatsal gelişimin devam etmesi, aynı dönemdeki ekonomik ve toplumsal yaşamdaki belirgin bir durgunlukla uyum halindedir. Sombart yüksek anamalcılığın yaşamını yüz elli yılla sınırlamakta ve onu, savaşın çıkmasıyla sona erdirmektedir. Sombart 1895-1914 yıllarının kartel ve tröst sistemlerini, eski çağa ait olaylar ve yaklaşan bunalımın belirtileri olarak değerlendirmek isteğindedir. Ancak 1914'ten önceki dönemde anamalcılığın çöküşünden söz edenler yalnızca sosyalistlerdir; orta sınıf halk çevreleri sosyalizm tehlikesinin farkındadır, ancak ne anamalcı ekonominin 'iç çelişkileri'ne, ne de ara sıra çıkan bunalımların bu yöntemle yenilemeyeceğine inanmaktadırlar. Bu çevrelerde, sistemin kendisinde bir bunalım olabileceği düşüncesi yoktur. Cüretli düşünüş tarzı savaşın sona ermesini izleyen ilk yıllarda da devam eder ve burjuvaziye hakim olan atmosfer, ürkütücü farklılıklarla çarpışmak zorunda kalmış olan aşağı orta sınıfın aksine hiç de umutsuz değildir. Gerçek ekonomik kriz Amerika'da 1929 yılında ortaya çıkan, savaş ve savaş sonrasındaki gelişmeyi sona erdirerek üretim ve dağıtımın uluslararası yönde planlanmamasının sonuçlarını ortaya koyan iflâslarla başlar. Şimdi insanlar her yerde anamalcılığın yol açtığı buhrandan, serbest ekonomi ve liberal toplumun başarısızlığından, yaklaşan bir felaketten ve ihtilal tehlikesinden söz etmektedirler. Otuzlu yılların tarihçesi toplumsal eleştiri, gerçekçilik ve eylemcilik, siyasal davranışların radikalleşmesi ile geçen bir dönemin tarihçesidir. Giderek daha yaygın bir tarzda, buna ancak köklü bir çözümün son verebileceğine, diğer bir deyimle ılımlı partilerin artık modalarının geçtiğine inanılmaktadır. Ancak hiçbir yerde burjuva yaşantısının burjuvaziyi aşması nedeniyle ortaya çıkacak krizden söz edilmemekte; burjuva-

zi döneminin sona erdiği de hiçbir yerde konuşulmamaktadır. Faşizm ve bolşevizm, orta sınıf yaşantısının artık yaşayan bir ölü olduğu; liberalizm ve parlamentarizme karşı aynı uzlaşmaz tutumun izlenmesi gerektiği gibi konularda aynı görüşleri paylaşmaktadırlar. Bir bütün olarak aydınlar itaate, disipline, diktatörlüğe dayanan bir çeşit otoriter devlet şekli yanında yer almakta; yeni bir kilise, yeni bir skolastik felsefe ve yeni bir tür Bizantinizm [102] ortaya atılmaktadır. Nietzsche ve Bergson'un dirimselciliğiyle karışmış olan zayıf düşmüş edebiyatçı tabakanın faşizme ilgi duyması; onun mutlak, katı, kuşku götürmez değerlerine ait hayaller ve akılcılıkla bireyselciliğin sorumluluklarından kurtulmak umudundandır. Aydınlar komünizm sayesinde geniş halk kitleleriyle temas kurabileceklerini ve toplum içerisindeki yalnızlıklarından kurtulabileceklerini ummaktadırlar.

Bu kuşkulu durumda liberal orta sınıfın sözcüleri, faşizm ve bolşevizmin ortak özelliklerine önem vermekten ve birini diğeriyle kötülemekten daha iyi bir şey düşünemezlerdi. Bu sözcüler her ikisinde de var olan insafsız gerçekçiliğe dikkati çektiler ve insafsız bir teknokraside organizasyon ve devlet şekillerinin indirgenebileceği ortak bir payda buldular (270). Çeşitli otoriter devlet şekilleri arasındaki ideolojik ayrımları büyük bir istekle gözden uzak tutarak bunları saf birer 'teknik' olarak tanımladılar. Kuşkusuz toplumsal düzenlemenin çeşitli farklı biçimleri arasında belirli bir benzerlik vardır. Nitekim tekniğe tutku ve buna bağlı olan standardizasyondan hareket edildiği taktirde, Rusya ile Amerika arasında bile bir benzerlik bulunabilir (271). Günümüzde hiçbir devlet makinası 'yöneticiler' olmaksızın başarı kazanamaz. Bunlar teknisyenlerin fabrikalarını işletmeleri ve sanatçıların onlar için resim yaparak yazı yazmaları gibi az-çok geniş kitleler adına siyasal güçleri kullanmaktadırlar. Burada her zaman karşımıza çıkan soru hangi gücün uygulandığıdır. Bugünkü dünyamızda hiçbir yönetici, halkın çıkarlarıyla ilgilenmediğini kabul etmek cesaretini gösteremez. Bu açıdan bakıldığında bizler gerçekte, bir kitle toplumu ve kitle demokrasisi içerisinde yaşamaktayız. Geniş kitleler siyasal yaşamda bir paya sahiptirler.

Dönemin kültürüne hakim olan felsefe, bu 'kitlelerin ayaklanmasından' modern kültürün dengesizliğini ve soysuzlaşmasını sorumlu tuttu ve bu kültür üzerine, akıl ve ruh adına saldırılar yapıldı (272). Aşırı uçlarda bulunanların hemen tümü, bu felsefenin altında yatan kültürel eleştiriyle bir ölçüde karışmış bulunan bir inan-

[102] Karmaşık ve içinden çıkılmaz yöntemler kullanma eğilimine verilen ad.

ca sahiptiler. Her iki partinin bunu kesinlikle birbirinden farklı anlamda aldıkları ve 'ruhsuz' bilimsel dünya görüşüne karşı bir yandan pozitivizmle, diğer yandan da anamalcılıkla savaş açtıkları gerçektir. Ancak otuzlu yıllara kadar aydınların iki ayrı gruba bölünüşü son derece eşitsiz sayıdadır. Aydınların büyük bölümü, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, Bergson, Barrès, Charles Maurras, Ortega y Gasset, Chesterton, Spengler, Keyserling, Klages ve geri kalan diğerlerinin fikirlerinin büyüsüne kapılarak tutucu davranmışlar ve faşizme yol açmışlardır. 'Yeni Orta Çağ', 'yeni Hıristiyanlık', 'yeni Avrupa' karşıt-devrimin eski romantik alanında bulunmaktadır. 'Bilimde devrim', doğal bilimlerin mekanizmasına karşı 'maneviyatın' harekete geçirilmesi gibi kavramlar; 'demokratik ve toplumsal aydınlanmaya karşı, dünyada oluşan büyük tepkinin' başlangıcından başka bir şey değildir (273).

Bu 'kitle demokrasisi' döneminde daha büyük gruplar adına isteklerde ve iddialarda bulunma girişimleri ortaya çıktı ve sonunda Hitler, görünürde halkının büyük bölümünü asilleştirme amacını güden oyununu tezgâhladı. Yeni 'demokratik' asilleştirme işlemi Batı'yı Doğu'ya, Asya'ya ve Rusya'ya kapatarak başlatıldı. Batı ve Doğu düzeni ve Kaos'u, otoriteyi ve anarşiyi, tutarlığı ve ihtilali, disiplinli akılcılığı ve azgın mistisizmi temsil eden dünyalar olarak karşı karşıya getirildi (274). Rus edebiyatının büyüsü altında olan savaş sonrası Avrupa, Dostoyevski mezhebi ve onun Karamazofizm'i ile birlikte karmaşaya giden bir yolda yürüdüğü konusunda uyarıldı (275). Vogüé zamanında Rusya ve Rus edebiyatı hiçbir şekilde 'Asyalı' değildi; bunun aksine gerçek Hıristiyanlığın temsilcileri, putperest batı için bir model oluşturmaktaydı. Bununla birlikte o zamanlar Rusya'da hâlâ bir Çar vardı. Yeni din savaşçıları Batı'nın tam anlamıyla kurtarılacağına gerçekten inanmamaktaydılar ve siyasal alandaki umutsuzluklarını genel bir karamsarlık örtüsü altında saklamaya çabaladılar. Bunlar tüm Batı uygarlığını siyasal umutlarıyla birlikte gömmeye karar verdiler ve çöküşün gerçek birer mirasçısı olarak 'Batı'nın çöküşünü' kabullendiler.

Yüzyılın bütük tepkisel hareketi, sanat dünyasındaki izlenimciliğin reddedilmesi şeklinde belirdi. Bu değişiklik birçok bakımdan sanat tarihinde, Rönesans'tan beri görülen tüm değişikliklere oranla daha derin bir yara açtı ve sanatsal doğalcılık eğilimini temelde etkilemedi. Biçimcilikle karşıt-biçimcilik arasında bir gidip -gelme hareketi her zaman var olmuştur, ancak sanatın yaşam için işlevi ve doğaya olan bağlılığı, ilke olarak Ortaçağ'dan beri hiçbir zaman tartışılmamıştır. Bu bakımdan izlenimcilik doruk noktasıdır ve dörtyüz yılı aşkın bir zamandan beri olagelen gelişimin so-

nudur. İzlenimcilik-sonrası sanatı, ilke olarak tüm gerçekçilik hayallerini terkeden ve bunun yaşam üzerindeki sonucunu doğal nesnelerin deformasyonuyla ifade eden ilk akımdır. Kübizm, konstrüktivizm, fütürizm, ekspresyonizm, dadaizm ve sürrealizm; doğaya bağlı olan ve gerçeği yansıtan izlenimcilikten uzaklaşmak gibi ortak bir noktaya sahip olan akımlardır. Ancak izlenimciliğin doğrudan doğruya kendisi böyle bir gelişime zemin hazırlamıştır. Çünkü izlenimcilik gerçeğin bütünleştirici bir tanımlanmasına, öznenin bir bütün olarak nesnel dünya ile yüzleştirilmesine istek göstermemiş; bunun yerine gerçeğe sanat adına «el konulması» olarak adlandırılan olayların başlangıcını vurgulamıştır (276). İzlenimcilik sonrası sanat, doğanın yinelenmesi olarak adlandırılamaz; bunun doğayla olan ilgisi yalnızca doğaya tecavüz etmekten ibarettir. Gerçeğin kıyısında yer alan nesneleri üreten bir çeşit sihirli doğalcılıktan söz edebiliriz, ancak bunun yerini almak da istemeyiz. Braque, Chagall, Rouault, Picasso, Henri Rousseau, Salvador Dali gibi sanatçıların yapıtları karşısında, bunların farklılıkları nedeniyle kendimizi ikinci, üstün bir dünyadaymış gibi duyarız. Bununla birlikte bu üstün dünyada sıradan gerçeğin birçok özellikleri vardır ve yine bu dünya, sözkonusu gerçekle uyuşamayan, ona üstün gelen bir çeşit varoluşu yansıtmaktadır.

Bununla birlikte modern sanat, bir başka yönden de izlenimcilik karşıtıdır: Modern sanat temelden 'çirkin' bir sanattır; izlenimciliğin ahenginden, büyüleyici biçimlerinden, tonlarından ve renklerinden vazgeçmiştir. Resimdeki resimsel değerleri yıkmış, müzikte melodi ve tonaliteyi, şiirdeyse imgeleri dikkatle ve vazgeçmez bir biçimde yürürlükten kaldırmıştır. Süsleyici ve sevindirici, hoş ve güzel her şeyden sinirli bir kaçış içerisindedir. Debussy Alman romantizminin duyusallığına karşı saf bir harmonik yapı ve bir ton soğukluğu kullanmış ve bu romantizm karşıtlığı Stravinsky, Schoenberg ve Hindemith'te bir *espressivo*-karşıtı halinde yoğunlaşarak on dokuzuncu yüzyılın duygulu müziğiyle olan tüm bağlantıları yadsımıştır. Modern sanatın amacı duyularla değil, akılla yazmak, resmetmek ve bestelemektir; gerilimli titreşimler bazen yapının katıksızlığına, diğer zamanlarda da metafizik görüşün aşırı sevincine terkedilmiştir; ancak ne pahasına olursa olsun izlenimci dönemin kendini beğenmiş duyusal estetizminden kaçış isteği ortadadır. Kuşkusuz izlenimciliğin doğruca kendisi, modern estetik kültürün içinde bulunduğu kritik durumun farkındadır; ancak bu kültürün acayipliği ve yalancılığını ilk kez vurgulayan, izlenimcilik sonrası sanattır. Kafka, Picasso ve Joyce'un yapıtlarında bu nedenle zevke yönelik, şehevi duyularla savaşılmakta, sıkıntı, eza ve çöküntü ile

karşılaşılmaktadır. Eski sanatın duyusallığından kopmak, onun hayallerini yıkmak isteği o denli ileri gitmiştir ki artık sanatçılar bu eski sanatın ifade, anlatım yollarını kullanmaktan bile kaçınmakta ve Rimbaud gibi kendilerine ait yapay bir dil yaratmayı yeğlemektedirler. Schoenberg kendi yirmi-ton'lu sistemini icat etmiştir ve Picasso'nun her resim yapışında sanki resim yapma sanatını yeni baştan keşfediyormuşçasına bir tutum izlediği söylenir.

Geleneksel anlatım yollarına karşı açılan sistematik savaş ve bunun sonucu olarak da on dokuzuncu yüzyıla ait sanatsal eğilimlerin, geleneklerin yıkılması, 1916 yılında dadaizmle başlamıştır. Savaş sırasında ortaya çıkan ve insanlığı savaşa sürüklemekle suçladığı uygarlığa karşı bir protesto niteliğini taşıyan dadaizm, tüm bu nedenlerinden ötürü bir tür bozgunculuktur (277). Dadaist akımın tüm amacı, hazır-yapılmış biçimlerin çekiciliğine ve geleneksel-ancak aşınmış olduğu için değersiz kalan ve anlatımı yapılacak objeyi sahteleştirerek tüm anlatım kendiliğindenliğini yıkan lengüistik kalıplara karşı gösterilen direnişten ibarettir. Dadaizm, bu bakımdan kendisiyle tam bir görüş birliğinde olan sürrealizmle birlikte, anlatımın doğrudanlığına yönelik bir çabadır; diğer bir deyimle temelde romantik özellik taşıyan bir akımdır. Bu çaba bildiğimiz gibi Goethe'nin de farkında olduğu deneyimlerin, biçimlerle sahteleştirilmesine karşıdır. Romantizmde yazın alanında kaydedilen tüm gelişme, dilin geleneksel biçimlerine karşı çıkmak olduğundan son yüzyılın edebiyat tarihi bir bakıma, doğruca dilin bir yenilenme tarihçesidir. Ancak on dokuzuncu yüzyılda eski ile yeni; geleneksel biçimlerle bireyin kendilikçiliği arasında bir denge kurulmasına çalışılırken, dadaizm; günün geçerli ve tükenmiş tüm anlatım yollarını tam olarak ortadan kaldırmak isteğindedir. Dadaizm tümüyle kendiliğindenci bir anlatımın peşindedir ve bu nedenle de kendi sanat kuramını bir çelişme üzerine kurmuştur. Sürrealizmin de yaptığı gibi bir kimseye bir şeyi anlatmak, ancak aynı zamanda tüm iletişim yollarını da yıkmak ve yadsımak acaba nasıl mümkün olacaktır? Fransız eleştirmen Jean Paulhan yazarları, dille olan ilişkilerine bakarak iki farklı gruba ayırmaktadır (278). Paulhan dili tahrip edenleri; yani dildeki basmakalıp, geleneksel biçimlerle hazır-yapılmış klişeleri tümüyle uzaklaştırarak, dilin tehlikelerinden kopmuş, el değmemiş, orijinal esin'e sığınan romantikleri, simgecileri ve sürrealistleri, 'teröristler' olarak adlandırmaktadır. Bunlar aklın yaşayan, akıcı, içten yaşantısına yönelik tüm duraksamalarla, tüm maddeleştirme ve kurumlaştırmalarla; yani diğer bir deyimle tüm 'kültür'le savaşmaktadır. Paulhan bunlarla Bergson arasında bağlantı kurmakta ve bunların manevi deneyimin orijinalliği ve

doğrudanlığını korumak yolundaki girişimlerinde sezgiciliğin ve *'élan vital'* kuramının etkili olduğunu söylemektedir. Paulhan'a göre diğerleriyse; basmakalıp ve klişe anlatımların karşılıklı anlaşabilme için ödenmesi gereken bedeller ve edebiyatın karşılıklı iletişim olduğunu bilen yazarlardır ve 'söz bilimciler' (rhetoricians) olarak adlandırılırlar. Paulhan'a göre yalnız bunların tuttuğu yol geçerlidir; çünkü edebiyatta devamlı olarak 'terör' kullanmak, mutlak sessizlik, yani entellektüel bir intihar anlamına gelir. Sürrealistler kendilerini bundan ancak, devamlı olarak kendi kendini aldatma yoluyla kurtarabilmişlerdir. Sürrealizm doktrininden daha katı ve kıt-anlayışlı bir gelenek ve sürrealistlerinkinden daha kuru, tekdüze bir sanat yoktur. 'Otomatik yazı yöntemi' akılcı ve estetik denetim altında bulunan üsluptan esnekliği çok daha az olan bir yöntemdir ve bilinçsizlik —ya da en azından bilinçten mümkün olduğunca az yararlanma— bilinçliliğe oranla çok daha güçsüz ve basittir. Bununla birlikte dadaizm ve sürrealizmin tarihsel önemleri temsilcilerinin yapıtlarından değil, edebiyatın kendisini simgesel akımın sonunda bulduğu çıkmaz sokağa; gerçekle artık hiçbir bağlantısı kalmayan edebi bir geleneğin kısırlığına dikkati çekmiş olmalarındandır (279). Mallarmé ve sembolistler akıllarına gelen her görüşün, en içten doğalarının bir anlatımı olduğunu düşünürler; bu da 'sözcüğün büyüsüne' inanan ve onları birer şair haline getiren mistik bir inanıştır. Dadaist ve sürrealistler nesnel, dışarıda, biçimsel, akılcı olarak düzenlenmiş herhangi bir şeyin insanı anlatıp anlatamayacağı konusunda kuşku duymaktadırlar, ancak aynı zamanda bu tür bir anlatımın taşıdığı değer konusunda da kuşku duyarlar. Bunların düşüncelerine göre kişinin ardında bir iz bırakması, gerçekten 'kabul edilmesi olanaksız' bir şeydir (280). Böylece dadaizm, estetik kültürün nihilizmi yerine yeni bir nihilizm yerleştirmektedir. Bu yeni nihilizm, yalnız sanatın değeri hakkında değil, insanlığın tüm olarak durumu hakkında da kuşkular taşımaktadır. Sürrealist manifestolardan birinde de belirtildiği gibi, 'sonsuzluk standardıyla ölçüldüğü takdirde insanlığın tüm eylemleri anlamsızdır (281).

Ancak Mallarmé geleneği sonuna gelmemiştir. 'Sözbilimciler' arasına giren André Gide, Paul Valéry, T.S. Eliot ve daha sonra da Rilke; sürrealizme olan tüm tutkularına karşın sembolist yönde yapıtlar vermeyi sürdürdüler. 'Sözcüğün büyüsüne' inanan bu yazarlar; kolay olmayan, olgun bir sanatın temsilcileridir; bunların şiiri, dilin ve yazınsal geleneğin ruhu üzerine kurulmuştur. Joyce'un *Ulysses*'i ile T.S. Eliot'un *Çorak Ülke (The Waste Land)*si aynı zamanda, 1922 yılında ortaya çıkarak yeni edebiyatın iki ana yolunu çizdi-

ler: Bunlardan biri ekspresyonist ve sürrealist yönde diğeri ise simgeci ve biçimci yönde ilerlemekteydi. Akılcı yaklaşım her ikisinde aynıydı; ancak Eliot'un sanatı 'kültür deneyimi'nden, Joyce'un sanatıysa katıksız, ilk varoluş deneyimi'nden yola çıkmıştı. Bu tanımlamaları Goethe üzerinde yazdığı kitabın giriş bölümünde yapan Friedrich Gundolf, dönemin tipik düşünce tarzını gözler önüne sermekteydi (282). Bunlardan birinde esin kaynağı tarihsel kültür, entellektüel gelenek ve düşünlerle biçimlerin mirası; diğerindeki esin kaynağı ise yaşamın doğrudan gerçekleri ve insan varoluşunun sorunlarıydı. T.S. Eliot ve Paul Valéry'e göre önde gelen temel her zaman, bir düşünce, bir sorun; Joyce ve Kafka'ya göreyse mantıksız bir deneyim, bir görüntü, metafizik ya da mitolojik bir imgedir. Gundolf'un kavramsal olanı ayırımı, modern sanatın tüm alanlarında geçerli olan bir ikiye bölme işlemidir. Bir yanda kübizm ve konstrüktivizm, diğer yandaysa ekspresyonizm ve sürrealizm; sırasıyla kesin olarak biçimsel olan ve biçimi bozan iki eğilimi somutlaştırmakta ve bunlar ilk kez yan yana karşımıza çıkarılmaktadır. Karşı karşıya gelen bu iki tarz, melez biçimler ve bileşimler oluşturduğundan durum tümüyle çok daha özeldir. Böylece bir insan, birbirine zıt iki eğilimin çatlamış bilinci konusunda çok daha iyi bir izlenim edinebilmektedir. Bu stilistik eğilimlerin birinden diğerine ani bir geçiş göstermiş olan Picasso, aynı zamanda çağımızın örnek sanatçısı olarak bilinir. Ancak kendisini derleyici ve 'hiciv ustası' olarak adlandırmak (283), karşılarında isyan bayrağını açtığı sanat kurallarına ne derece egemen olduğunu göstermek (284), onu Stravinsky ile karşılaştırarak, onun modern müzik amacıyla modellerini nasıl değiştirdiğini; Bach'ı, Pergolesi'yi ve daha sonra da Çaykovski'yi kullandığını anımsamak; (285) tüm öyküyü anlatmış olmak değildir. Picasso'nun derleyiciliği kişilik biriminin kasten yıkılmak istenişini vurgular; yaptığı taklitler orijinallik mezhebine karşı birer protestodur; gerçeği deforme etmesi ve bunu her zaman yeni yeni kılıklara büründürerek göstermesi ve bunların rastgeleliğini daha güçlü bir yoldan gösterme amacını gütmesi, her şeyden çok 'doğa ve sanat tamamen ayrı birer olaydır' biçimindeki savını doğrulamak amacıyladır. Picasso kendisini bir ricacı, bir hokkabaz, bir taklitçi yerine koyar; 'iç sesiyle', 'al ya da bırak' ilkesiyle kendine olan saygısı ve tapınmasıyla romantik karşıtlığın dışına çıkar. Deha kavramıyla ve çalışma ve üslup birliği sorunuyla yalnız romantizmi değil, aynı zamanda Rönesans'ı da yadsımış olur. Bireyselcilik ve öznelcilikten tam anlamıyla kopmuştur, sanatı kusursuz bir kişiliğin anlatımı olarak kabul etmez. Çalışmaları gerçek hakkındaki notlar ve sonuçlardır, bir bütünün ve bir dünyanın res-

mi olmak savında değildirler; varoluşun bir sentezi ve özetinden ibarettirler. Picasso sürrealistler gibi tam anlamıyla ve istekle tüm sanatsal yaklaşımları kullanarak anlatımın tüm sanatsal yollarıyla uzlaşmakta ve tıpkı sürrealistler gibi geleneksel biçimlerle olan tüm ilişkisini kesmektedir.

Yeni yüzyıl bu çeşit derin karşıtlıklarla doludur, yaşam üzerindeki etkisi de son derecede derin bir tehdit altındadır; en uç biçimlerin bir arada kullanılması, en büyük zıtlıkların birleştirilmesi onun sanatının ana ve çoğu zaman da biricik konusu olmaktadır. André Breton'un da belirttiği gibi Sürrealizm önceleri tamamen dil sorunu çevresinde ortaya çıkmış olan bir akımdır. Yani burada ilk kez şiirsel anlatım üzerinde durulmuş ve Paulhan'ın dediği gibi sanatın, anlama yollarından yararlanmaksızın anlatılmasına çalışılmış; böylece insanlığın tüm varoluş biçimleri ve akıl almazlıklarıyla çelişkilere düşen bir akım ortaya çıkmıştır. Dadaizm hâlâ, kültür olgularının yetersizliğini, sanatın yıkılarak karmaşaya, daha doğrusu Rousseau tipi bir romantizme dönülmesi gerektiğini savunmaktaydı. 'Otomatik yazı yöntemi' (286) ile dadaizmi destekleyen sürrealizm; bu karmaşadan, bilinçsizlikten ve mantık-dışı'ndan, düşlerden ve aklın denetim altında olmayan bölgelerinden yeni bir sanatın ortaya çıkacağına inanmaktaydı. Sürrealistlerse, en az dadaistler kadar reddettikleri sanat'ın kurtulmasını bekliyorlardı; bunu sadece bilinçsizlik, mantık-öncesi ve karmaşaya girebilen bir araç olarak kabullenmeye hazırlamışlardı. Serbest çağrışım şeklindeki psikanalitik yöntemi kullanıyorlardı, yani fikirler kendiliğinden gelişiyor ve bunların röprodüksiyonları herhangi bir mantıksal, ahlaksal ve estetik sansür olmaksızın ortaya konuluyordu (287). Sürrealistler eski, iyi romantik türden esin'i yeniden kuracak bir yol bulduklarını düşlüyorlardı. Sonuç olarak bunlar da mantık-dışı'nın mantıksal hale getirilmesine ve 'kendiliğinden'in yöntemsel olarak yeniden oluşturulmasına sığınmaktaydılar. Tek ayrım, kullandıkları yöntemin; mantık-dışının ve sezginin estetik yargı, tad ve eleştiriyle kontrol edilmekte olduğu yaratı tarzına oranla daha bilgiççe, daha kesin ve katı olmasıydı. Böylece kullanılan yöntemin yol gösterici ilkesi rastgele'lik değil, yansıtıcılık olmaktaydı. Sürrealistlerin tuttuğu bu yoldan daha bereketli olan bir yol, Proust'un izlediğiydi; sanatçı kendisini uykuda-gezer bir kişi gibi koşullandırıyor ve uykulu bir ortamda anıların ve çağrışımların akımına terkediyordu (288). Ancak aynı zamanda disiplinli bir düşünür ve yüksek derecede bilinçli bir yaratıcı sanatçı olduğunu da unutmuyordu (289). Bir bakıma Freud, sürrealistlerin kullandığı hileyi anlamış durumdaydı. Ölümünden kısa zaman önce kendisini Londra'da görmeye

gelen Salvador Dali'ye şunları söylemişti: *'Sizin sanatınızda beni ilgilendiren bilinçsizlik değil, bilinçtir* (290). Bununla 'Ben sizin taklit paranoya'nızla değil, taklit yönteminizle ilgileniyorum' demek istemiş olsa gerektir.

Sürrealistlerin temel deneyimi, *'ikinci bir gerçek'* keşfetmiş olmalarıdır. Bildiğimiz ampirik gerçekle ayrılmaz bir biçimde kaynaşmış olmasına karşın bu 'ikinci gerçek' ondan farklıydı... çünkü onun hakkında yalnız olumsuz anlatımlarda bulunabiliyor ve onun varlığına kanıt olarak kendi deneyimlerimizdeki çatlak ve boşlukları gösterebiliyorduk. Bu ikilik (dualism) en iyi Kafka ve Joyce'un yapıtlarında görülmektedir. Sürrealizmi bir doktrin olarak kabullenmemekle birlikte bu sanatçılar, yüzyılın gelişme gösteren diğer birçok sanatçıları gibi, geniş anlamda birer sürrealisttiler. Sürrealistleri düşlerin özelliğinden haberdar eden ve onları kendi stilistik ideallerinin karışık düşsek gerçeklerini farketmeye sevkeden; varoluş'un bu iki-yanlılığı hakkındaki deneyimdir. Sürrealistlerin yapıtlarında düşler; gerçeğin ve gerçek-dışının, mantığın ve fantezinin, adiliğin ve deneyim yüceliğinin birbirlerinden ayrılması ve anlaşılması olanaksız bir biçimde birleştiği dünya-resmi'nin bir örneği haline gelmekteydiler. Ayrıntıların titiz doğalcılığı ve sürrealizm'in düşlerden kopya ettiği ilişkilerin rastgele bir arada oluşu yalnız iki farklı düzeyde yaşadığımız duygusunu ortaya koymakla kalmıyor, aynı zamanda bu iki düzeyin birbiri içine son derece karışık bir tarzda girdiğini; öylesine ki ikisinin de birine oranla ne ikinci derece kabul edilebileceğini (291), ne de öbürü konusunda bir karşıt-sav (292) olabileceğini vurguluyor.

İkili varoluş kesinlikle yeni bir kavram değildir. *'Coincidentia oppositorum'* fikri Cusa'lı Nicholas'tan ve Giordano Bruno'dan beri bizlerin yabancısı olmadığımız bir görüştür. Ancak varoluşun çift anlamlı ve ikili oluşu, her basit gerçekte gizli olan insansal anlayışı tuzağa düşürme özelliği, bugüne kadar bu denli derin bir biçimde deneyim konusu edilmemişti. Somutla soyut, duyumsalla ruhsal, düşle uyanıklık arasındaki zıtlıkları benzer bir biçimde ele alan, bir de maniyerizm (tarzcılık) vardır. Modern sanatın zıtlıklar üzerinde durmasının yalnızca rastlantı olmadığı, bunda maniyerizm kalıntılarının da etken olduğu düşünülebilir. Dali'nin çalışmalarında ayrıntıların fotoğrafikle yinelenmesiyle, bunların vahşice gruplandırılması arasındaki zıtlık; on yedinci yüzyılın 'metafizik şairleri'nin lirik şiirlerinde ve Elizabeth döneminin dramlarında görülen çelişki tutkusuna benzemektedir. Ancak Kafka ve Joyce'un üslupları arasındaki düzey farklılığı ile on altıncı ve on yedinci yüzyıl maniyerist şairlerinin düzeyleri arasındaki ayrım o

denli büyük değildir. Her iki durumda da gerçek temsil öznesi, yaşamın anlamsızlığıdır. Ameliyat masası üzerindeki dikiş makinesi ve şemsiye, piyano üzerindeki eşek cesedi ya da bir çekmecenin gözleri gibi açılan kadın memeleri, kısacası tümü yan yana ve aynı anda gerçekleşen oluş biçimleri; yalnız son derece çelişkili bir yolla içinde yaşadığımız en küçük atomlara kadar parçalanmış dünyaya birlik ve beraberlik getirme isteğinin anlatımıdır. Sanat gerçek bir bütünleştirme manisi'ne yakalanmıştır (293)). Görünürde her şeyi, daha başka şeylerle ilişkili hale getirmek mümkündür; görünürde her şey tümlük yasasının içeriğinde yer almaktadır. İnsanın kötülenmesi, sanatın 'de-humanizasyonu' (insan boyutunun dışına çıkarılması) her şeyden çok bu duygulara bağlıdır. Her şeyin önemli olduğu ya da eşdeğer öneme sahip bulunduğu bir dünyada insan önde gelme özelliğini, psikoloji ise gücünü yitirir.

Psikolojik romanın içinde bulunduğu kriz belki de, yeni edebiyatın en çarpıcı olayıdır. Kafka ve Joyce'un romanları artık, on dokuzuncu yüzyılın büyük romanları gibi psikolojik nitelik taşımamaktadırlar. Kafka'da psikolojinin yerine bir çeşit mitoloji konabilse de, Joyce'da psikolojik çözümlemelerin kesinlikle doğru olmasına karşın yalnız kahramanların yokluğu değil, özel bir psikolojik alanın bulunmadığı da dikkati çekmektedir. Romanın psikolojiden arındırılması Proust'la birlikte başlar (294). Duyu ve düşünce çözümlemesinin en büyük ustası olan Proust, psikolojik romanın doruk noktasını belirler; ancak bunun aynı zamanda gerçekle dengelenebilmesi için ruhsal oluşumun değişik hallerini de açıklamak ister. Tüm varoluş, bilincin içeriği haline geldiğinden ve cisimler önemlerini içinde bulundukları ruhsal ortamdan kazandıklarından, burada Stendhal, Balzac, Flaubert, George Eliot, Tolstoy veya Dostoyevski'nin anladığı anlamda bir psikoloji sorunu yoktur. On dokuzuncu yüzyıl romanında insanın ruhu ve karakteri fiziksel gerçekler dünyasında karşıt kutuplar olarak görülmüştür. Yine bu romanlarda psikoloji; nesne ile özne, nefis ve nefis -dışı, insan ruhu ve dış dünya arasında bir çekişme hali olarak tanımlanmıştır. Bu psikoloji Proust'ta egemen olma özelliğini yitirmektedir. Ateşli bir portreci ve karikatürcü olmasına karşın Proust, bireysel kişiliğin belirli tipler halinde anlatılması ve ruhsal mekanizmalarla pek o kadar da ilgilenmemiştir. Onun yapıtları, yalnız modern toplumun bütün görünümlerini içermeleri nedeniyle değil, aynı zamanda modern insanı, tüm hevesleri, içgüdüleri, yetenekleri, otomatizmleri, mantıklı ve mantık-dışı davranışlarıyla tüm bir ruhsal gereç gibi tanımlamış olmaları nedeniyle de bir «summa» (yani bir birikim zirvesi) özelliği taşır. Joyce'un *Ulysses*'i

böylelikle Proust tipi romanların doğrudan bir devamı olmaktadır. Biz burada bir büyük kentin yaşamının bir gününü veren bir çağdaş uygarlık ansiklopedisi ile karşı karşıya kalırız. Bu gün, romanın kahramanıdır. Romanın konusundan uzaklaşmak, romanın kahramanından uzaklaşmak demektir. Bir dizi olaylar yerine Joyce, bir dizi düşünce ve çağrışımlar; bireysel bir kahramanın yerine bir dizi kesintisiz iç-monolog kullanmaktadır. Vurgu; hareketin kesintisizliği üzerinde, «bütünleşmiş bir süreklilik» duygusu, dağılmış, bir dünyanın kaleidoskopla çekilmiş resminde, ya da herhangi bir yerde karşımıza çıkabilir. Bergson türü zaman kavramı, yeni bir yorumlanmayla, yoğunlaşmayla ve yansımayla karşı karşıya kalmaktadır. Artık burada vurgu bilinçlilik içeriğindekilerin eşzamanlılığında, geçmişin günümüzdeki varlığında, farklı zaman dönemlerinin devamlı olarak birlikte akıp gitmesinde, iç deneyimlerin pek şekillenememiş akıcılığında, ruhun tek başına olduğu zamanki bağımsızlığında, uzayla zamanın göreceliğinde; yani kısacası aklın içinde hareket ettiği ortamın belirlenip ayrılmasındaki olanaksızlıkta yer almaktadır. Bu yeni zaman kavramında, modern sanatın temelini oluşturan tüm doku şeritleri birleşmektedir. Konudan cayılması, kahramanın uzaklaştırılması, psikolojinin terkedilmesi, 'otomatik yazı yöntemi' ve hepsinin üzerinde filmin uzaysal ve dünyasal biçimlerinin montaj tekniği ve birbiri içine girmesi gibi. Temel öğesi eşzamanlılık, doğal ilkesi ise dünyasal öğenin uzaysallaştırılması olan yeni zaman kavramı; Bergson' un zaman felsefesiyle aynı tarihlerde ortaya çıkan bu en genç sanat biçimiyle en iyi şekilde anlatılabilmektedir. Teknik film yöntemleriyle yeni zaman kavramının karakteristikleri arasındaki uyum o denli mükemmeldir ki; modern sanattaki zaman kategorilerinin sinemasal olgunun ruhundan doğduğu sanılabilir. Yine aynı şekilde sinemanın temel yaklaşım yönünden zaman kategorilerinin en iyi temsilcisi olduğu düşünülebilir. Çağdaş sanatın en verimli dalı olmasa bile film konusunda bunları düşünmek, doğaldır.

Birçok bakımlardan tiyatro, filme en çok benzeyen sanattır. Özellikle uzaysal ve dünyasal biçimlerin bir arada bulunması göz önüne alındığında tiyatro, filmin gerçek anlamda bir eşidir. Ancak sahnede olup biten biraz uzaysal, biraz da dünyasaldır; filmde olduğu gibi hiçbir zaman her ikisinin bir karışımı değildir, ilke olarak hem uzaysal hem de dünyasaldır. Sinema ile diğer sanatlar arasındaki en temel farklılık, filmde uzay ve zaman sınırlarının akıcı oluşudur, uzay bir bakıma dünyasal, zamansa bir bakıma uzaysal niteliktedir. Plastik sanatlarda, sahnede de olduğu gibi uzay durgundur, hareketsizdir, değişmez, herhangi bir yöne ya da

amaca yönelik değildir. Her bölümde homojen nitelik taşıdığından ve bölümlerin hiçbiri dünyasal olarak bir diğerinin üzerine binmediğinden, onun içinde serbestçe hareket edebiliriz. Hareketin gelişimleri sahne değildir, herhangi bir yavaş ve süreli bir gelişmenin evreleri de değildir; bunların sırası bir sınırlamaya uğrar. Edebiyatta —ve hepsinden ötede drama'da— zaman diğer yandan kesin bir yöne, gelişim şekline, seyircinin zamanla olan deneyiminden bağımsız, nesnel bir amaca yöneliktir; yalnız bir depo değil, düzenli bir dizidir. Zamanla uzayın drama sanatına özgü grupları, filmde tüm karakter ve işlevlerini değiştirirler. Uzay, durgunluğunu ve sakin hareketsizliğini yitirip hareket kazanır; hem de gözümüzün önünde olup bitiyormuşçasına hareket kazanır. Kendi tarihine, şemasına ve gelişim olayına sahip olan akıcı, sınırsız ve bitmemiş bir öğe halini alır. Tek türlü fiziksel uzay, burada çok çeşitli birleşik tarihsel zaman karakteristiklerini de kazanır. Bu ortamda tek tek sahneler artık aynı türden değildir; uzayın ayrı ayrı bölümleri eş bir değer taşımaz. Bu ortamda bazıları gelişimde belirli bir öncelik taşıyan, diğerleriyse birikmiş uzaysal deneyimleri belirleyen özellikle nitelenmiş durumlar vardır. Örneğin yakın çekimin (close-up) kullanılması yalnızca uzaysal bir ölçüte sahip değildir, aynı zamanda filmin dünyasal gelişimi sırasında erişilebilecek ya da atlanabilecek bir evreyi temsil eder. İyi bir filmde bu yakın çekimler rastgele ve iş olsun diye dağıtılmaz. Sahnenin iç gelişiminden bağımsız olarak, herhangi bir yer ya da zamanda kesilmez; yalnız güçlü enerjilerinden yararlanılacağı yerlerde kesilir. Bu nedenle bir yakın çekim, hiçbir zaman çerçevesinden kesilip çıkarılmış bir resim değildir, resmin yalnızca bir bölümüdür. Bu bakımdan barok resimde, resme hareketli bir nitelik kazandıran *repoussoir* figürlere benzer ve filmin uzaysal yapısına bu çeşitten bir hareketlilik sağlar.

Ancak bir filmde zaman ve uzay, sanki, aralarında değişiklikler olabilen biribiriyle ilişkili etkenler gibi olduğu için, dünyasal ilintiler neredeyse hakiki bir uzaysal niteliğe ulaşır. Bu arada uzay da güncelleşir ve dünyasal karakterler kazanır; diğer bir deyimle bunlardaki birbirlerini izleyen anlara belirli bir serbestlik öğesi girer. Bir filmin dünyasal ortamında, yönümüzü seçmek konusunda tam anlamıyla özgürce, bir zaman evresinden diğerine geçerek —tıpkı bir odadan diğerine geçer gibi— olayların gelişimindeki peşpeşe sahneleri birbirlerinden ayırıp gruplayarak; genel anlamda bir tür uzaysal dizi ilkesini uygulayarak hareket edebiliriz. Kısaca söylemek gerekirse burada zaman, bir yandan kesintisiz sürekliliğini, öbür yandan geri dönülmez yönünü yitirmiş durumda-

dır; yakın çekimlerle hareketsizleştirilebilir ve geleceğe ait görüntülerle ileriye alınabilir. Aynı anda, birlikte oluşan görüntüler *double-exposure* [103] yoluyla birbiri ardından gösterilebilir; önce olan biri sonra, sonra olan biriyse, olmadan önce gösterilebilir. Sinemadaki bu zaman kavramı tamamen özneldir ve bir bakıma düzensiz olan niteliği aynı ortamın ampirik ve dramatik kavramlarıyla karşılaştırılabilir. Ampirik gerçeğe ait zaman tekdüze bir biçimde ilerleyici, kesintisiz bir şekilde süreklidir ve bundaki sıra asla tersine çevrilemez; bunda olaylar tıpkı bir fabrikanın 'üretim şeridinde' olduğu gibi birbirini izler. Dramatik zamanın ampirik zamanla eş olmayacağı gerçektir —sahnede doğru zamanı gösteren bir saatin yol açtığı sıkıntı, bu uyumsuzluktan kaynaklanır— zamanın önceden yazılan birliği, sıradan zamanın uzaklaştırılması olarak kabul edilebilir. Bir dramadaki dünyasal ilişkiler, bir filmdeki zaman sıralanmasına oranla kronolojik zamanla daha sıkı bir ilinti içindedir. Böylece dramada ya da dramanın en azından bir ve aynı perdesinde ampirik gerçeğin dünyasal sürekliliği korunmuş durumdadır. Gerçek yaşamda olduğu gibi burada da olaylar, herhangi bir kesintiye ya da atlamaya izin vermeyen yasalar uyarınca birbirini izler. Hiçbir yineleme ya da iç-içe girme oluşmaz, mutlak anlamda değişmez olan bir zaman ölçüsüne bağlı olarak herhangi bir hızlanma, yavaşlama ya da duraksama gibi durumlara çeşitli bölümler (sahne ya da perde) sırasında hiç rastlanmaz. Diğer yandan filmde yalnız art arda gelen olayların hızı değil, aynı zamanda zaman değerleri ve ölçüsünün bizzat kendisi de çoğu zaman fotoğraftan fotoğrafa; hareketin hızlı veya yavaş olmasına, az ya da çok sayıda yakın çekim kullanılmasına bağlı olarak değişebilir.

Drama sanatçısı, sahne düzenlemesinin mantıksal gereği nedeniyle zamanın anlarını ve evrelerini yinelemek açısından kısıtlanmıştır; bu özellik filmde en yoğun estetik etkileri uyandırmak için çoğu kez başvurulan önemli bir kaynaktır. Dramada öykünün bir bölümünün geriye dönük olarak incelendiği ve olayların zaman içerisinde geriye doğru izlendiği gerçektir; ancak bunlar genellikle dolaylı yollardan yapılır. Drama tekniği giderek gelişen bir konuda geçmiş sahnelerin yinelenmesine ve onların doğrudan doğruya olaylar dizisi arasına sokulmasına izin vermez. Buna ancak son zamanlarda imkân verilmeye başlanmıştır ve bunda da filmlerin ya da modern romanlarda da gözümüze çarpan yeni zaman kavramının etkisi olsa gerektir. Filmde herhangi bir anı keserek ara-

[103] İki imajın üst üste geldiği sinema tekniği.

ya geçmişe ait başka bir anı sokabilmenin teknik olanağı, gerginliği arttırma fırsatını verir. Böylece film bir klavye başına otururak istediği kadar anahtarı yukarı-aşağı, sağa-sola çevirebilen bir kimsenin yarattığı bir olay izlenimini verir. Çoğu zaman bir filmin kahramanını, henüz mesleğinin ilk yıllarında olan genç bir adam olarak görürüz; daha sonra geçmişe giderek kahramanın çocukluğunu yaşarız. Bir süre sonra da onu erişkin bir adam olarak görürüz. Hatta zaman zaman kahramanı öldükten sonra, bir akrabasının ya da arkadaşının zihninde canlanmış olarak, yani yaşar durumda görebiliriz. Zamanın bu süreksizliği nedeniyle konunun ileri ya da geriye dönük gelişimi herhangi bir kronolojik bağ olmaksızın, yinelenen dönüşler ve hareketlerle tam bir özgürlük içerisindedir. Bu özellik sinema deneyiminin sonsuz sınırlara ulaşmasını sağlayan temel bir niteliğidir. Bununla birlikte filmde paralel görüntülerin eşzamanlılığı tanımlanmadığı sürece, zamanın gerçek anlamda uzay içinde erimesine rastlayamayız. Seyirciyi boşlukta bırakan etken, bu birbirinden farklı ve uzaysal nitelikte ayrı ayrı olan olayların eşzamanlılığıdır. Bu da zamana iki-boyutluluk kazandıran cisimlerin eşzamanlı olarak yakın ve uzakta olmaları, yani zaman içerisinde birbirlerine yakın, uzay içerisinde birbirlerinden uzakta bulunmalarıdır.

İki eş-zamanlı olay dizisinin anlatımı, sinemasal biçimlerde özgün bir kullanım malzemesi olarak, sinema tarihinin oldukça erken bir aşamasında keşfolunmuştur. İlkönce bu eşzamanlılık basitçe film şeridine geçirilmiş ve seyirciye aynı zamanı gösteren iki saat ya da benzeri olan doğrudan göstericiler aracılığıyla sunulmuştur. Çift konuyu aralıklı olarak işlemek ve böylece bir konunun tek evrelerini değişik montajlara uygulamanın sanatsal tekniği, birdenbire gelişmiş değildir. Ancak daha sonra bu tekniğin örnekleri sık sık, her fırsatta karşımıza çıkmaya başlamıştır. İster iki rakip parti, ister iki yarışmacı, ya da ister iki çift arasında yer alalım, filmin yapısına çaprazlaşan ve birbirini kesen iki çizgi egemendir. Burada zıt eylemlerin eşzamanlılığı ve gelişimlerine ait karakterlerin iki yanlılığı söz konusudur. Klasik Griffith filmlerinden pek iyi bilindiği gibi, bir tren ya da bir araba üzerinde gerçekleşen heyecanlı olayın bitiminde, entrikacı ya da 'at sırtındaki kralın habercisi', katil ya da kurtarıcı, devamlı resim değiştirme tarzındaki devrimci bir teknikle amaca ulaşır. Bu çeşitten bitiş, benzer konuları işleyen hemen tüm filmlerde daha sonra da kullanılmıştır.

Günümüz çağının zaman deneyimi her şeyden çok; kendimizi içinde bulduğumuz anın, yani yaşadığımız anın farkında olmamız-

dan kaynaklanır. Yerel ve çağdaş olan ve bu ana bağlı bulunan her şey günümüz insanı açısından özel bir öneme ve değere sahiptir. Bu düşünceyle dolu olan günümüz insanının gözünde eşzamanlılık gerçeği, yeni bir anlam kazanır. Bu insan, kentlerin büyüklüğünü, kullandığı tekniklerin inanılmaz oluşunu, düşüncelerindeki zenginliğini tüm bir oluşumdaki ruhsal durumun gizli derinliklerini, olaylarla nesneler arasındaki ilişkileri ve bunların bitişik noktalarını görüp ayırabilir. 'Eşzamanlılık' büyüsünün keşfiyle, aynı insan bir yandan çok farklı, birbiriyle ilintisiz birçok şeyin birden aynı anda karşısında kalır. Diğer yandan başka yerlerdeki başka insanlar aynı deneyimleri yaşarlar, çünkü aynı şey aynı zamanda birbirinden tümüyle ayrı yerlerde oluşup gitmektedir. Modern teknikle günümüz insanının farkına vardığı bu evrensellik, belki de yeni zaman kavramının ve modern sanatın yaşamı tanıtmasındaki haşinliğin gerçek kaynağını oluşturmaktadır. Modern romanı eski romandan kesinlikle ayıran bu özellik, sinematografik etkilerin hemen tümünden de sorumludur. Konunun ve sahnedeki gelişimin kesilmesi, düşünce ve davranışların birdenbire ortaya çıkması, zaman standartlarının göreceliği ve dayanıksızlığı bize Proust ve Joyce'un çalışmalarını anımsatır. Proust birbirinden otuz yıl arayla olup geçmiş iki olayı sanki aralarında yalnızca iki saat varmışcasına önümüze getirdiğinde, bir çeşit büyüye başvurmuş olur. Proust hiçbir zaman çağlardan ve tarihlerden söz etmez, onun romanındaki kahramanın yaşını tam olarak hiçbir zaman bilemeyiz. Proust'un romanlarındaki olayların kronolojik ilişkisi bile oldukça belirsizdir. Deneyimler ve olan-bitenler zaman içindeki yakınlıklarıyla birbirlerine bağlı değildirler. Bunları kronolojik bir sıraya dizme girişimi, Proust'un gözünde sadece bir saçmalıktır. Her insan dönenceli olarak yinelenen kendi kişisel deneyimlerine sahiptir. Çocuk, genç ve büyük insan temelde her zaman, aynı şeyi denerler; bir olayın anlamı çoğu kez aradan birçok yıl geçmeden önce onlar üzerinde bir etkiye sahip değildir. Ancak kişi, yaşamakta olduğu anın deneyiminden önceki yılların birikimini pek az farkeder. İnsan, yaşamının her anında aynı şekilde uyanık, duyarlı, cesaret ve atılganlığı bastırılmış aynı çocuk, aynı zayıf insan ya da aynı yalnız kişi değil midir? İnsan yaşamın her yeni durumunda şunu ya da bunu deneyebilen, zamanın akışına karşı deneylerinin tekrarlanan özellikleriyle korunan bir kişi değil midir? Tüm yaşam ve deneyimlerimiz sanki hepsi aynı anda olup bitmiş gibi değil midir? Bu eşzamanlılık gerçekte zamanın yadsınması değil midir? Ve bu yadsıma fiziksel mekân ve zama-

nın bizi yoksun kıldığı içtenlikten kurtuluşun bir savaşımı değil midir?

Joyce da, Proust gibi kronolojik düzenli zamandan sıyrıldığında aynı içtenlik ve aynı doğrudan deneyim için savaştı. Çalışmalarında deneyimlerin kronolojik dizisine galip gelen, bilincinin içeriklerindeki değişikliklerdir. Onun için zaman, üzerinde insanın ileri-geri hareket ettiği, yönü olmayan bir yoldur. Ancak Joyce uzaysallaşmayı Proust'tan daha ileriye götürmüş ve iç olayların yalnız uzunlamasına değil, enlemesine kesitlerde de bulunduğunu göstermiştir. İmgeler, fikirler, beyin dalgaları ve anılar yan yana dururlar ve birdenbire gelen, mutlak bir kesintiye uğrarlar. Bunların kökeni pek göz önüne alınmaz; dikkat edilen yanları eşzamanlılıklarıdır. Zamanın uzaysallaştırılması Joyce'da oldukça ilerlemiştir, bir kimse *Ulysses*'i okumaya, hoşlandığı yerden başlayabilir. Okuyucunun kendisini içinde bulduğu ortam gerçekte tamamen uzaysaldır. Çünkü roman yalnız büyük bir kentin resmini çizmekle, aynı zamanda onun yapısını da benimser; meydanlardan ve sokaklardan oluşan, insanların içerisinde yuvarlandığı, yürüdüğü ve istedikleri zaman istedikleri yerde durdukları ağı da tanımlar. Joyce romanını yazarken bölümleri birbiri ardına dizmemiş, aynı anda birkaç bölüm üzerinde birden çalışmıştır. Bu bakımdan sinemanın uyguladığı tekniğe benzer bir yöntem kullandığı söylenebilir.

Bergson usulü zaman kavramına, filmlerde ve modern romanlarda olduğu gibi çağdaş sanatın tüm dallarında ve akımlarında rastlayabiliriz. Modern resmin çeşitli akımlarını; İtalyanların fütürizm'iyle Chagall'ın ekspresyonizmini, Picasso'nun kübizmi ile Giorgio de Chirico veya Salvador Dali'nin sürrealizmini birbirine bağlayan temel deneyim, her şeyden çok *simultanéité des états d'âmes*'dır [104]. Bergson ruhsal olayların kontrpuanlarını ve aralarındaki ilişkinin müziksel yapısını keşfetmiştir. Bir müzik parçasını gereğince dinlediğimiz zaman her yeni notayı öncekilerle kaynaştırarak işitiriz. Bunun gibi deneyimini geçirdiğimiz her şeyi, daha öncekilerle birlikte kendimize mal ederiz. Eğer kendimizi anlarsak, kendi ruhumuzu bir nota kâğıdı gibi okuyabilirsek, karmaşa halinde gelen sesleri çözebilir ve onları çeşitli bölümlere ait polifoniler haline getirebiliriz. Tüm sanat, söz konusu karmaşa ile yapılan bir savaştan ibarettir; karmaşaya doğru her an daha çok yaklaşmakta ve onun pençesinden daha ilerdeki ruhsal alanlarımızı kurtarmaktayız. Eğer sanat tarihinde bir ilerleme olmuşsa

[104] «Ruhsal yapının eşdeğerli olması» anlamına.

bu, karmaşadan kurtarılan bölgelerin genişlediğine işarettir. Zamanı çözümlemesi nedeniyle film, bu çeşitten bir gelişimin tam çizgisi üzerinde yer almaktadır: Filmledir ki, önceleri yalnız müzikal olarak ifade edebilmiş olduğumuz deneyimlerimizi, artık görsel olarak da canlandırabilmekteyiz. Henüz boş olan ve gerçek yaşamın erişememiş olduğu bu yeni alanı, sanatçı doldurabilir.

Görünürde sürüp giden bir sorun olma eğilimini gösteren sinema bunalımı, her şeyden önce filmin kendi yazarlarını bulamaması, daha doğrusu yazarların film için yazmaması nedeniyledir. Kendi dört duvarları içinde yazmaya alışmış bu kimselerin, bundan böyle prodüktörleri, yöneticileri, kurgucuları, kameramanları, sanat-yöneticilerini ve her alandan teknisyeni göz önüne alarak yazmaya alışmaları gerekmektedir. Senaryo yazarlarının bu tür müşterek bir çalışma ortamının vereceği gücü değerlendiremedikleri; veya herhangi bir sanat dalında imece ile çalışmayı bilmedikleri ileri sürülebilir. Bunlar sanat eseri üretiminin birkaç kişiden meydana gelen bir guruba, bir «kavram içeriği»ne esir olmasına isyan ediyorlar; dıştan gelen zorunlu bir yönelimci sanatın bütünlüğünü zedeleyeceğine inanıyorlar ve işin daha ilginç yanı olarak, bir ekseriyet oyunun kendilerinin bile oluşumunu tam açıklayamadıkları motiflerin üzerinde son sözü söylemesini kabul edemiyorlar. On dokuzuncu yüzyıl açısından bakılacak olursa yazarların bürünmelerini istediğimiz kişilik, alışılmışın dışındadır ve doğal değildir. Günümüzün denetimsiz ve parçalanmış sanatsal çabaları, ilk kez kendi anarşilerine karşı çıkan bir ilkeyle karşılaşmaktadırlar. Aslında sanatsal üretimin belirli bir gurubun imece ile ortaklaşa çalışmasına dayanması, sanatın bütünleşme eğilimini belirleyen bir simgedir. Tiyatro hariç tutulursa ki, burada da birlikte çalışma sanat eserinin üretiminden ziyade bir sahneye koyma olayıdır; bu tür bir yönelimin Ortaçağdan beri ve özellikle eski mason localarından bu yana başka örneği yoktur. Film yapımının, genel olarak kabul olunan sanatsal ortaklaşa grup ilkesinden ne denli uzaklaştığını yalnızca yazarların filmle bir bağlantı kuramamasıyla değil, Chaplin olayı gibi durumlarla da anlamaktayız. Chaplin, filmlerinde elden geldiğince kendi başına çalışması gerektiğine inanmaktaydı; yani başrolü, yöneticiliği, senaryoyu, müziği yapabildiği kadarınca kendi üzerine almalıydı. Organize sanat üretimi konusunda yeni bir yöntemin başlangıcı bile olsa, karşımıza çıkan yeni bir bütünleşme sorunu ile karşılaşmaktayız. Ancak ekonomik, toplumsal ve siyasal yaşamımızın bütünü, anlamlı bir planlamanın olmadığı hallerde sarsılır; kültür dünyamız ve maddi varlığımızın her ikisi birden dağılma tehdidi altına girer. Demokrasi ve

diktatörlük, özelleşme ve bütünleşme, mantık ve mantık-dışı hep birbiriyle çarpışmaktadır. Ekonomi ve politik alanlarda bile bu sorunlar henüz çözülmemişken, böyle bir çözüme sanat alanında ulaşılması çok daha zayıf bir olasılıktır; belki de, sanatta spontan atılımın şartlandırılması, beğeninin belirli yöne zorla indirgenmesi, kişisel atılımın kurumlar tarafından düzenlenmesi, genel düşünce düzeyinde sanıldığı kadar öldürücü bir darbe gibi değerlendirilmemektedir.

Bireyselliğin ve özelleşmenin en uç noktalarına vardığı bir çağda, bireysel çabaların uyumu ve bütünleşmesi acaba nasıl sağlanabilecektir? Pratik bir düzeyde konuşmak gerekirse, teknik açıdan en başarılı filmlerin temelinde bazı zayıf içerikli yazınsal buluşların yattığı bir duruma acaba nasıl son verebiliriz? Bu, işinin ehli yöneticilerin, işinin ehli olmayan yazarlarla karşı karşıya olması sorunu değildir. Çünkü her iki olay da farklı zaman dilimlerine aittirler: Kendi kaynaklarına bağımlı olan, yalnız, tek başına çalışan bir yazar ile ancak ortak çalışmayla çözümlenebilecek sinemasal sorunlar. Ortaklaşa film birimi, henüz ulaşamadığımız bir toplumsal teknik getirebilmektedir; örneğin yeni bulunan bir kamera sınırlarını ve gücünü hiç kimsenin bilemediği bir sanatsal teknik gerektirebilir. Bunalımı atlatmak için bir çare diye ileri sürülen parçalanmış işlevlerin tamamlanması, yani öncelikle yönetmenle yazarların yeniden birleştirilme önerisi, soruna bir çözüm getireceği yerde, sadece baştan savma bir çözüm olabilir. Çünkü bu, yenilmesi gereken özelleşme işlemini önler, ancak ortadan kaldırmaz; gereksinim duyulan planlamayı sağlamaz, aksine ondan sadece geçici olarak kurtulmamıza olanak verir. İşin, ortaklaşa düzenlenerek bölünmesi yerine, çeşitli işlevlerin yerine getirilmesinde bireysel ilkelerin kullanılması, meslek dışında teknik açıdan amatörce yapılmış bir film izlenimini elde etmemizi sağlayamaz, ancak yapıtta bir iç-gerilimin olmaması, ondaki samimi amatörlük kalıntılarının eksikliğini açıkça ortaya koyacaktır. Belki de planlama temeline dayalı bir sanat ürünü ortaya çıkarmak amacıyla tüm çabanın harcanması, günümüzdeki güçlü bireyselciliğin daima kendinden uzak tuttuğu geçici bir aksaklığın ortaya çıkması demek olacaktır. Yapılan film yeni bir sanat çağını başlatmayabilir, ancak Ortaçağ sonrası döneminin sanat gelişiminin ona bağlı olduğumuz ve güçlü canlılığını sürdüren eski bireyselci kültürden izler taşıyacağı da kesindir. Eğer durum bu ise film alanındaki bunalıma bazı belirli işlevlerin kişisel birleştirimi, yani ortaklaşa iş ilkesini bir oranda kabul ederek çözüm getirmek mümkündür.

Bununla birlikte film alanındaki kriz, toplumun doğruca ken-

di yapısında patlak veren bir bunalımla birliktedir. Her gün, her saat Hollywood'tan Şanghay'a, Stockholm'den Cape Town'a kadar sinema salonlarını dolduran milyonlarca ve milyonlarca insanın toplumsal yapısı ve koşulları son derece karmaşıktır. Bu insanlar arasındaki tek bağ, sinema salonlarına dolmaları ve yeniden kişisel biçim kazanamamış birer birey olarak toplumun içine tekrar katılmalarıdır. Sinema seyircisinin bu karışık, mafsallanması eksik, şekilsiz bir kitle meydana getirmesine karşın, tek ortak yanı, herhangi bir sınıf veya kültür çevresine ait olmamasıdır. Sinemaya giden bu karışık kitleyi 'toplum' olarak adlandırmak da mümkün değildir; ancak zaman zaman prodüktörlerin bazıları için bu kitleyi bir 'toplum' olarak tanımlama geçerliliğini koruyordu. Çünkü bu sayede sanatsal üretimlerinin devamlılığı iyi kötü sağlanabiliyordu. Toplumâ-benzer kümelenmeler, karşılıklı anlayış üzerine kuruludur, görüşleri bölünmüş bile olsa bir ve aynı planda birbirlerinden ayrılırlar. Ancak sinemalarda birlikte oturan ve önceden herhangi bir zihinsel ortak gelişim yapısı olmayan kitlelerde böylesine bir karşılıklı anlayış beklemek, boşuna olur. Eğer bunlar bir filmden hoşlanmazlarsa, filmi beğenmemenin nedenleri açısından aralarında nadiren bir görüş birliği kurulabilir; ancak bunu ortak bir anlayış olarak değil, yanlış anlayış olarak nitelendirmek daha doğrudur.

Sanat yapımcılarıyla sanatla gerçekten ilgisi olmayan tabakalar arasında aracı rolü oynayan tek türden ve değişmez nitelikte toplumsal birimler, temelde tutucu özellik taşıyan bir işlev ortaya koyarlar. Bu işlev sanattan haz duymanın demokratikleşmesi ve yaygınlaşmasıyla yok olmaktadır. Son yüzyılda devlet ve şehir tiyatrolarının orta sınıftan aboneleri az-çok tekdüze, organik olarak gelişmiş bir bütün oluştururlar; ancak repertuar tiyatrosunun sona ermesiyle birlikte bunların en son kalıntıları da dağılmıştır. Bu zamandan beri bütünleşmiş seyircilere, ancak özel koşullar altında rastlanmaktadır. Buna rağmen bazı hallerde bu seyirci kitlesi, şimdiye kadar görülenlerden daha da kalabalık olabilmektedir. Bu, sinemaya gidenlerin tekrar tekrar yeni ve orijinal gösterilere yönelinerek elde tutulması için tekrarlanan işlemlerin aynıdır. Repertuar tiyatrosu, seri performans tiyatrosu ve sinema; sanatın demokratik yaygınlaşmasında birbiri ardına gelen evreleri temsil ederler. Yine bunlar, önceleri tiyatronun her çeşidinde az-çok var olan eğlendirici karakterin yittiğini de simgelemektedirler. Sinema, bu kötüye gidişteki en son evreyi temsil etmektedir. Popüler veya çok sevilen oyunları sahneleyen şehir tiyatrolarında bile gösteri için bazı iç ve dış hazırlıklar yapmak gerekmektedir; temsil

için yerler genellikle önceden ayrılmakta, bütün geceyi alacak bir vakit geçirme için seyirci bazı hazırlıklarda bulunmaktadır. Buna karşılık sinemaların sürekli matinelerine günlük elbiselerle günün herhangi bir saatinde gidilebilir. Filmin konusunu meydana getiren gündelik olaylar, sinemaya giden toplumun bir anda oluşan istekleri ve her tür iddiadan uzak tutumları ile tam bir uyum içindedir.

Film, günümüzün bireysel uygarlığının başlangıcından bu yana kitle için sanat yapma yolunda atılan ilk adımdır. Bilindiği gibi okuyuculara ve tiyatro seyircilerinin yapılarında oluşan ve son yüzyılda bulvar oyunlarıyla eleştiri romanlarının ortaya çıkmasıyla bağlantılı olan durum; sanatın sonunda kitlelerin sinemaya akmasıyla sonuçlanan demokratik yaygınlaşmasının gerçek başlangıcıdır. Prenslerin özel tiyatrolarından orta sınıf tiyatrolarına ve oradan da şehir tiyatrolarıyla tiyatro tröstlerine ya da operadan operete ve oradan da revülere olan geçiş; giderek daha büyük sayıda tüketiciyi kullanma ve böylece artan maliyeti karşılama amacını güden bir gelişimin ayrı ayrı evrelerini temsil etmektedir. Bir operet için orta boy bir tiyatro sahnesi yeterlidir; bir revü ya da büyük bir bale bir büyük kentten diğerine gezmek durumundadır; tüm dünyadaki sinema seyircileri ise büyük bir filmin maliyetini karşılama konusunda katkıda bulunmaktadırlar. Ancak kitlelerin sanat üretimi üzerindeki etkilerini saptayan gerçek, budur. Seyirciler Atina'da ya da Ortaçağda bir tiyatroda bulunmakla sanatın gideceği yolu doğrudan etkileyemezlerdi; ancak seyirciler tiyatroya bir tüketici olarak gelmeye ve kendi zevkleri için gerekli ücreti ödemeye başladıktan bu yana, paraları yoluyla sanat tarihinde önemli bir rol oynamaya başladılar.

Sanatın kalitesi ile halk tarafından tutulması arasında her zaman bir gerilim olagelmiştir; ancak bu hiçbir zaman geniş halk kitlelerinin, ilk olarak düşük bir sanatın yanında ve üstün nitelikli sanatın karşısında yer aldıkları anlamına gelmemelidir. Doğal olarak daha karmaşık bir sanatın değerlendirilmesi, daha basit ve daha az gelişmiş olanlara oranla daha büyük güçlükler getirmektedir. Ancak yapıtı yeterince anlamamak, onların bu sanatı mutlaka reddetmelerine neden olmaz. Tabii, estetik değerlendirme için aynı şey söz konusu değildir ve nitelik ölçütlerinden tümüyle ayrıdır. Bu insanlar sanat yönü iyi ya da kötü olana tepki göstermezler; ancak kendi varoluş çerçeveleri içerisinde kendilerini güvenli ya da tehlikede gördükleri izlenimlere tepki gösterirler. Kendi zihin yapılarına seslenecek yolda sunulan sanatsal değere sahip yapıtlara ilgi gösterirler; yani bu yapıtların özne-maddesi çe-

kici olmalıdır. İyi bir filmin başarıya ulaşması, bu noktadan bakıldığında, iyi bir şiirin ya da resmin başarıya ulaşmasından daha kolay bir olasılıktır. Film dışında ilerici sanat, konuya yaklaşımı olmayanlarca bugün için kapalı bir kutudur; aslında pek tutulmaz, çünkü iletişim yolları uzun süren ve gizli bir koda dönüşen bir gelişimden geçer. Buna karşılık filmde yeni ortaya çıkan bir idyomun (yani simgesel görüntünün) anlaşılması, en ilkel sinema seyircisi için bile bir çocuk oyunudur. Bu olumlu durum filmin geleceğini olduğundan parlak gösterebilir; ancak bu tür intellektüel onayın çocuklarda görülen saf beğeniyi andırdığı kolaylıkla anlaşılır. Dolayısıyle bu geçici bir olaydır ve her yeni sanat türü ortaya çıktığında kendini gösteren bir durumdur. Sinemanın tüm anlatım yolları, belki de bizden sonraki kuşağa pek de anlaşılır gelmeyecektir. Bu alanda bile eninde sonunda işin ehli olanlarla yabancısı olanları birbirinden ayıracak bir uçurum ortaya çıkabilecektir. Yalnız genç bir sanat türü popüler olabilir, eskidikçe onu anlayabilmek için gelişiminin erken evreleri hakkında da bilgi sahibi olmak gerekir. Bir sanatı anlamak, onun biçimsel ve materyel öğeleri arasındaki gerekli bağlantıyı tanımak demektir. Bir sanat genç olduğu sürece, içeriği ile anlatım yolları arasında doğal, sorun oluşturmayan cinsten bir ilişki vardır. Yani onun özne-maddesinden biçimlerine giden doğrudan bir yol söz konusudur. Zaman geçtikçe bu biçimler konu materyelinden bağımsızlaşırlar, otonom hale gelirler; bunların anlamı zayıflar, yorumlanmalar güçleşir ve sonunda toplumun yalnız küçük bir tabakasına yönelik kalırlar. Film alanında bu olay pek kolay başlamamıştır, günümüzde sinemaya gidenlerin büyük bölümü filmin doğuşunu görmüş olan ve onun anlatım yollarını iyiden iyiye bilen bir kuşaktandır. Ancak kayıtsızlık olayı, sinemasal anlatım yollarından vazgeçen günümüz yönetmeninde ortaya çıkmıştır bile. Değişik kamera-açıları ve kaydırmalar uzaklık ve hız değişimleri, montaj ve baskı hileleri, yakın çekimler ve panoramalar, *flash-back*'ler (geri dönüş), *fade-in* (erime) ve *fade-out*'lar (kararma)la yaratılan popüler etkiler artık günümüzde ilgi uyandırmayan ve doğa-dışı olarak görülmektedir. Çünkü yönetmenler ve kameramanlar, ikincil ve filmle daha az uğraşan bir kuşağın baskısı altında dikkatlerini yoğunlaştırmakta ve bir öyküyü açık, rahat ve çekici bir yoldan anlatmaya çabalamaktadırlar. Bunlar *pièce bien faite* ustalarından, sessiz film ustalarına oranla daha çok şey öğreneceklerine de inanmaktadırlar.

Günümüzün kültürel gelişim evresinde, film gibi tam anlamıyla yeni gelişen yollar bile kullansa, bir sanatın her şeyi ile yeni baş-

tan başlayabileceği pek tasarlanamaz. En basit konunun bile bir tarihçesi vardır ve eski yazınsal dönemlere ait epik ve dramatik formüller içerir. Ortalama seyircisi, küçük burjuvazi olan film bu formülleri yukarı orta sınıftan almakta ve günümüzün sinema seyircilerini dünün dramatik etkileriyle avutmaktadır. Filmcilik kazandığı büyük başarıyı, küçük kentsoylu sınıfının isteklerinin, kitlelerin psikolojik buluşma yeri olduğunu farketmesine borçludur. Bu insan tipinin girdiği psikolojik kategori, gerçekte günümüz orta sınıfının toplumsal kategorilerinden daha geniştir; hem üst, hem de alt sınıflardan bölümler içerir. Yani doğrudan varoluşlarıyla ilgili bir savaşım içerisinde olmadıkları takdirde orta sınıfla özellikle eğlence alanında güçlerini birleştiren gruplar vardır. Film sanatının izleyicisi olan kitle, bu şekilde oluşmaktadır ve eğer bir film kârlı olacaksa anlatılan fikri oluşumla meydana gelen bir kitleye dayanmak zorundadır. Orta sınıf ve özellikle 'işçi' ordusuyla, küçük memurlarıyla özel büro hizmetlileriyle, gezici satıcıları ve çıraklarıyla *yeni orta sınıf;* sınıflar arasında gidip gelmektedir ve her zaman bu sınıflar arasında yer alan çatlağı köprülemek amacıyla kullanılmaktadır (295). Bu yeni orta sınıf, kendini her zaman alttakilerin ya da üsttekilerin tehdidi altında bulmuş, ancak umutlarından vazgeçmek yerine, gerçekteki ilgi alanlarından vazgeçmeyi yeğlemiştir. Gerçekte aşağıdaki sınıfın özelliklerini paylaşmasına karşın, üstteki sınıftan sayılmak istemiştir. Ancak açık seçik bir toplumsal yere sahip olmaksızın yaşam üzerinde herhangi bir kalıcı iz bırakmak mümkün değildir ve film yapımcıları toplumun bu köksüz öğelerinin yönelimsizliğine ve şaşkınlığına yeterince güvenmişlerdir. Bu küçük kentsoylu orta sınıfın yaşam anlayışı; düşüncesiz, kritik olmayan bir iyimserlik olarak özetlenebilir. Bunlara göre toplumsal farklılıklar önemli değildir; dolayısıyle söz konusu kişiler insanların bir toplumsal tabakadan diğerine rahatlıkla geçebildikleri filmleri izlemek isterler. Bu gibiler için sinema, yaşamda hiçbir zaman gerçekleşemeyecek olan toplumsal romantizmi kendilerine sağlayan bir araçtır; ve kiralık kitaplar bu hayalleri hiçbir zaman filmlerde olduğu gibi somut olarak göstermez. 'Herkes kendi geleceğinin mimarıdır' kavramı, onların en önde gelen inanışlarıdır ve istek-fantezilerinin temel motiflerinden hareket eden bu kimseleri sinema, kolayca tatmin eder. Bir zamanların 'sinema kralı' olan Will Hays, Amerikan film sanayiine, 'yukarı sınıfların yaşamını gösterin' emrini verdiğinde bu gerçeğin farkındaydı.

Hareketli fotoğraftan, bir sanat dalı olarak sinemanın gelişmesi iki önemli başarıdan kaynaklanır: Amerikalı yönetmen D.W.

Griffith tarafından bulunduğu ileri sürülen yakın çekim (close-up) ve Ruslar tarafından keşfolunarak kısa-kısme (short cutting) olarak adlandırılan yeni bir birleştirme yöntemi. Bununla birlikte konunun devamlılığına sık sık ara vermek, Ruslar tarafından bulunmuş bir yöntem değildir; Amerikalılar bunu heyecan yaratmak amacıyla uzun zamandan beri kullanmaktaydılar. Ancak Rusların yönteminde yeni olan nokta bilgi verici uzun sahnelerin araya sokulmasından vazgeçilerek bunun yalnızca yakın çekimlerde uygulanmasıdır. Böylece Ruslar daha başka herhangi bir sanat dalında görülemeyecek etkiler yaratabilen ve bazı sinirsel ritmleri, çırpıntılı ruh durumlarını belirtebilen ve diğer sanat türlerinde erişilemeyen yeni bir ekspresyonist film anlatımı yolu bulmuş oldular. Bu montaj tekniğinin devrim yaratıcı niteliği kısa çekimler, ritm hızlanması, çekim noktalarının değişkenliği ve sinemada uygulanabilecek diğer yöntemlerden çok da fazla; homojen bir eşyalar dünyasını değil, gerçeğin yeterince heterojen öğelerini yansıtması ve bunları yüzyüze getirmesine bağlıdır. Eisenstein *Potemkin Zırhlısı* adlı filminde şu görüntü sırasını kullanmıştır: Çılgınca çalışan insanlar, kruvazörün makine dairesi; çeşitli çarkları çeviren eller, zahmetle gerilmiş yüzler, manometrede en yüksek basınç derecesi; tere bulanmış bir göğüs, akkor haline gelmiş bir kazan; bir kol, bir çark; bir çark, bir kol; makine, insan; makine, insan; makine insan. Burada biri maddesel, öteki ruhsal iki farklı gerçek bir araya getirilmekte; yalnız bir araya getirilmekle de kalmamakta, birinin diğerine geçtiği gösterilmektedir. Bu çeşit bir tutum sürrealizmin ve tarihsel maddeciliğin daha önceden de yaptığı gibi bireysel yaşam çevrelerinin otonomisini yadsıyan bir felsefeye zemin hazırlar.

Bu yalnızca benzerliklerin değil aynı zamanda eşitlemelerin sorunudur ve montajla aralarında bağlantı olan iki olayın artık her ikisi de değil, yalnız biri, metinden beklenen değil de öbürü, gösterildiğinde daha göze çarpıcı bir nitelik kazanır. Böylece *St. Petersburg'un Sonu* adlı filmde Pudovkin, orta sınıfın dağılan gücünü temsil etmek için titreşen kristal bir avizeyi kullanır; resmi hiyerarşiyi tanımlamak için üzerinde küçük bir insan figürünün yukarıya doğru tırmanmakta olduğu dik, sonsuz bir merdivenden yararlanır. Bu merdivenin binlerce basamağı ve erişilmesi olanaksız bir tepe noktası vardır. Eisenstein'ın *Ekim* adlı filminde Çarlığın çöküşü çarpık kaideleri üzerinde duran karanlık süvari heykelleri, biblo olarak kullanılmış sallanan Buda heykelleri ve parçalanmış zenci totemleriyle anlatılmaktadır. *Strike* (Grev) adlı filmde idamların yerini mezbaha sahneleri almıştır. Bunların tü-

münde eşyalar düşüncelerin yerine kullanılmıştır; bu eşyalar düşüncelerin ideolojik yanlarını sergiler. Anamalcılığın bunalımı ve Marksist tarihsel maddecilik felsefesi gibi toplumsal-tarihi olaylar kendine bu montaj tekniğinde olduğundan daha dolaysız bir anlatım yolu bulamaz. Madalyalarla bezenmiş, ancak başı olmayan bir pelerin, adları geçen bu Rus filmlerinde savaş makinasının otomatizmini simgeler; yeni ve sağlam asker postalları ise asker gücünün kabalığını vurgular. Böylece *Potemkin*'de, devamlı olarak ilerleyen Kazak'ların yerine bu ağır, aşınmaz ve insafsız postalları tekrar tekrar görürüz. Sağlam postallar askeri gücün ön-koşuludur; *Potemkin*'den daha önce verdiğimiz örnekte olduğu gibi bu *pars pro toto* montajın anlamı; zafer kazanan kitlelerin zafer kazanan makinanın kişileştirilmiş biçimlerinden başka bir şey olmadığını ortaya koymaktır. Düşünceleri, bağlılığı ve umutlarıyla insan, içinde yaşadığı maddi dünyanın sadece bir işlevidir. Tarihsel maddecilik doktrini, Rus film sanatının biçimsel ilkesini oluşturur. Bununla birlikte filmin sunuş yönteminin, özellikle gerekli olan pek çok şeyin anlatımını gerektiren ve bunlara güçlü bir etken rolü oynatan 'yakın çekim' tekniğinin bu materyalizmi yarı yolda karşıladığını da unutmamak gerekir. Diğer yandan tüm bu tekniğin özdekçiliğin bir ürünü olmadığını da unutmamak gerekir. Film sanatının, insan düşüncesinin ideolojik temellerinin ortaya çıkmasına tanık olan tarihsel dönemin yaratılması olduğu yolundaki gerçek; Rusların bu sanatın ilk klasik temsilcileri olduğu yolundaki gerçeğe oranla yalnızca önemli bir rastlantı değildir.

Aralarındaki ulusal ve ideolojik ayrılıklara bakmaksızın tüm dünyadaki film yönetmenleri, Rus filmciliğinin temel şeklini benimsediler ve içeriğin biçim haline çevrilmesinden hemen sonra, biçimin ortaya çıktığı ideolojik kaynak ne olursa olsun, saf bir teknik yöntem olarak kullanılabileceği doğrulandı. Marx'ın *Introduction to the Critique of Political Economy* (Ekonomi Politiğin Eleştirisine Giriş) adlı yapıtında da ele aldığı sanatın tarihselliği ve zamansızlığı konusundaki çelişki, onun bağımsız hale gelebilen biçim kapasitesinden kaynaklanmaktadır: «Kurşun ve barutun hüküm sürdüğü bir dönemde Achilles'in lafı mı olur?» diye sormaktadır. «Ya da günümüzün basın ve basımevi koşulları altında İlyada'nın başına aynı şey gelmeyecek midir? Şarkılar ve efsaneler ve ilham perisi basın dünyasında anlamlarını yitirmiyorlar mı? Ancak karşımızdaki zorluk Yunan sanat ve destanlarının bazı belirli toplumsal gelişim biçimleriyle bağlantılı oluşu değildir. Bunlar bize bugün hâlâ estetik doyum vermektedir; yani bunlar bir bakıma bir norm olarak, ulaşılmaz bir örnek olarak iş görmekte-

dir.» Eisenstein ve Pudovkin'in çalışmaları bir bakıma sinemanın kahramansı destanlarıdır; bunların gerçekleşmelerine olanak veren toplumsal koşullarla bağımlı olmaksızın birer model olarak kabul edilmeleri; Homeros'un bizlere hâlâ sanatsal doyum verebilmesinden daha şaşırtıcı değildir.

Sovyet Rusya'nın önemli rol oynadığı tek sanat dalı, yalnızca sinemadır. Genç komünist devletle yeni anlatım biçimi arasındaki tutku belirgindir. Bunların her ikisi de tarihsel bir geçmişe sahip olmaksızın, bağlayıcı ve tökezletici gelenekler tarafından engellenmeksizin, herhangi bir kültürel ya da kalıplaşmış ön yargıları olmaksızın yeni yollar boyunca ilerleyen devrimsel olaylardır. Sinema, yeni fikirlerin gelişmesine set çekecek herhangi bir iç dirençten yoksun olan esnek, aşırı derecede uysal, tükenmemiş bir daldır. Geniş kitlelere seslenme olanağı veren, popüler bir iletişim ve değeri Lenin tarafından hemen farkolunan eşsiz bir propaganda aracıdır. Kusursuz, yani tarihsel açıdan kullanılmamış bir eğlence aracı olarak çekiciliği; komünist kültür politikası açısından bakıldığında son derece büyüktür. Resimli kitaplara benzeyen üslubunu kolayca anlamak mümkündür, bu bakımdan eğitim görmemiş kimseler üzerinde bir propaganda aracı olarak kullanılması son derece kolay ve etkindir; sanki sinema, devrimci bir sanat için özellikle yaratılmış gibidir. Ayrıca sinema, tekniğin ruhsal temellerinden çıkmış bir sanattır ve bu nedenle de onun içindeki sorunlarla daha iyi uyum gösterir. Makine; sinema sanatının kökeni, ortamı ve en elle tutulur nesnesidir. Filmler de 'fabrikasyon yöntemiyle' elde edilirler, yani bunun hazırlanmasında da makineler, daha dar bir anlamda başka sanatların ürünleri olan makineler rol oynar. Burada makine, yaratıcıyla, bu kişinin çalışması ve algılayanla, bu kişinin sanat beğenisi arasında durmaktadır. Motor, mekanik ve otomatik hareket; filmin temel olaylarıdır. Koşma ve yarışma, gezme ve uçma, kaçma ve kovalama, uzaysal zorlukların üstesinden gelme sinema anlatımında çok kolaydır. Gereçlerin hileleri, otomatlar ve araçlar film sanatının en eski ve en etkin yollarıdır. Eski komedi filmlerini bazıları naif bir beğeni ile izlerler; diğerleri için tekniğin küçük gördüğü yapıtlardır; ancak hemen her zaman bu filmler, mekanize bir dünyanın dışlilerine kendini kaptırmış olan insanın kendi kendisiyle alay etmesidir. Film, her şeyden önce bir 'fotoğraf'tır ve mekanik kökenleri ve mekanik yineleme amacıyla (296), çok tutulan ve temelde demokratik olan bir sanattır. Tutulmasında önemli olan bir etken de, üretiminin ucuzluğudur. Makinenin romantizmiyle, teknik fetişizmiyle ve etkinliği açısından beğenilmesiyle bolşevizme uygun düşmesini tam olarak an-

lamak mümkündür. Bu aynı zamanda tekniğe en fazla yönelik halk toplulukları olarak bilinen Rus ve Amerikan toplumlarına da uyar; bunlar sözkonusu sanatın gelişiminde arkadaş ve rakiptirler. Sinema sanatı bu kişilerin yalnız teknisyen oluşlarına değil, aynı zamanda belgesele, gerçeğe ve güvenilire olan düşkünlüklerine de uygun gelmektedir. Rus sinemasının önemli yapıtlarından hemen tümü, bir bakıma belgesel filmlerdir; yeni Rusya'nın kurulmasına ait tarihsel belge filmleridir. Amerikan sinemasının da en iyi ürünleri Amerikan yaşamının, Amerikan ekonomi ve iş makinesinin, gökdelenlerle dolu kentlerin ve Orta Batıdaki çiftliklerin, Amerikan polis ve gangster dünyasının belgesel türde anlatımlarıdır. Bir film ne denli sinemasal olursa, insan-dışı bölümü de o denli fazladır. Diğer bir deyimle böyle bir filmin yaptığı gerçek tanımlanmada insanla dünya, kişilikle ortam ve sonuçla anlam arasında daha yakın bağlantı vardır.

Gerçeğe ve güvenilire —yani 'belgesel'e— karşı duyulan bu yatkınlık; yalnız günümüzün gerçek karakteristikleri konusunda duyulan açlığının, dünya hakkında bilgi sahibi olma isteğinin kanıtı değildir. Aynı zamanda son yüzyıla ait sanatsal amaçların benimsenmesini ret anlamına da gelir. Bu sanatsal amaçlar öyküden ve bireysel, psikolojik olarak farklılaşmış kahramandan uzaklaşılarak anlatılır. Belgesel filmde özünü bulan ve profesyonel aktörler olmaksızın canlanan bu eğilim, yalnız sanat tarihinde sık sık yinelenen bir isteği belirlemekle kalmaz; aynı zamanda sanattan tümüyle vazgeçme isteğini de simgeler. Günümüzde estetiğin saygınlığı birçok yoldan azalmış bulunmaktadır. Belgesel film, fotoğrafçılık, gazete yazıları, röportaj romanı artık eskiden bilinen türden birer sanat değildir. Ayrıca bu sayılanların en çok tutulan ve temsilcisi olarak kabul edilenlerin hazırlayıcıları, yapıtlarına 'sanat eseri' adı verilmesinde ısrar etmemektedirler. Bunlara göre sanat, her zaman için bir yan üründür ve ideolojik olarak koşullandırılmış bir amaca hizmet ederken ortaya çıkar.

Sovyet Rusya'da sanat tamamıyle bir amaç olarak kabul edilmiştir. Bu yararcılığın (utilitarisme) nedeni her şeyden önce komünist rejimin yeni bir kuruluş döneminde kullanılabilecek her türlü araçtan yararlanmak isteği ve; burjuva kültürünün estetizmini, sakin ve seyredici tutumuyla toplumsal devrim için bir tehlike oluşturan *l'art pour l'art'* (sanat için sanat) kavramıyle birlikte ortadan kaldırmak arzusudur. Komünist kültür politikası mimarlarının bu tehlikenin farkında olmaları, onları son yüzyılın sanatsal gelişmelerini doğru şekilde değerlendirmekten alakoymuş; bu gelişmeyi reddetmeleri sanat alanındaki görüşlerinin bu denli geri-kafalı iz-

lenimini vermesinin nedeni olmuştur. Onlar, sanatın tarihsel gelişim çizgisinin Temmuz monarşisi dönemindeki yerine dönmesini yeğledikleri gibi, bunu yalnız geçen yüzyılın ortasındaki gerçekçi görünüşünü uygun buldukları romanda değil özellikle resim alanında ve diğer sanat türlerinde de aynı eğilimi desteklemişlerdir. Evrensel bir planlama sisteminde ve bir yaşam savaşında belki sanat, kendi kendine sorunlarını çözümleme çabasına bırakılamazdı. Ancak sanatın rejime köle edilmesi de kısa amaçlar açısından bile hiç tehlikesiz bir durum değildir; bu yönelim sırasında propaganda aracı olarak taşıdığı değerin de büyük bir bölümünü yitirebilir.

Sanatın birçok büyük yaratısını zorlama ve baskı altında oluşturduğu ve Eski Doğu'daki insafsız despotizmle Ortaçağların katı otoriter kültürünün isteklerini yerine getirmek zorunda kaldığı doğrudur. Ancak bu dönemde zorlama ve sansür bile değişik anlamlara sahiptir ve tarihin farklı dönemlerindeki etkileri başka başkadır. Günümüzdeki ile daha önceki devirler arasındaki temel ayrım, Fransız devriminden ve on dokuzuncu yüzyıl liberalizminden sonra kendimizi zaman içerisinde belirli bir noktada bulmamız ve bu noktada her düşündüğümüzün, her duygusuna eriştiğimiz uyarının bu liberalizme dayanarak onun içinden geçip gelmekte oluşudur. Hıristiyanlığın da iyice gelişmiş ve oldukça liberal bir uygarlığı yıktığı; Ortaçağ sanatının da son derece gösterişsiz bir başlangıçtan hareket ettiği ileri sürülebilir. Bununla birlikte erken dönemdeki Hıristiyan sanatının neredeyse tam anlamıyla taze bir başlangıç yapmış olduğunu; Rus sanatınınsa, günümüze oranla oldukça geri düzeyde olmasına karşın, tarih açısından zaten gelişmiş bir üslubu, başlangıç noktası olarak aldığını unutmamamız gerekir. Verilen kurbanların yeni bir 'Gotik' için ödenen bedel olduğu düşünülebilir; ancak Ortaçağda olduğu gibi bu 'Gotik'in yeniden nispeten küçük ve kültürlü bir azınlığın eline geçmeyeceği de hiçbir şekilde garanti değildir.

Önümüzdeki sorun sanatı, günümüzdeki geniş kitlelerin güncel ufkunda sınırlamamak, tam aksine bu kitlelerin ufkunu elden geldiğince genişletmek biçiminde özetlenebilir. Sanatın hakiki bir değerlendirilmesiyle sonuçlanacak yol, eğitimden geçer. Sanatın devamlı olarak küçük bir azınlık tekelinden kurtarılabilmesi için onu ileri derecede basitleştirmek yerine estetik yargı gücünü genişletebilmek için eğitime önem vermek gerekir. Kültür siyasetinin tüm alanlarında olduğu gibi, burada da önemli bir güçlükle karşı karşıya kalırız. Bu güçlük, gelişimin rastgele her kesintiye uğratılması, asıl sorunun öneminin kaybolmasına neden olacak; böylece kendine özgü sorunların ortaya çıkmasından

kaçınılacağı için, yani hiçbir sorun getirmeyen bir ortam gelişecek, konuya çözüm bulma olanakları ertelenecektir. Günümüzde ilkel olduğu halde değerli olan bir sanata ulaşabilecek pratik bir yol, pek elimizde yoktur. Kendine özgü, ilerici ve yaratıcı sanat, günümüzde yalnız karmaşık bir sanat anlamına gelir. Bunu herkesin eşit ölçülerde anlayıp takdir etmesi hiçbir zaman mümkün olmayacaktır; ancak bunun büyük kitleler tarafından paylaşılması söz konusu olduğunda, bu kitlelerin genişletilebilmesi ve derinleştirilmesi söz konusudur. Kültürel bir tekeli önlemenin yolu her şeyden önce ekonomik ve toplumsaldır. Bunun için gerekli ön koşulları sağlamakta elden gelen her çabayı harcamamız gerektiği kesindir.

KAYNAKLAR

(1) HENRI GUILLEMIN: *Le Jocelyn de Lamartine* (1936), s. 56.
(2) JEAN-PAUL SARTRE: 'Qu'est-ce que la littérature?' *Les Temps Modernes*, 1947, s. 971 vd. — Ayrıca *Situations*, II, 1948.
(3) a.e., s. 976.
(4) a.e., s. 981.
(5) S. CHARLETY: 'La Monarchie de Juillet'. E. Lavisse, Hist. de France contemporaine, V, 1921, s. 178-9.
(6) WERNER SOMBART: *Der moderne Kapitalismus*, III/1, s. 35-8, 82, 657-61.
(7) WERNER SOMBART: *Der Bourgeois*, 1913, s. 220.
(8) LOUIS BLANC: *Histoire de dix ans*, III, 1843, s. 90-2. — WERNER SOMBART: *Die deutsche Volkswirtschaft des 19. Jahrhunderts*, 7'nci basım, 1927, s. 399 vd.
(9) EMIL LEDERER: 'Zum sozialpsych. Habitus der Gegenwart'. *Archiv fuer Sozialwiss. u. Sozialpolit.*, 1918, cilt 46, s. 122 vd.
(10) PAUL LOUIS: *Hist. du socialisme en France de la Révolution à nos jours*, 1936, 3'üncü basım, s. 64, 97. — J. LUCAS DUBRETON: *La Restauration et la Monarchie de Juillet*, 1937, s. 160-1.
(11) PAUL LOUIS, a.g.e., s. 106-7.
(12) FRIEDRICH ENGELS: *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*, 4'üncü basım, 1891, s. 24.
(13) ROBERT MICHELS: 'Psychologie der antikapitalistischen Massenbewegungen'. *Grundriss der Sozialoekon.*, IX/1, 1926, s. 244-6, 270.
(14) W. SOMBART: *Die deutsche Volkswirtsch.*, s. 471.
(15) SAINTE-BEUVE: 'De la littérature industrielle'. *Revue des Deux Mondes*, 1839. Ayrıca: *Portraits contemporains*, 1847.
(16) JULES CHAMPFLEURY: *Souvenirs et portraits*, 1872, s. 77.
(17) EUGÈNE GILBERT: *Le Roman en France pendant le 19e siècle*, 1909, s. 209.
(18) NORA ATKINSON: *Eugène Sue et le roman-feuilleton*, 1929, s. 211. — ALFRED NETTEMENT: *Études critiques sur le feuilleton-roman*, 1845, I, s. 16.
(19) MAURICE BARDÈCHE: *Stendhal romancier*, 1947.
(20) ANDRÉ BRETON: *Le Roman français au 19e siècle*, I, 1901, s. 6-7, 73. — MAURICE BARDÈCHE: *Balzac romancier*, 1947, s. 2-8, 12-13.
(21) M. DES GRANGES: *La Presse littéraire sous la Restoration*, 1907, s. 22.
(22) H.J. HUNT: *Le Socialisme et le romantisme en France*, 1935, s. 195, 340.
(23) a.e., s. 203-4. — ALBERT CASSAGNE: *Le Théorie de l'art pour l'art en France*, 1906, s. 61-71.
(24) EDMOND ESTÈVE: *Byron et le romantisme franç.*, 1907, s. 228.
(25) PIERRE MOREAU: *Le Classicisme des romantiques*, 1932, s. 242 vd.
(26) CHARLES RÉMUSAT'un 12 Mart 1825 tarihli makalesi A. CASSAGNE tarafından aktarılmıştır, a.g.e., s. 37.
(27) A. CASSAGNE, a.e.

(28) JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *La Deshumanización del Arte,* 1925, s. 19.
(29) H.J. HUNT, a.g.e., s. 157-8.
(30) a.e., s. 174.
(31) GEORG LUKÀCS: *Goethe und seine Zeit,* 1947, s. 39-40.
(32) M. BARDÈCHE: *Balzac romancier,* s. 3, 7.
(33) JULES MARSON tarafından aktarılmıştır: *Stendhal* (1932), s. 141.
(34) M. BARDÈCHE: *Stendhal romancier,* s. 424.
(35) ALBERT THIBAUDET: *Stendhal.* 1931.— HENRI MARTINEAU: *L'Œuvre de Stendhal,* 1945, s. 198.
(36) JEAN MÉLIA: 'Stendhal et Taine'. *La Nouvelle Revue,* 1910, s. 392.
(37) PIERRE MARTINEAU: *Stendhal,* 1934, s. 302.
(38) H. MARTINEAU, a.g.e., s. 470.
(39) ÉMILE FAGUET: *Politiques et moralistes,* III, 1900, s. 8.
(40) M. BARDÈCHE: *Stendhal romancier,* s. 47.
(41) SAINTE-BEUVE: *Port-Royal,* 1888, 5'inci basım., VI, s. 266-7.
(42) ÉMILE ZOLA: *Les Romanciers naturalistes,* 1881, 2'nci basım, s. 124.
(43) PAUL BOURGET: *Essais de psychologie contemp.,* 1885, s. 282.
(44) ANDRE DE BRETON: *Balzac,* 1905, s. 70-3.
(45) M. BARDÈCHE: *Balzac romancier,* s. 285.
(46) BERNARD GUYON: *La Pensée politique et sociale de Balzac,* 1947, s. 432.
(47) V. GRIB: *Balzac.* Critics Group Series, 5, 1937, s. 76.
(48) MARIE BOR: *Balzac contre Balzac,* 1933, s. 38.
(49) E. BUTTKE: *Balzac als Dichter des modernen Kapitalismus,* 1932, s. 28.
(50) BALZAC: *Correspondance,* 1876, I, s. 433.
(51) ERNEST SEILLIÈRE: *Balzac et la morale romantique,* 1922, s. 61.
(52) ANDRÉ BELLESSORT: *Balzac et son œuvre,* 1924, s. 175.
(53) KARL MARX ve FREDERICK ENGELS: *Literature and Art,* 1947, s. 42-3. — Ayrıca *International Literature,* Temmuz, 1933, No. 3, s. 114.
(54) MARCEL PROUST: *La Prisonnière,* I.
(55) E. PRESTON: *Recherches sur la technique de Balzac,* 1926, s. 5, 222.
(56) THOMAS MANN: *Die Forderung des Tages,* 1930, s. 273 vd.
(57) HUGO VON HOFMANNSTHAL: *Unterhaltungen ueber literarische Gegenstaende* (1904), s. 40.
(58) A. CERFBERR - J. CHRISTOPHE: *Répertoire de la Comédie humaine,* 1887.
(59) TAINE: *Nouveaux essais de critique et d'histoire,* 1865, s. 104-13.
(60) TOCQUEVILLE'S Ulusal Mecliste konuşuyor, aktaran P. LOUIS, a.g.e., s. 191.
(61) a.e., s. 200-1.
(62) a.e., s. 197.
(63) PIERRO MARTINO: *Le Roman réaliste sous le second Empire,* 1913, s. 85.
(64) ALBERT THIBAUDET: *Hist. de la litt. franç. de 1789 à nos jours,* 1936, s. 361.
(65) ÉMILE BOUVIER: *La Bataille réaliste,* 1913, s. 237.
(66) JULES COULIN: *Die sozialistische Weltanschauung i.d. franz. Mal.* (1909), s. 61.
(67) ÉMILE ZOLA: *La République et la litt.,* 1879.
(68) OLIVER LARKIN: 'Courbet and his Contemporaries'. *Science and Society,* 1939, III/1, s. 44.
(69) E. BOUVIER, a.g.e., s. 248.
(70) LÉON ROSENTHAL: *La Peinture romant.* (1903), s. 267-8.— HENRI FOCILLON: *La Peinture aux XIXe et XXe siècles,* 1928, s. 74-101.
(71) H.J.HUNT, a.g.e., s. 342-4.

(72) Victor Hugo'ya 13 Temmuz 1853 tarihli mektup: FLAUBERT, *Correspondance*, basıma hazırlayan Conrad, 1910, III, s. 6.
(73) a.e., II. s. 116-17, 366.
(74) a.e., s. 120, 390.
(75) E. ve J. DE GONCOURT: *Journal*. The entry of 29th january 1863. Édit. Flammarion Fasquelle, II, s. 67.
(76) FLAUBERT: *Corresp.*, III, s. 485, 490, 508. — *Éducation sentimentale*, II/3. — ERNEST SEILLIÈRE: *Le Romantisme des réalistes: Gustave Flaubert*, 1914, s. 257. — EUGEN HAAS: *Flaubert und die Politik*, 1931, s. 30.
(77) Mlle Leroyer de Chantepie'ye 18 Mayıs 1857 tarihli mektup, *Corresp.*, III, s. 119.
(78) E. GILBERT, a.g.e., s. 157.
(79) *Corresp.*, III, s. 157, 448, vb.
(80) *Le Moniteur*, 4 Mayıs 1857. — *Causeries de Lundi*, XIII.
(81) ÉMILE ZOLA: *Les Romanciers naturalistes*, 1881, 2.nci basım, s. 126-9.
(82) *Corresp.*, II, s. 182; III, s. 113.
(83) a.e., II, s. 112.
(84) A. THIBAUDET: *Gustave Flaubert*, 1922, s. 12.
(85) *Corresp.*, II, s. 155.
(86) GEORG LUKÂCS: 'Theodor Storm oder die Buergerlichkeit und l'art pour l'art'. *Die Seele und die Formen*, 1911. — THOMAS MANN: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1918, s. 69-70.
(87) GEORG KEFERSTEIN: *Buergertum und Buergerlichkeit bei Goethe*, 1933, s. 126-223.
(88) *Corresp.*, I, s. 238, Eylül, 1851.
(89) a.e., IV. s. 244, Aralık, 1875.
(90) a.e., III, s. 119.
(91) ÉMILE FAGUET: *Flaubert*, 1913, s. 145.
(92) *Corresp.*, II, s. 237.
(93) a.e., III, s. 190.
(94) a.e., III, s. 446.
(95) a.e., II, s. 70.
(96) a.e., II, s. 137.
(97) a.e., III, s. 440.
(98) a.e., II, s. 133, 140-1, 336.
(99) JULES DE GAULTIER: *Le Bovarysme*, 1902.
(100) ÉDOUARD MAYNIAL: *Flaubert* (1943), s. 111-12.
(101) PAUL BOURGET: *Essais de psych. contempt.*, 1885, s. 144.
(102) Corresp., I, s. 289.
(103) GEORG LUKÁCS: *Die Theorie des Romans*, 1920, s. 131.
(104) ÉMILE ZOLA: *La Roman experimental*, 1880, 2'nci basım, s. 24, 28.
(105) CHARLES-BRUN: *Le Roman social en France au 19e siècle*, 1910, s. 158.
(106) ANDRÉ BELLESSORT: 'La Société française sous le second Empire'. *Revue hebdomaire*, 1932, No. 12, s. 290-292.
(107) FRANCISQUE SARCEY: *Quarante ans de théâtre*, I, 1900, s. 120, 122.
(108) a.e., s. 209-12.
(109) J.-J. WEISS: *Le Théâtre et les mœurs*, 1889, s. 121-2. — Bkz. RENAN: *Preface to the Drames philosophiques*, 1888.
(110) A. THIBAUDET, a.g.e., s. 295 vd.
(111) SARCEY, a.g.e., s. 94.
(112) a.e., s. 286.

(113) JULES LEMAÎTRE: *Impressions de théâtre,* I, 1888, s. 217.
(114) SARCEY, a.g.e., VI, 1901, s. 180.
(115) S. KRACAUER: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit,* 1937, s. 349.
(116) a.e., s. 270.
(117) FLEURY-SONOLET: *La Société du second Empire,* III, 1913, s. 387.
(118) PAUL BEKKER: *Wandlungen der Oper.,* 1934, s. 86.
(119) LIONEL DE LAURENCIE: *Le Goût musical en France,* 1905, s. 292. — WILLIAM L. GROSTEN: *French Grand Opera,* 1948, s. 106.
(120) ALFRED EINSTEIN: *Music in the Romantic Era,* 1947, s. 231.
(121) FRIEDRICH NIETZCHE: *Der Fall Wagner,* 1888. — *Nietzsche contra Wagner,* 1888.
(122) THOMAS MANN: *Betrachtungen eines Unpolitischen,* 1918, s. 75. — *Leiden und Groesse der Meister,* 1935, s. 145 vd.
(123) A. PAUL OPPÉ: 'Art'. *Early Victorian England,* basıma hazırlayan G.M. Young, 1934, II, s. 154.
(124) RUSKIN: *Stones of Venice,* III. — Works, 1904, XI, s. 201.
(125) H.W. SINGER: *Der Praeraffaelismus in England,* 1912, s. 51.
(126) A. CLUTTON-BROCK: *William Morris, His Work and Influence,* 1914, s. 9.
(127) D.C. SOMERWELL: *English Thought in the 19th Century,* 1947, 5'inci basım, s. 153.
(128) CHRISTIAN ECKERT: 'John Ruskin'. *Schmollers Jahrbuch.,* 1902, XXVI, s. 362.
(129) E. BATHO - B. DOBRÉE: *The Victorians and After,* 1938, s. 112.
(130) A. CLUTTON-BROCK, a.g.e., s. 150.
(131) a.e., s. 228.
(132) WILLIAM MORRIS: *Art under Plutocracy,* 1883.
(133) LOUIS CAZAMIAN: *Le Roman social en Angleterre* (1830-1850), II, 1935, s. 250-1.
(134) a.e., I, 1934, s. 11-12, 163.
(135) W.L. CROSS: *The Development of the English Novel,* 1899, 182.
(136) L. CAZAMIAN, a.g.e., I, s. 8.
(137) A.H. THORNDIKE *Literature in a Changing Age,* 1920, s. 24-5.
(138) O.D. LEAVIS: *Fiction and the Reading Public,* 1939, s. 156.
(139) G.K. CHESTERTON: *Charles Dickens,* 1917, 11'inci basım, s. 79, 84.
(140) AMY CRUSE: *The Victorians and their Books,* 1936, 2'nci basım, s. 158.
(141) OSBERT SITWELL: *Dickens,* 1932, s. 15.
(142) L. CAZAMIAN, a.g.e., I, s. 209 vd.
(143) T.S. JACKSON: *Charles Dickens,* 1937, s. 22-3.
(144) HUMPHREY HOUSE: *The Dickens World,* 1941, s. 219.
(145) Dickens'in Birmingham'da 27 Eylül 1869'da yaptığı konuşma..
(146) HUMPHREY HOUSE, a.g.e., s. 209.
(147) TAINE: *Hist. de la litt. angl.,* 1864, IV, s. 66.
(148) O. SITWELL, a.g.e., s. 16.
(149) Q.D. LEAVIS, a.g.e., s. 33-4, 42-3, 158-9, 168-9.
(150) M.L. CAZAMIAN: *Le Roman et les idées en Angleterre,* I, 1923, s. 138. — ELIZABETH S. HALDANE: *George Eliot and her Times,* 1927, s. 292.
(151) P. BOURL'HONNE: *George Eliot,* 1933, s. 128, 135.
(152) ERNEST A. BAKER: *History of the English Novel,* VIII, 1937, s. 240, 254.
(153) E. BATHO - B.DOBRÉE, a.g.e., s. 78-9, 91-2.
(154) *Middlemarch,* XV.

(155) M.L. CAZAMIAN, a.g.e., s. 108.
(156) J.W.CROSS: *George Eliot's Life as related in her Letters and Journals*, 1885, s. 230.
(157) F.R. LEAVIS: *The Great Tradition*, 1948, s. 61.
(158) ALFRED WEBER: 'Die Not der geistigen Arbeiter'. *Schriften des Vereins fuer Sozialpolitik*, 1920.
(159) GEORG LUKÂCS: 'Moses Hess und die Probleme der idealistischen Dialektik'. *Archiv f.d. Gesch. d. Sozialismus u. die Arbeiterbewegung*, 1926, XII, s. 123.
(160) KARL MANNHEIM: *Ideology and Utopia*, 1936, s. 136 vd. — *Man and Soc. in an Age of Reconstruction*, 1940, s. 79 vd.
(161) HANS SPEIER: 'Zur Soziologie der buergerl. Intelligenz in Deutschland'. *Die Gesellschaft*, 1929, II, s. 71.
(162) D.S. MIRSKY: *Contemp. Russian Lit.*, 1926, s. 42-3.
(163) D.S. MIRSKY: *A Hist. of Russian Lit.*, 1927, s. 321, 322.
(164) M.N. POKROVSKY: *Brief Hist. of Russia*, I, 1933 s. 144.
(165) D.S. MIRSKY: *Russia. A. Social History*, 1931, s. 199.
(166) JANKO LAVRIN: *Pushkin and Russian Lit.*, 1947, s. 198.
(167) D.S. MIRSKY: *A Hist. of Russian Lit.*, s. 203-4.
(168) a.e., s. 204.
(169) a.e., s. 282.
(170) G. MASARYK: *The Spirit of Russia*, 1919, I, s. 148.
(171) Turgenev'in 8 Kasım 1862'de Herzen'e yazdığı mektup.
(172) E.H. CARR: *Dostoevsky*, 1931, s. 268.
(173) NICOLAS BERDIAEFF: *L'Esprit de Dostoievski*, 1946, s. 18.
(174) D.S. MIRSKY: *A. Hist. of Russian Lit.*, s. 219.
(175) E.H. CARR, a.g.e., s. 281 vd.
(176) a.e., s. 267-8.
(177) DOSTEYEVSKİ: *An Author's Diary*, Şubat 1877.
(178) EDMUND WILSON: *The Wound and the Bow*, 1941, s. 50. — REX WARNER: *The Cult of Power*, 1946, s. 41.
(179) DMITRI MEREJKOWSKI: *Tolstoi as Man and Artist*, 1902, s. 251.
(180) VLADIMIR POZNER: 'Dostoievski et le roman d'aventure'. *Europe*, XXVII, 1931.
(181) a.e., s. 135-6.
(182) LEO SCHESTOW: *Dostojewski und Nietzsche*, 1924, s. 90-1.
(183) THOMAS MANN: 'Goethe und Tolstoi'. In *Bemuehungen*, 1925, s. 33.
(184) N. LENIN: 'L.N. Tolstoi' (1910). — N. LENIN - G. PLECHANOW: *L.N. Tolstoi im Spiegel des Marxismus*, 1928, s. 42-4.
(185) D.S.MIRSKY: *Contemp. Russian Lit.*, s. 8.
(186) a.e., s. 9. — JANKO LAVRIN: *Tolstoy*, 1944, s. 94.
(187) D.S. MERESCHKOWSKI, a.g.e., s. 213.
(188) LUKÂCS GYÖRGY: *Nagy orosz realistâk, Budapest*, 1946, s. 92.
(189) TOLSTOY: *What is Art?*, XVI.
(190) THOMAS MANN: *Die Forderung des Tages*, 1930, s. 283.
(191) MAXIM GORKI: *Literature and Life*, 1946, s. 74.
(192) THOMAS MANN: *Die Forderung des Tages*, s. 278.
(193) ANDRÉ BELLESSORT: *Les Intellectuels et l'avènement de la troisième République*, 1931, s. 24.
(194) PAUL LOUIS: *Hist. du socialisme en France*, s. 236-7.

(195) A. BELLESSORT, a.g.e., s. 39.
(196) WERNER SOMBART: *Der mod. Kapit.*, III/1, s. xii/xiii.
(197) PAUL LOUIS, a.g.e., s. 242, 216-7.
(198) HENRY FORD: *My Life and My Work*, 1922, s. 155.
(199) W. SOMBART: *Der mod. Kapit.*, III/2, s. 603-7. — *Die deutsche Volkswirtschaft*, s. 397-8.
(200) PIERRE FRANCASTEL: *L'Impressionnisme*, 1937, s. 25-6, 80.
(201) GEORG MARZYNSKI: 'Die impressionistische Methode'. *Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstwissenschaft*, XIV, 1920.
(202) GEORGES RIVIÈRE: 'L'Exposition des Impressionnistes'. *L'Impressioniste. Journal d'Art*'da 6 Nisan 1877. — Yeni basım L. VENTURI: *Les Archives de l'Impressionnisme*, 1939, II, s. 309.
(203) ANDRÉ MALRAUX: 'The Psychology of Art'. *Horizon*, 1948, No. 103, s. 55.
(204) G. MARZYNSKI, a.g.e., s. 90.
(205) a.e., s. 91.
(206) JOHN REWALD: *The History of Impressionism*, 1946, s. 6-7.
(207) ALBERT CASSAGNE: *La Théorie de l'art pour l'art en France*, 1906, s. 351.
(208) E. ve J. DE GONCOURT: *Journal*. 1 Mayıs 1869, III, s. 221.
(209) HENRI FOCILLON: *La Peinture aux 19e et 20e siècles*, 1928, s. 200.
(210) PAUL BOURGET, a.g.e., s. 25.
(211) CHARLES SEIGNOBOS: 'L'Évolution de la troisième République'. E. LAVISSE: *Hist. de la France contempt.*, VIII, 1921, s. 54-5.
(212) HENRY BÉRENGER: *L'Aristocratie intellectuelle*, 1895, s. 3.
(213) A. THIBAUDET: *Hist de la litt. franç.*, s. 430.
(214) E.R. CURTIUS: *Maurice Barrès*, 1921, s. 98.
(215) JULES HURET: *Enquête sur l'évolution litt.*, 1891, s. xvi-xvii.
(216) E. ve J. de GONCOURT:*Idées et sensations*, 1866.
(217) NIETZSCHE: *Menschliches Allzumenschliches*, 155.
(218) BAUDELAIRE: *Richard Wagner et Tannhauser à Paris*, 1861.
(219) BAUDELAIRE: *Le Peintre de la vie moderne*, 1863. Yeni basım BAUDELAIRE: *L'Art moderne*, basıma hazırlayan E. Raynaud, 1931, s. 79.
(220) VILLIERS DE L'ISLE-ADAM: *Contes cruels*, 1883, s. 13 vd.
(221) ÉMILE TARDIEU: *L'Ennui*, 1903, s. 81 vd.
(222) E. VON SYDOW: *Die Kultur der Dekadenz*, 1921, s. 34.
(223) PETER QUENNELL: *Baudelaire and the Symbolists*, 1929, s. 82.
(224) MAX NORDAU: *Entartung*, 1896, 3'üncü basım, II, s. 102.
(225) BAUDELAIRE: *Journaux intimes*, basıma hazırlayan Ad. van Bever, 1920, s. 8.
(226) THOMAS MANN: 'Kollege Hitler'. *Das Tagebuch*, basıma hazırlayan Leopold Schwarzschild, 1939.
(227) RENÉ DUMESNIL: *L'Époque réaliste et naturaliste*, 1945, s. 31 vd. — ERNEST RAYNAUD: *Baudelaire et la religion du dandysme*, 1918, s. 13-14.
(228) BAUDELAIRE: *Œuvres posthumes*, basıma hazırlayan J. Crépet, I, s. 223 vd.
(229) ÇEHOV: *The House with the Mezzanine. A Painter's Story*, çeviren S.S. Koteliansky, Everyman's Library.
(230) *Le Figaro*, 18 Eylül 1886.
(231) A. THIBAUDET: *Hist de la litt. franç.*, s. 485.
(232) a.e., s. 489.
(233) J. HURET, a.g.e., s. 60.
(234) ERNEST RAYNAUD: *Mêlée symboliste*, 1920, II, s. 163.
(235) JOHN CHARPENTIER: *Le Symbolisme*, 1927, s. 62.

(236) CHARLES MAURON: Roger Fry'ın, Mallarmé'nin şiirleri çevirisi için önsöz, 1936, s. 14.
(237) GEORGES DUHAMEL: *Les Poètes et la poésie*, 1914, s. 145-6.
(238) ROGER FRY: *An Early Introduction to Mallarmé's Poems*, 1936, s. 296, 302. 304-6.
(239) HENRI BREMOND: *La Poésie pure*, 1926. s. 16-20.
(240) E. ve J. DE GONCOURT: *Journal*. 23 Şubat 1893, IX, s. 87.
(241) J. HURET, a.g.e., s. 297.
(242) C.M. BOWRA: *The Heritage of Symbolism*, 1943, s. 10.
(243) G.M. TURNELL: 'Mallarmé'. *Scrutiny*, 1937, V, s. 432.
(244) J. HURET, a.g.e., s. 23.
(245) H.M. LYND: *England in the Eighteen-Eighties*, 1945, s. 17.
(246) a.e., s. 8.
(247) BERNHARD FEHR: *Die engl. Lit. des 19. u. 20. Jahrhunderts*, 1931, s. 322.
(248) BAUDELAIRE: *Le Peintre de la vie moderne*, a.g.e., s. 73-4.
(249) J.-P. SARTRE: *Baudelaire*, 1947, s. 166-7.
(250) BAUDELAIRE: *Le Peintre de la vie mod.*, s. 50.
(251) M.L. CAZAMIAN: *Le Roman et les idées en Angleterre* (1880-1900), 1935, s. 167.
(252) F.R. LEAVIS: *The Great Tradition*, 1948, çeşitli sayfalarında.
(253) H. HATZFELD: *Der franzoesische Symbolismus*, 1923, s. 140.
(254) D.S. MIRSKY: *Modern Russian Lit.*, 1925, s. 84-5.
(255) JANKO LARVIN: *An Introduction to the Russian Novel*, 1942, s. 134.
(256) THOMAS MANN: 'Versuch ueber das Theather'. *Rede und Antwort*, 1916, s. 55.
(257) PAUL ERNST: *Ein Credo*, 1912, I, s. 227.
(258) PAUL ERNST: *Der Weg zur Form*, 1928, 3'üncü basım, 42 vd.
(259) IBSEN: *Correspondence*, basıma hazırlayan Mary Morison, 1905, s. 86.
(260) HALVDAN KOHT: *The Life of Ibsen*, 1931, s. 63.
(261) M.C. BRADBROOK: *Ibsen*, 1946, s. 34-5.
(262) IBSEN: *Corresp.*, s. 218.
(263) HOLBROOK JACKSON: *The Eighteen-Nineties*, 1939 (1913), s. 177.
(264) Mehring'e 14 Temmuz 1893 tarihli mektup. MARX-ENGELS: *Correspondence*, 1934, s. 511-12.
(265) ERNEST JONES: 'Rationalism in Everyday Life'. Uluslararası Birinci Psiko-Analitik Kongresinde okundu, 1908. *Papers on Psycho-Analysis'de*, 1913.
(266) KARL MANNHEIM: *Ideology and Utopia*, 1936, s. 61-2.
(267) THOMAS MANN: 'Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte'. *Die Forderung des Tages*, 1930, s. 201 ve devamında.
(268) S. FREUD: *The Future of an Illusion*, çeviren W.D. Robson-Scott, 1928, s. 93.
(269) NIETZSCHE: *Werke*, 1895 vd. XVI, s. 19.
(270) HERMANN KEYSERLING: *Die neuentstehende Welt*, 1926. — JAMES BURNHAM: *The Managerial Revolution*, 1941.
(271) M.J. BONN: *The American Experiment*, 1933, s. 285.
(272) JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *The Revolt of the Masses*, 1932.
(273) ERNST TROELTSCH: 'Die Revolution in der Wissenschaft'. *Gesammelte Schriften*, IV, 1925, s. 676.
(274) HENRI MASSIS: *La Défense de l'Occident*, 1927.
(275) HERMANN HESSE: *Blick ins Chaos*, 1923.
(276) ANDRÉ MALRAUX: *Psychologie de l'art*, 1947.

(277) ANDRÉ BRETON: *What is Surrealism* , 1936, s. 45 vd.
(278) JEAN PAULHAN: *Les Fleurs de Tarbes,* 1941.
(279) JACQUES RIVIÈRE: 'Reconnaissance à Dada'. *Nouvelle Revue Française,* 1920, XV, s. 231 vd. — MARCEL RAYMOND: *De Baudelaire au surréalisme,* 1933, s. 390.
(280) ANDRÉ BRETON: *Les Pas perdus,* 1924.
(281) TRISTAN TZARA: *Sept manifestes dada,* 1920.
(282) FRIEDRICH GUNDOLF: *Goethe,* 1916.
(283) MICHAEL AYRTON: 'A Master of Pastiche'. *New Writing and Daylight,* 1946, s. 108 vd.
(284) RENÉ HUYGHE - GERMAIN BAZIN: *Hist de l'art contemp.,* 1935, s. 223.
(285) CONSTANT LAMBERT: *Music hol,* 1934.
(286) EDMUND WILSON: *Axel's Castle,* 1931, s. 256.
(287) ANDRÉ BRETON: *(Premier) Manifeste du surréalisme,* 1924.
(288) LOUIS REYNAUD: *La Crise de notre littérature,* 1929, s. 196-7.
(289) CHARLES DU BOS: *Approximations,* 1922. —BENJAMIN CRÉMIEUX: *XX*e *siècle,* 1924. — JACQUES RIVIÈRE: *Marcel Proust,* 1924.
(290) J. TH. SOBY: *Salvador Dali,* 1946, s. 24.
(291) ANDRÉ BRETON: *What is Surrealism?* s. 67.
(292) ANDRÉ BRETON: *Second Manifeste du surréalisme,* 1930. — MAURICE NADEAU: *Histoire du surréalisme,* 1945, 2'nci basım, s. 176.
(293) JULIEN BENDA: *La France byzantine,* 1945, s. 48.
(294) E.R. CURTIUS: *Franzoesischer Geist im neuen Europa,* 1925, s. 75-6.
(295) EMIL LEDERER - JAKOB MARSCHAK: 'Der neue Mittelstand'. *Grundriss der Sozialoekonomik,* IX/1, 1926, s. 121 vd.
(296) WALTER BENJAMIN: 'L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée'. *Zeitschrift fuer Sozialforschung,* 1936, V/1, s. 45.

SAÜ Merkez Kütüphanesi
* 0 0 0 4 2 8 *
255.07.02.01.06.00/07/0000428
709.03/H376

Arnold Hauser Alman kökenli bir ailenin çocuğu olarak Macaristan'da doğdu. Budapeşte, Viyana, Berlin ve Paris Üniversitelerinde Edebiyat ve Sanat Tarihi eğitimi yaptı. Bu yıllarda George Simmel, Gustave Lanson, Henri Bergson gibi ünlü düşünürlerin öğrencisi oldu. Birinci Dünya Savaşından sonra iki yıl İtalya da Klasik Sanat ve Rönesans Sanatı üzerinde incelemeler yaptı. 1921-1924 yılları arasında Berlin'de ekonomi ve sosyoloji alanında eğitimini sürdürmek amacı ile Werner Sombart'ın öğrencisi oldu. Bu uzun ve çok yönlü öğrenim süresinden sonra 1924'de Viyana'ya yerleşti. Avusturya'nın işgalinden sonra 1938 yılında Londra' ya taşındı ve bu tarihten itibaren derslerini ve araştırmalarını İngiltere'de sürdürdü. Bir ara Leeds Üniversitesinde, 1957 den sonra Brandeis Üniversitesinde Sanat Tarihi dersleri verdi.

Profesör Hauser'in yaklaşık otuz yıllık çalışmasının ürünü olan Sanatın Toplumsal Tarihi, 1951 yılında yayınlandı. Sanat olaylarının gelişimini, edebiyattan müzige, tiyatrodan görsel alana kadar yayılan geniş bir perspektif içinde değerlendiren bu yapıt kısa sürede uluslararası alanda dikkat çekti. Örneğin Meyer Sehapiro: "... Bildiğim kadarı ile kendi alanında en ciddi ve özümlü çalışma; sanat ve toplumsal tarih alanlarında güçlü bilgi birikimine dayanan bir kitap" diyerek nesnel değerlendirmesini açıkladı. Ünlü yazar Thomas Mann ise: "yazarın geniş bilgisine hayranlık duymamak imkânsız. Konunun kapsamının genişliği nedeni ile zorunlu olarak yoğun bir anlatıma başvurmuş olmasına rağmen, pek çok karmaşık olayın yapısına ve kendi içindeki karşıtlıklara çözümleyici açıklamalar getirmiştir....." satırları ile beğenisini dile getirmiştir. Daha sonraki yıllarda da çeşitli baskıları yapılan Sanatın Toplumsal Tarihi kültür tarihini konu alan temel yapıtlardan biri olarak kabul edilmektedir.

80000