DOSTOYEVSKİ'NİN MİRASI

Derleyen:
OĞUZ ÖZÜGÜL



pence
yayın

Dostoyevski'nin Mirası

Bu kitabın yayın hakları Pencere Yayınları'na aittir.
Kapak Resimleri : Perov
Kapak : İbrahim Karakaş
Kapak Baskı : Nisan Matbaası
Baskı : Doyuran Matbaası
Cilt : Gürkan Ciltevi
Birinci Baskı : Ekim 94

ISBN 975-7814-25-3

PENCERE YAYINLARI : 41



Salkımsöğüt Sk. 2/4 Cağaloğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 513 27 17

Dostoyevski'nin Mirası

Derleyen: Oğuz Özügül

İÇİNDEKİLER

Giriş	7
Dostoyevski'nin Sanatsal Düşüncesi	14
Dünya Edebiyatı Bağlamında "Suç Ve Ceza"	38
Rus Anarşizmine Yönelik Bir Saldırı: "Ecinniler"	68
Bir Döneme Ait Toplumsal Gerçekliklerin ve Ütopyacı Seçeneklerin Ayrıntılarıyla Betimlenişi : "Karamazov Kardeşler"	90
Dostoyevski'de Karnaval Öğeleri	112
Süje ve Sanatsal Yöntem	134
Kaynaklar	143

GİRİŞ

Klaus Stadtke
Helmut Grosshoff

Heinrich Mann anılarında, 19. yüzyılın sonlarına doğru Batı Avrupa düşün yaşamının Rus edebiyatınca "istila ediliş"ini, kültür tarihinde etkileri devam eden bir süreç olarak tanımlamaktadır. H. Mann'a özellikle, bu edebiyattaki radikal bir ahlaksallığın duygulandırıcı anlatım tarzı ve devrimci halk hareketinin düşünsel itici gücü olarak gördüğü işlevi çekici geliyordu. Klasik Rus edebiyatının genel bir özelliği olarak belirtilen hümanist idealle topluma bağlılığın bu birliği, gözlemciye, eğer kurgusal yorumlarla ya da pozitivistçi yapı betimlemeleriyle yetinmiyorsa, estetiksel değerlendirmeyi tarihsel eşgüdümle birleştirmesini bilen bir açımlama yöntemini benimsetmektedir. Edebiyat tarihi sürecindeki özgün yasallık ve gerçekliğe bağlılığın karşılıklı etkilerini anlamak için, gerçekçi bir imgenin tasarlandığı yerde, bir söylencenin düşgörüntüsü belirmesin diye, estetiksel ölçüte her zaman tarihsel bir boyut gerekli olmaktadır. Gerçekliği estetiksel-edebi yönden özümsemenin geçmişten kalan modelleri, tarihsel açıdan bir bütün olarak gözlemlenebilirlerse, ancak o zaman bu modellerin günümüz için üretici olan sorunlarına ve sanatla ilgili kendi güncel sorunlarına yaklaşabilinir. Georg Lu-

kacs'ın 19. Yüzyıl Gerçekçiliği üzerine kapsamlı incelemesinde Rus edebiyatı işte böyle bir model olarak belirmektedir. 1789 ve 1848 burjuva devrimlerinin gerilim alanında doğan gerçekçi edebiyat Lukacs için, kendi model karakteri içinde tüm Avrupa'ya özgü bir fenomen, Antikçağ'dan sonra dünya edebiyatının gelişme döneminde ikinci bir klasik "mutlu olay"dır. Gerçekçi edebiyatın en önemli aşamasını, örneğin Goethe'de ya da Balzac'ın *İnsanlık Komedyası*'nda olduğu gibi, kahramancasına ve yitik burjuva yanılsamalarının ayrıntılarıyla betimlenişi oluşturmaktadır. 19. yüzyıl eleştirel gerçekçiliğine ilişkin bu imgenin sorunlar çıkaran arka yüzü, Lukacs'ın tarihsel çıkış noktasını soyut bir şemaya dönüştürdüğü ve tek tek sanat yapıtlarını edebi biçimlendirmenin zorunlu ölçütleri düzeyine çıkardığı yerlerde açık seçik görülmektedir. Lukacs'ın gerçekçilik anlayışındaki bu sistem zorunluluğu, özellikle Rus edebiyatını hedef almaktadır. Bu durumda 1905 yılı, 1848 Avrupa devriminin "Rusya'daki karşılığı" olmakta, Tolstoy'un romanları da Batı Avrupa Gerçekçilik geleneğinin başarılı bir devamı sayılmaktadır. Tarihte gerçekleşenler, belli bir anlamda edebiyatta da gerçekleşmekte ve böylece Tolstoy Shakespeare'in, Goethe'nin ve Balzac'ın yanında yer almaktadır. Tarihsel ve edebi "karşılığın" bu tür bir soyutlanış aşamasında, ulusal özelliklere doğallıkla pek yer kalmamakta ve Rus Gerçekçiliği de sadece genel hatlarıyla seçilebilmektedir. Bu edebiyatın nesnel bir değerlendirmesini yapmak için, tarihsel-maddeci gözlem tarzının farklı bir biçimde uygulanması gerekmektedir. Bu işlem, Rusya'daki tüm modern edebiyat akımlarının Batı Avrupa edebiyatıyla ilişki içinde olduğunu, ama aynı zamanda özgül toplumsal ve kültürel süreçleri temel alarak oluştuğunu gösterebilmek açısından zorunludur. Puşkin, Goethe'nin *Edebi Sansculottçuluk*'ta öne sürdüğü klasik ulusal bir yazardan beklenen özelliklerin hepsine sahiptir. Ancak Puşkin'de klasik öğe, Alman edebiyatından farklı olarak, romantik şiir sanatından ve Dekabrist hareketinin yükselişiyle başarısızlığa uğrayışının yarattığı dolaysız etkiden çıkarak gelişmektedir. Gerçi Tolstoy ve Dostoyevski Goethe'den, Fransız edebiyatından çok şey almışlar, ama hiçbir za-

man kopya etmeyip, kendi tasarılarını gerçekleştirmişlerdir. Tolstoy, örneğin *Savaş ve Barış*'taki savaş betimlemelerinde Stendhal'in etkisini itiraf etmektedir. Ama yalnızca bir edebiyat tarihçisinin eğitimden geçmiş gözü Tolstoy'un romanında, *Parma Manastırı*'ndan alınarak işlevi değiştirilmiş olan motifin varlığını farkedebilir. Tolstoy'un gerçekçi romanda birey, doğa ve toplum arasındaki ilişkileri bütünüyle ele almasını sağlayan yapısal ilke, Fransız romanındakine oranla önemli farklılıklar göstermektedir.

Schiller'in oyunlarındaki kahramanlar karşısında Dostoyevski'nin duyduğu gençlik heyecanı, kısa süre sonra Gogol'ün esinlendirdiği "efsanevi memur" görüntüsüyle yatışmış ve Dostoyevski bu görüntüden çıkarak kendi gerçekçilik tasarımını oluşturmuştur. Petraçevski çevresindeki tartışmalar, Omsk'deki "ölüler evi"nde kalış, Batı Avrupa yolculukları ve güncel olayların dikkatle izlenişi, Dostoyevski'nin, büyük romanlarda biçimlendirdiği genel bir yaşantılar dünyası yaratmasını sağlamıştır. Çağdaş ideolojik sistemlerle, özellikle devrimci demokratlarla ve "Rus sosyalizmi" düşüncesiyle çıkan sürtüşmeler Dostoyevski'ye, kendi dünya görüşsel ve edebi tasarımını sorgulamaya ve de üzerinde yeniden düşünmeye zorlamıştır. Sonraki yıllarda, özellikle *Karamazov Kardeşler*'de Schiller'i anımsayışı, gençlik yıllarının gözde yazarıyla eleştirel bir diyaloğa girdiğini göstermektedir, ama bu diyaloğu kendi yapıtlarının ve tarihsel bağlamlara ilişkin kendi görüşlerinin düzeyinde sürdürmektedir artık.

Verilen bu birkaç örnek bile, gerçekçilik geleneğini sürdürmenin, daha geniş bir anlamda ifade edilirse, dünya edebiyatının mevcut simge ve motiflerini 19. Yüzyıl Rus gerçekçiliğinde benimsemenin, yalnızca ulusal edebiyattaki gelişmeyi somut geri plan alarak mümkün olabileceğini göstermektedir. Rus gerçekçiliğinin dünya edebiyatına olan katkısı değerlendirilmek istenirse, o zaman bugün belki de çoktan unutulmuş, günün modasına uyularak kaleme alınmış kitle edebiyatından başlayıp ünlü yazarlara ve başyapıtlara kadar uzanan bu gelişme tüm kapsamıyla göz önüne alınmalıdır.

Ayrıca Rus edebiyatının Batı Avrupayla ilişkisine, yalnızca dünya edebiyatındaki yerinin tarihsel-tipolojik model konumları bakımından olmamak üzere, bakıldığında, ortaya çok dinamik ve ayrımlı, ama öte yandan bir bakışta anlaşılabilecek bir görünüm çıkmaktadır: Rus düşün hayatındaki ve özellikle Rus edebiyatındaki felsefi ve de estetiksel-edebi etkisi yadsınmamasına, büyük bir esin kaynağı da olmasına karşın, Rus yazarları ve aydınları, Batı Avrupa burjuva toplumunun temel gelişme sorunlarına karşı kuşkucu ve olumsuz bir tutum almaktadırlar. Rus edebiyatı, uzaktan da olsa, bu toplumun ayrıntılı bir görünümünü vermektedir. Kahramancasına ve yitik yanılsamalar, kapitalist mülkiyet hırsı, yabancılaşma sorunsalı ve burjuva-ütopyacı devrim modeli, özellikle yüzyılın yarısından bu yana Rus romanında tarihsel bir deneyim olarak yoğun bir biçimde yer almışsa da, 1861'den sonra uzun bir süre yarı-feodal Rusya için çözümsel bir seçenek olarak benimsenmemiştir.

19. Yüzyılın sonuna kadar burjuva düzeninin Rusya'da istikrar kazanmaması, az çok durulmamış, karmaşık bir geçiş dönemi izleniminin doğmasına neden olmuştur. Toplumsal gerçeklik, ezilen halk kitlelerinin çıkarı doğrultusunda aşılması gereken, geçici bir gerçeklik olarak belirmiştir. Burjuva ilerlemesine ilişkin liberal düşüncenin, 60'lı yılların reform döneminde Rusya'da gerçekleşmesi mümkün olmayan bir umuttan öteye gitmediği anlaşılmış ve ilerici toplumsal bilinçte geleceğe dönük yeni, uyumlu bir toplum ideali oluşmuş, ahlaksal niteliği dünyayı değiştirmeyi hedefleyen bir "homo novus" imgesi biçimlenmiştir. Ne var ki, entellektüel ve popülemaif kökenli bu ütopyacı karşıt-tasarı yaygın bir yanılsamaya dayanmaktaydı: Özgür köylülerin kuracağı demokratik bir toplumla Rusya'da feodal ve kapitalist sömürüye son verilebilecekti. Rusya'daki koşullardan doğan, feodal ve kapitalist düzene karşı tarihsel bir seçenek olarak tasarlanmış bu ideal, edebi biçimini çok değişik tarzlarda bulmaktaydı; örneğin kuramsal temelini Feurhach ve ütopyacılardan alan, devrimci yoldan kurulmuş toplumcu düzene ilişkin bir görünüm olarak Çernişevski'nin *Ne Yapmalı*? romanındaki ya da "altın çağ"a ilişkin eğretilemeli bir imge olarak Dostoyevski'nin romanlarındaki gibi.

Sınıfsal çatışmada halkın çıkarlarıyla ideallerinin yanında belirgin bir biçimde yer alış, burjuva düzeni hakkında varılan yıkıcı yargı, Avrupa ve Rusya'daki toplumsal *status quo*'ya karşı biçimlendirilen insancıl karşıt-tasarı, Rus gerçekçiliğinin 19. Yüzyılın sonundan bu yana dünya edebiyatı bağlamında aldığı seçkin yerin düşüncel temelini oluşturmakta ve Heinrinch Mann'ın formüle ettiği gibi, "devrimden önceki Rus devrimi" olarak Rusya'nın "yüz yıllık büyük edebiyatı"nı karakterize etmektedir.

*

* *

Thomas Mann'ın "Doğu'nun Dante'si" ve Maksim Gorki'nin de "Rus Shakespeare'i" diye nitelediği Fiyodor Mihailoviç Dostoyevski genellikle, Tolstoy'un yanı sıra, klasik Rus edebiyatının tipik temsilcisi ve simgesi sayılmaktadır. Dostoyevski'nin sanatsal ustalığı, herkesçe kabul edilmekle kalmayıp, dünya edebiyatının önde gelen ünlü yazarlarından birçoğuna esin kaynağı da olmuştur. Kaleme aldığı büyük romanları, içerdikleri gerilimli olaylar, felsefi sorunlar, psikolojik derinlik ve insancıl anlatım nedeniyle bugün de geniş bir okur kitlesini büyülemektedir. Dostoyevski'nin dünya görüşü üzerinde yüzyılı aşkın bir süredir tartışılmaktadır.

Burjuva toplumunu acımasızca eleştirişi, "yeraltındaki insanlar"ın acılarına ve sefaletlerine karşı gösterdiği sınırsız duygudaşlık, insanlık düşmanı bir çevreye karşı başkaldıran bireyin en gizli düşünce ve özlemlerini hatır gönül dinlemeden açığa vuruşu, süregiden kargaşadan üzüntü içinde kıvranarak bir çıkış yolu arayışı ve dinsel gizemciliği özellikle toplumsal bunalım dönemlerinde geniş yankılar uyandırmıştır.

Böylece yirmili yıllarda tam anlamıyla bir Dostoyevski kült'ü yayılmış, Nietzche'nin "üstün insan"ı gibi Freudcu psikanaliz de aynı şekilde Dostoyevski'nin dahicesine ruh çözümlemelerini ve gizemli kehanet yetisini kendilerine temel almışlar-

dır. Dışavurumculuk döneminde ünlü birçok yazar Dostoyevski'deki "suça yatkın aziz çehresi"nin büyüsüne kapılmıştır. Batı Avrupa'da bir Dostoyevski Rönesans'ı İkinci Dünya Savaşından sonra, eski dünyanın temelleri sarsıldığı ve insanlar kapitalist toplumda yalnızlıklarının ve de yabancılaşmalarının bilincine yeniden vardıkları zaman görülmüştür. Varoluşçuluktan Yeni-Tomacılığa ve aşırı sol radikalizme kadar değişik burjuva akımlarının temsilcileri Dostoyevski'nin felsefi-estetiksel ve ahlaksal-dinsel görüşlerini paylaşmışlardır.

Yapıtlarının burjuva edebiyat bilimcilerince genellikle tek yanlı değerlendirişi ve yanlış yorumlanışı, ilkesel bir hesaplaşmanın kaçınılmazlığını vurgulamakta ve büyük Rus romancısının edebi mirasının diyalektik-maddeci araştırmalarca, insanlığın kültür mirasını yaratıcı biçimde özümsemek ve daha da geliştirmek ilkesine göre, eleştirel açıdan tekrar değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır.

Dostoyevski araştırmaları son on yılda büyük bir gelişme göstermiş, yazarın fark gözetmeden değerlendirilmesine ilişkin zaman zaman beliren eğilimi aşmıştır. Bu kitapta sunulan yazılar okura, en önemli araştırmalardan birkaçını ve bu araştırmaların son durumunu tanıtma amacını gütmektedir. Yazılarında görüşlerini açıklayacak olan edebiyat bilimciler, uzun yıllar boyunca bu büyük Rus yazarının sanatsal mirasına eğilmişler ve araştırmalarıyla bilimsel yeni bir Dostoyevski imgesi için kuramsal bir temel oluşturmuşlardır.

Dostoyevski'nin edebi yapıtlarına ve çelişkili siyasal-toplumsal görüşlerine, sanatsal yönteminin özgüllüğüne ve dünya edebiyatı üzerindeki etkilerine ilişkin en yeni bilgilerden oluşan bu seçki, ortaya konan sorunların eksiksiz olduğu ve onlara kesin çözümler getirdiği savında değildir, daha çok bu önemli ve aynı zamanda tartışmalı yazarı örnek alarak, kültürel mirasın meydana çıkarılması sırasında geleceğin toplumu için edebiyat biliminin izleyeceği yeni yolları gösterme amacına hizmet etmektedir.

Birey-toplum ilişkisi, insanoğlunun kendini biçimlendirme

sorunu, "ezilenler ve hor görülenler"in daha iyi ve daha mutlu bir varoluş için verdikleri savaş, öte yandan küçük burjuva bireyciliğinin, siyasal anarşizmin ve sol radikal terörün mahkum edilmesi bugün, değişen tarihsel koşullarda bile gündemde yer almaktadır. Dostoyevski, uzlaşmaz çelişkilerin egemen olduğu sınıflı toplumda küçükburjuva önyargılarının ve toplumsal ilişkilerin karşısında insanın içine düştüğü ruhsal dengesizliği ve başkaldırıyı olağanüstü bir duyarlıkla göstermektedir.

Dostoyevski'nin "başkaldırısı" ve kapitalist sisteme yönelik eleştirisi, ütopyacı toplum tasarısı ve de kapitalizme dokunmadan "Rusya'ya özgü bir yol"dan sosyalizme varmak için gösterdiği umarsız çaba, tarihsel dönemin çelişkililiğinden çıkarak devrim öncesi Rusya'sının siyasal-toplumsal ve ekonomik koşullarıyla ayrılmaz bağı içinde nesnel ve öznel etkenler göz önünde tutularak ele alınmakta ve ayrıntılarıyla çözümlenmektedir. Gerçeklikle düşlemin bağı, romantik gelenekle olan plomikler, süje ve karakter biçimlendirmenin devingenliği de araştırmaların öteki ağırlık noktalarını oluşturmaktadırlar.

DOSTOYEVSKİ'NİN SANATSAL DÜŞÜNCESİ

Boris S. Meylah

"Temel İlke"nin Peşinde

Çağdaş Batılı eleştirmenler tartışmalarında Dostoyevski'yi bir sezgici olarak değerlendirmekte, kimileri de akılcı saymaktadırlar. Bu tarşıtmalar hiç de soyut-kuramsal bir nitelik taşımamaktadırlar. Dostoyevski'yi sezgici sayarak yapıtlarının sezgisel içtepilerle ya da "gizemli esinler"le yaratılmış olduğu kanıtlanırsa, o zaman bu durum, Dostoyevski'yi çağdaş Modernciliğin düşünsel önderi olarak görmek ve Freudcularla Yeni-Freudcuların kuramını desteklemek anlamına gelecektir. Dostoyevski'nin yaratıcılık sistemini akılcılığa bağlama çabaları da durumu ilkesel olarak değiştirmemektedir, çünkü burjuva eleştirisinde "akılcı bir din" savı oldukça yaygındır. Bu düşünceler daha da geliştirilirse, Dostoyevski'nin dinsel-felsefi görüşlerinin kendi gerçeklikleri içinde çürütülemeyeceğini ve kesin mantıksal bir temele dayandığını okura inandırmak kolaylaşır. Biyografi yazarlarından bazılarının estetiksel kuram sınırlarını aşmamalarına karşın, Dostoyevski'nin yapıtlarının salt sezgisel ya da akılcı nitelikte olduğu görüşü yine de inandırıcı olmamaktadır; çünkü bu iki görüş açısı da yazarın sistemini belirleyen genel il-

kelerin dışında kalmaktadır. Demek ki, bu durumda Dostoyevski'nin sanatsal düşüncesi sorunu, ilginçliğini ve güncelliğini korumaktadır: Bu sorun, yazarın yaratıcılık sistemindeki özgülük ve yasallıkların bilinmesine, imgesel-olanın yapısının araştırılmasına ve ideolojik temel düşüncelere bağımlı olarak bu düşüncelerin değişebilirliğine bağlıdır.

Çok belirgin olan bilgi kuramsal-çözümsel yönseme, Dostoyevski'nin sanatsal düşüncesinin ve estetiğinin temel özelliklerinden biridir. Yapıtlarında karşımıza her zaman, sanatçının çağdaş gerçekliği çözümlerken belirli "yasalar" ve "temel ilkeler" bulmak zorunda olduğu düşüncesi çıkmaktadır. Dostoyevski'nin kendisi de böyle bir araştırmanın güçlüklerine değinmektedir: "Toplumsal yaşamın uzun süredir içinde bulunduğu ve bugün özellikle artmış olan kargaşada sanatçının olağan bir *yasayı, temel ilkeyi*, hatta Shakespeareci ölçüleri bile bulması güçtür; temel ilkeyi düşünmeden bu kargaşanın sadece bir bölümünü kim aydınlatacaktır?"[1] Yalnızca "temel ilke" sorunu, yani "kargaşa"nın nedenlerini meydana çıkarabilecek belirli bir yasallığın bulunması sorunu bile ilginçtir. Çöküş süreci içinde, aynı şekilde araştırılması gereken yeni bir başlangıç olgunlaşmaktadır: "Hiç kuşkusuz bizde yaşam ve bunun sonucunda aile de çökmektedir. Ama zorunlu olarak yaşam tekrar yeni bir temel üzerinde gelişmektedir. Yeni yaşamın başlangıcını kim bulacak ve belirleyecektir? Bu çöküşün ve yeni başlangıcın yasalarını, bir parça bile olsa, kim değerlendirecek ve ifade edecektir? Yoksa daha çok erken mi?"[2]

Doğallıkla Dostoyevski, bu kavramların gerçek anlamında, ne "temel ilke"yi ne de "yasalar"ı bulabilecek ve kendisince bu denli kesin ve de etkileyici biçimde ortaya atılan sorunlara çözümler sunabilecek durumdaydı. Çağdaş gerçeklikte "belginlik"in ve açıklığın bulunmadığını belirterek bu sorulara yanıt vermenin olanaksızlığını açıklayan Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler*'in önsözüyle *Delikanlı*'nın sonunda, böyle bir dönem-

1. Dostoyevski, Tüm Yapıtları Cilt 12, Moskova-Leningrad 1929, S. 36
2. A.g.y., S. 36

de açıklık istemenin garipliğine dikkati çekmiştir. Ancak Dostoyevski düşüncelerini sanatsal bilgi üzerinde yoğunlaştırdığı sürece, "temel ilke"nin aranması verimli olmuştur. Dostoyevski yapıtlarında "toplumun kimyasal ayrışması"na, eski düzenin çökmesi ve yeni bir "burjuva soyguncuları" döneminin başlamasıyla ortaya çıkan karmaşık süreçlere ilişkin görkemli bir imge yaratmıştır. Dostoyevski'nin maddeci sosyologlara karşı toplumda insanın belirlenmişliğiyle ilgili polemikleri ve psikolojik fenomenleri "tanrı" ile "şeytan" arasındaki "ebedi" savaşın görünüşü olarak yorumlayışı, çağın bağlamında ve belirli sosyal-tarihsel koşullarda kahramanlarının çelişki dolu betimleniş tarzına da yansımıştır. Sanatsal yaratmanın bilgi kuramsal-çözümsel sorunlarına gösterdiği yoğun ilgi Dostoyevski'nin sadece estetiksel görüşlerini değil, yaratma sürecinin niteliğini de belirlemiştir: Dostoyevski'ye göre sanatçının görevi, en ağır ve yıkıcı sorunları kavramak, çağdaş gerçekliğin en gizli fenomenlerini ortaya çıkarmak ve gündelik düşünce için gizli kalan şeyleri görmektir. Sanatçının daha derinden ve çabuk kavrama yetisi, birçok nitelik ve özgülüğün birleşmesinin sonucudur-özgün mantıksal bir anlak ve zengin imgelem; duyarlı gözlem yeteneği, sezgi ve çözümleme: yaşamın fenomenlerini küçük parçalara ayırma ve özgül olaylarla ayrıntıları çözümleme yetisi; izlenimleri düzene koyma ve aralarındaki ilişkide genel-olanı görme yeteneği ki bu genel-olanı Dostoyevski sanatsal yaratma sürecinde "ana düşünce", "temel sorun", "program" ya da "plan" diye tanımlamaktadır. Herhangi bir düşüncenin oluşmasıyla Dostoyevski'nin çağın temel sorunlarına ilişkin genel tasarımları arasında bir bağın bulunduğu özellikle *Suç ve Ceza, Budala, Delikanlı, Karamazov Kardeşler* romanlarının hazırlık çalışmalarında belirgin olarak görülmektedir. Romanların ana düşünceleri, "düşüncel başatları" temel sorunun yan olgularını oluşturmaktadır; bu temel sorun nesnel gerçekliğin değişik yönlerinin gözlemlenmesinden, modern yaşamdaki olayların genelleştirilmesinden çıkarak gelişmektedir. Düşünceler arası çatışmalar içinden, "bölünme" ve "ikicilik" temeli üzerinde doğmuş karakterler içinden, yani Dostoyevski'nin kanısına göre modern insa-

nın çok tipik olan bu özelliği içinden ozanın yönünü bulabilme çabaları ana düşünceleri etkilemiştir.

Bir yapıtın doğuşu sırasında önce "düşünce" belirginleşmekte, olaylar, karakterlerin programlanışı ve davranan kişilerin psikolojilerinin biçimlendirilişi de giderek yetkinleşmektedir. "Düşünce"nin ve "plan"ın enine boyuna irdelenmesi Dostoyevski'yi uğraştıran konuların başında gelmekteydi: Tüm dikkatini düşüncel içsel yapıya, süjeye, kahramanlarının düşünce mantığına çevirmişti. Sorunların ve süjenin çeşitliliğine karşın, yapıtlar yine de birlik içindeki düşüncel bir merkezde toplanıyor, sorunsallar da genelleştirmeye bağımlı kalıyorlardı.

Yaratıcı düşünceler, dünyaya ilişkin Dostoyevski'de oluşan bireşimsel düşünce modeli nedeniyle birbirlerine bağlıydılar. Somut süje Dostoyevski için adeta o günkü toplumun belirli katmanlarının değiştirilmiş betimlenişine, toplumsal varlığın yansıtılmasına dönüşmüştü. Karamazov'lar üzerine şöyle yazıyordu: "Çağdaş gerçekliğimizin, modern ve anlayışlı Rusyamızın betimlenişini binde bire indirgemesine karşın, bu dört karakterin (Fedor, İvan, Dmitri, Aleksey Karamazov) tümü birleşmekte ve bu birliği korumaktadır."[3]

Sanatsal düşüncesindeki anlıksal-mantıksal öğenin başat önemine karşın Dostoyevski yapıtlarında, duygusal öğelerle sanatsal imgeselliğe zarar verecek şekilde, akılcı-mantıksal kuramların etkisinde kalma tehlikesiyle karşı karşıyaydı. Ve Dostoyevski bu tehlikenin bilincindeydi. Bu karşılıklı, ama yine de heterojen öğelerin ilişkisi, yapıtın genel yapıya ve düşüncel soruna olan bağımlılığı içinde değişiyordu: Bu bireşim en yetkin biçimini *Suç ve Ceza*'da, en başarısızını da *Delikanlı*'da bulmuştur. Kendisi de şöyle demektedir: "En önemlisi sanatsal-olandır, çünkü imgenin ve biçimin düşüncelerini plastik bir biçimde ifade etmeye yardımcı olmaktadır; çünkü sanatsal olana başvurmadan sadece bir düşünce açıklanırsa, o zaman can sıkıntısı yaratırız, okurun ilgisinin dağılmasına ve kimi zaman yanlış ifade edilmiş düşüncelere güven duymamasına neden oluruz."[4]

3. Dostoyevski, Malzemeler ve Araştırmalar, S? 376
4. Dostoyevski'nin Not Defterleri, No: 11, ZGALI, F. 212, op. 1, ed. chr. 15, 1.11

Dostoyevski sadece "aklın"yasalarından değil, "yüreğin" uyarımlarından da doğan düşünceleri birleştirmek için çaba göstermiştir. Duyarlı bir lirizm ve kahramanların dünyasının psikolojik çözümlemeleri, kimi zaman akılcı bir mantığın ya da bilimsel bir makalenin sınırlarında gezinen diyaloglar ve monologlar uyum içinde bulunmaktadır.

Plastik betimlemenin, görsel olanın, somutluğun, portre ve doğa betimlemelerindeki zenginliğin genel özelliklerine göre Dostoyevski'nin sanatsal sistemi üzerinde bir yargıya varmak gerekirse, temel betimleme araçlarının anlıksal-akılcı bir sisteme ait olduğu sonucu çıkarılabilir, çünkü yapıtlarını kahramanlarının diyaloglarıyla mülahazaları üzerine kurmayı yeğlemektedir. Dostoyevski'nin yeteneğindeki özgünlük, okurun imgeleminde özellikle dilinin, vurgulayış tarzının, çevre ilişkisinin ve olaylara karşı gösterdiği tepkinin algılanışına dayanan homojen bir kahraman kişiliği yaratma yetisinde belli olmaktadır. Bu nedenle kahramanların dış görünüşlerini de çok iyi bir biçimde gözümüzün önüne getirebilmekteyiz. Fenomenlerin toplam görünüşünü tekil özelliklerine ve ayrıntılarına göre bilincimizde yeniden canlandırdığımızda, o zaman gerçekliği genel olarak algılama süreçlerine benzeyen bazı şeyler gerçekleşmektedir.

Bu durumda Dostoyevski'nin "sezgici" ya da "akılcı" olup olmadığı tartışmalarının, sanatsal düşüncesindeki gerçek özgünlüğü görmezlikten geldiği sonucuna varabiliriz.

Yazarın Ölçütleri ve Yanlış Hesapları

Dostoyevski'nin yapıtlarında genel olarak, yaşamı sanatsal yönden kavrama araçlarının tüm zenginliğini yansıtan sanatın canlı gücü açık seçik görülmektedir. Bu canlı güç bir yana bırakıldığında, "estetiksel geometri" ya da daha doğrusu, yaratma sürecini okura zorla benimsetilmiş katı bir şemaya dönüştüren dogma geometrisi baş göstermektedir.

Burada Dostoyevski'nin sanatsal betimleme ilkelerinin gerçekleştirilmesinden ne anladığını ve bu ilkeleri pratiğe nasıl uy-

guladığını göstermeye çalışacağız.

Puşkin'e göre, "bir yazar, kendisi tarafından da benimsenen yasalara göre değerlendirilmelidir."[5] Dostoyevski'nin bir sanatçı olarak güçlü ve zayıf yanlarını değerlendirirken, yapıtlarının genel sorunlarına ve doğuşlarına ilişkin yazarın kendi çözümlemelerini temel almak çok doğaldır.

Dostoyevski'nin notlarından şunları okuruz: "Şiirde tutkuya, bir düşünceye ve mutlaka tutkuyla havaya kaldırılmış bir işaret parmağına gereksinim vardır. İlgisizlik ve de gerçekliğin reel olarak yeniden üretilmesi aynı oranda değersizdirler, ama ana sorunu oluşturmaktadırlar hiçbir önemleri yoktur. Böylesi bir etkinlik anlamsızdır: Basit, dikkatsizce bir bakışla gerçeklikte çok daha fazlasını saptamak mümkündür."[6] Dostoyevski, sanat yapıtında düşüncenin belirleyici rolüne va yaşamın ayrıntılarıyla yansıtılmasının ölçütü olarak düşüncenin değerine ilişkin görüşlerini olasılıkla hiçbir yerde böylesine kesin bir biçimde açıklamamıştır.

Delikanlı romanın taslakları arasında bulunan bir başka notunda, yaratma süreciyle ilgili olarak bu düşünceyi şöyle geliştirmiştir: "Bir roman yazmak için, yazarın gerçekten yaşadığı bir ya da birçok güçlü izlenimi bir araya getirmesi zorunludur. İşte ozanın görevi budur. Konu, plan, toplam yapı bu izlenimden çıkarak gelişmektedir. Sanatçıyla ozanın her iki durumda birbirlerine yardımcı olmalarına karşın, sanatçının görevi burada başlamaktadır."[7]

Bu konuyla ilgili olarak Dostoyevski'nin benzeri başka düşüncelerini de sıralamak mümkündür. Dostoyevski, yazarın "sanatsal" ve "poetik" düşünceyi başarıyla birleştirebilmesi için betimlenen gerçekliği en küçük (tarihsel ve çağdaş) ayrıntısına kadar tanıması gerektiğine hiç durmadan dikkati çekmiştir.[8] Sadece yaşamı tanımak doğallıkla bir yapıta can veremez. Dosto-

5. A.S. Puşkin, Tüm Yapıtları Cilt 10, Moskova-Leningrad 1949, S. 121
6. Dostoyevski'nin Not Defteri, No: 12, ZGALI, F. 212, op. 1, ed. chr. 16, l. 167
7. Edebi Miras, Cilt 77, S. 64
8. Dostoyevski, Mektuplar, Cilt 3, Moskova-Leningrad 1934, s. 206

yevski'nin yorumuna göre, "poetik düşünce" sanatçının ulaşmaya çalıştığı ideali, düşüncesini topladığı "odak noktası"nı içermektedir. Öte yandan Dostoyevski'nin dünya görüşünde, "yok olan insanın yenilenmesi"ne[9] ilişkin insancıl çaba, sosyal kötülüklerin kaldırılması ve uyum hayali, bu ideale ulaşmak için uygulanacak yöntemler konusundaki yanılgılı görüşlerle birleşmektedir. Kabagüç, soysuzluk ve acımasızlık dünyasından içtenlikle nefret etmesine karşın, Dostoyevski, bunların aşılması için sadece ütopyacı değil, insanın kötü güçler karşısında boyun eğmesine ve varolan düzenin güçlenmesine yol açabilecek çareler de göstermiştir. Hem "ürkütücü düzensizliği" ile çağdaş yaşamı dahicesine ve eleştirel bir biçimde betimleyişi hem de geleceği gerici, gizemsel bir şekilde "aydınlatışı" işte buradan kaynaklanmaktadır. Dostoyevski'ye göre "sanatçının davası", yukarıda sözü geçen kendi estetiksel ölçütleri gerçekliği temel olarak gerçekleşebilirse, o zaman tam bir başarıya ulaşmış olacaktır. Bu kurala uymamaktan doğan başarısızlıklarını ve yanlış hesaplarını Dostoyevski, "kendi araçlarına egemen" olamamakla açıklamaya çalışmıştır: "Poetik atılımın gücü gerçekleştirme araçlarından daha fazlaydı."[10] Oysa başarısızlıklar, somut sanatsal bir betimlemeye izin vermeyen bu düşüncelerin doğasında bulunmaktadır.

Düşüncenin günün koşullarından değil de, reel gerçeklikten yalıtıldığı, zorla benimsetilen yönseme ya da dogma olarak kaldığı durumların hepsinde Dostoyevski "anlaşılır" bir yenilgiye uğramıştır. Anlıksal-mantıksal öğe düşüncesinde somut imgesel ögöyle birleşememiş ve sanatsal bir etki yaratamamıştır. Dostoyevski'nin düşüncesindeki bu yasallık, yapıtlarının dinsel-dogmatik düşüncelerin betimlenişini amaçlayan bölümlerinde açık seçik görülmektedir. Bu bakımdan *Karamazov Kardeşler*'in ikinci cildindeki beşinci ve altıncı kitaplar çok öğreticidir. Bu konuda çok şey yazılmıştır. Biz bu kitapları değerlendirirken Dostoyevski'nin estetiksel ölçütlerini temel almaya çalışacağız.

9. Dostoyevski, Tüm Yapıtları, Cilt 13, Moskova
10. Dostoyevski, Mektuplar, Cilt 2, S. 358

Beşinci kitapta, *Pro ve Contra*'da (Lehte ve Aleyhte) Dostoyevski'nin yeteneğinin en güçlü yanı anlatımını bulmaktadır. "Poetik" ve "sanatsal" düşünce burada ayrılmaz bir birlik halinde birleşmiştir. Tanrı savaşçısı teması karmaşık biçimlerde gelişmekte, bu biçimlerin yardımıyla başlangıçta dolaysız savlar içinde formüle edilen ilkeler imgesel bir dokuya dönüşmekte ve reel yaşamın olgularına dayanan belirgin tasarımlar içinde somut bir biçim almaktadır. Düşüncenin bu tür bir bireşimiyle imgesel biçimi, Dostoyevski'nin yöntemini nitelemektedir. Dostoyevski'nin yapıtlarını Gogolcü gerçekçiliğin geleneklerinden kurtulma diye, yani "aşağılık" gerçeklikten "temizlenmiş" ve "saf düşünce" alanına girmiş yapıtlar diye tanımlayan eleştirmenlerin bu savları oldukça büyük bir yanılgıdır.

Dinsel-felsefi simgesellik *Pro ve Contra*'da soyutluğunu, sadece bir polemik haline getirilmiş yorum nedeniyle yitirmemektedir: Dinsel söylencenin olaylarla, geçmişte ve o günlerde olup bitenlerle karşı karşıya gelmesi, çağdaş ve gündelik gerçeklikte uygulanmaya kalkışıldığında tıpkı bir eğretileme gibi yıkılan bu söylenceyi dünyevi bir hale getirmektedir. Bu nedenle ikinci ciltteki beşinci kitabın estetiksel anlamı, Dostoyevski'nin tahmin ettiğinden çok daha kapsamlı ve derindir. Beşinci kitabın "taşıyıcı" bölümlerinin *(Kardeşlerin Tanışması, İsyan, Büyük Engizisyoncu)* toplam yapısı, genel savların, ilkelerin ve kavramların somut-nesnel konumlarla ve nesnel gerçekliğin biçimleriyle çatışmasına dayanmaktadır. Öykü sarmal biçimde gelişmekte ve gerilim giderek artmaktadır; bu nedenle gerginlik uç noktasına varmaktadır, çünkü *Kardeşlerin Tanışması* bölümünde, konumlarının uzlaşmaz karşıtlığına karşın, kardeşler arasında samimi bir açıklık ve dostça bir sevgi havası esmektedir.

Yaratma sorununu akılcı-mantıksal yönden belirleme ilkesine bağlı kalarak Dostoyevski, bu öykünün ana konusunu "tanrı var mı?" diye adlandırmaktadır. Özellikle bu tema beşinci kitabın bölümlerinde birçok kez önemini yitirmekte ve farklı konumlar açısından değişkiliğe uğramaktadır. Özgün bir düşünce deneyi gerçekleşirken, öykünün akılcı-mantıksal ve duygusal-

duyusal öğeleri birbirine bağlanmaktadır. İvan'ın İsa'yı "insanlığın yazgısını belirleyen baş mimar" diye niteleyen düşünceleri, İvan'ın sorunuyla uyum sağlamamaktadır. Dünyayı tanrının yarattığı düşüncesinin olumsuzlanması, İnsanoğlunun dünyevi istemlerini görmezlikten gelen İncil öğretisinin güçsüzlüğü, bütün bunlar reel gerçekliğin fragmanvari ayrıntılarının aracılığıyla açıklanmakta ve daha sonra bu fragman "düzensizliğin", "kahrolası kargaşa"nın, acımasız ve insanlıkdışı çağdaş yaşamın bunaltıcı imgesine karışmaktadır. Dostoyevski'nin kitapla ilgili taslaklarda açık seçik formüle ettiği bir düşünce, İvan Karamazov'un mülahazalarıyla somutlaşmaktadır: "Tanrı düşüncesini ortadan kaldırmayı isterdim", seçkinler, güçlüler ve iktidar sahipleri "İsa'nın çarmıha gerilmesine göz yumduktan sonra, söz verilmiş-olanı bulamayacaktır" ve İsa'nın kendisi de "çarmıhtaki ölümden sonra hiçbir şey bulunmamıştır."[11] Doğallıkla bu satırlar romanda yer alamazdı (zaten Dostoyevski sansürün tanrı-savaşçısı-bölümüne izin vereceğini sanmıyordu), ama bu satırların anlamı karmaşık araçlarla, yani sanatsal bireşimin araçlarıyla soyut savlar olarak biçimlendirilmiştir.

Beşinci kitapta betimlenen ana temanın farklı çeşitlemelerinde görkemli ve imgesel anlatım gücü durmadan artan argümanlar birbirini izlemektedir. Mantıksal-olan duygusal-duyusal-olan tarafından örtülmekte ve gerçek yaşamın olgularından yeniden doğmaktadır. İvan Karamazov'un sözleriyle, "akıl bocalamakta ve düşünceler gizli kalmaktadır." Bu nedenle mantıksal kanıtlar, tanrıtanımazcı konumun yararına, en güçlü argümanlarla, gerçekliğin canlı imgeleriyle zenginleştirilmektedir.

Mantıksal anlatım sarmalı arasında çürütülmesi mümkün olmayan öğeler bulunmaktadır - insanlığın yazgısının öyküsü, gerçek olaylar, yaşamda sayıları pek çok olan işkencecilerin şehvetli acımasızlıkları üzerine öyküler, alaya alınan suçsuz çocuklarla korunmasız kurbanlar üzerine öyküler. Bu süje dizisinde yer alan (olgulara da dayanan) Rişar'la ilgili yergisel öykü en güçlü öğlerden birini oluşturmaktadır. Rişar evlilik dışı doğ-

11. Dostoyevski, Malzeme ve Araştırmalar, S. 126 ve 138

muş, yoksulluk içinde "tıpkı küçük vahşi bir hayvan" gibi büyümüş ve sonuçta cinayet işlemiş İsviçreli bir gençtir. Burada Cenevre'li ikiyüzlü dindarların, suçlunun kiliseye dönüşünü dinsel bir gösteriye çevirmeleri ve Rişar'ı gözyaşları içinde dinsel veda sözleriyle idam yerine götürmeleri acı bir alayla anlatılmaktadır. "Böylece Rişar, kardeşlerinin kucaklamaları ve öpüşleri arasında idam yerine götürülmüş. Tanrının nuruna kavuştuğu için kafasını giyotinde tam kardeşçe bir şekilde uçuruvermişler." Ardından İvan Karamazov şunları eklemektedir: "Rişar öyküsünün tadı ulusal oluşundadır. Bizimki de bundan pek aşağı kalmaz hani." Ve Rus yaşamının net "görüntüleri", insanları alaya almanın ve acımasızlığın görüntüleri birbirini izlemektedir. Alyoşa gözünün önünde canlanan bu "görüntüler"le, tanrının ne dereceye kadar adil olduğuna kendisi karar vermek zorundadır.

Zamanında büyük heyecan yaratan bu çarpıcı öyküler dizisi, oynarken bir tazıyı ayağından yaraladığı için general tarafından peşine av köpekleri saldırtılan ve annesinin gözü önünde köpeklerce parçalanan bir çocuğun öyküsüyle son bulmaktadır. İvan Karamazov'un anlattığı bu olay öykünün duygusal tepe noktasını oluşturmaktadır, çünkü mülahazalar ve mantıksal çıkarsamalar değil, imgesel-olanın gücü keşiş Alyoşa'nın direnişini kırmaktadır. Kardeşinin, generale ne yapılması gerektiği sorusuna Alyoşa, İncil'in bu denli büyük değer verilen dogmasına ters düşen şu yanıtı vermektedir: "Kurşuna dizmeli!"

İsyan bölümünden sonraki, birbirinden ayrılmaz bir dizi mantıksal çıkarsamayı ve canlı imgeleri betimleyen Büyük Engizisyoncu şiiri bir övgü olarak ele alınmalıdır. Büyük Engizisyoncu ile şiirin güçlü yanları edebiyatımızda ayrıntılarıyla irdelenmiştir. Bütün bunlar, toplumun devrimci yoldan dönüştürülmesine yönelik gerici yönsemelere ve insanların yaşamsal çıkarları karşısında Hıristiyanlığın gösterdiği acze birer kanıt oluşturmaktadırlar. Ne var ki, bir önceki bölümde yer alan tanrı-karşıtı motifin sürdürülmesi, "söylence"nin duygu ile yüklü yanlarını ve ancak "olumlu", karşı,devrimci bir programa dönüştüğü zaman özdeş çıkarsamalar karşısında gerileyen imgeselliğin tanrıtanımazcı bir biçimde yadsınmasını gerekli kılmaktadır.

Beşinci kitaptaki reel konumların mantığına ilişkin soyut savlar gizlenir ve "kavramsal-olan" "imgesel-olan"a dönüşürken, altıncı kitapta, *Rus Rahibi*'nde, başka bir şey çıkar karşımıza: Kuramsal ve soyut şema, sadece zaman zaman nesnel imgesellik ve reel konumlar aracılığıyla "renkli görüntüler"e kavuşmaktadır. Ayrıca "kavramsal-olan"la "imgesel-olan"ın (pitoresk-olanın) sentezine de ulaşılmaktadır: Bu iki öğe varlıklarını sanat yapıtında bağımsız olarak sürdürmektedirler. Bu nedenle İvan Karamazov'un "tanrıtanımaz tutumu"na Dostoyevski'nin altıncı kitapta "yanıt" verme arzusu başarıya ulaşamamıştır.

Dolinin *Rus Rahibi* kitabını tam anlamıyla bir katehizm* olarak nitelemektedir. "Sanatçı burada bir vaize dönüşmekte ve yıkıcı bir yenilgiyle karşı karşıya kalmaktadır."[12] İvan Karamazov'la Büyük Engizisyoncunun mantığını felce uğratmak isteyen Dostoyevski, *Rus Rahibi* kitabında bir dizi şematik karşıt düşüncelere yer vermiştir. Bir önceki bölümden, tanrı tarafından yaratılan dünyanın adil olmadığı, acı ve üzüntüden geçilmediği sonucu çıkarılırken, burada dünyanın yetkinliği onaylanmaktadır; daha önce insanoğlunun bu kana bulanmış yeryüzünde mutlu olamayacağı kanıtlanırken, burada hıristiyan öğretisiyle uzlaştırılmış ruhtaki "cennet"in propagandası yapılmaktadır. Ancak Dostoyevski bu "yanıt"ın inandırıcılığından boşuna kuşku duymamıştır: "Oldukça endişeliyim... Bir parça bile olsa gerçeğe yaklaşabilecek miyim?"[13]

"Yüce" bir rahip kişiliği yaratma çabası başarısız kalmıştır: Dogmanın devresel olarak yinelenen geometrisi, betimlemenin canlılığını ve doğallığını neredeyse ortadan kaldırmıştır. Tihon Sadonski'nin vaazları ve keşiş Parfeni'nin yolculukları aracılığıyla stilize edilen Zosima'nın öğütleri, konuşmasına "gündelik yaşam"la ilgili motifleri karıştığı yerlerde açık seçik üslupsal bir uyumsuzluk yaratmaktadır. Olumlu bir ideal yaratma çabaları da monotonluktan kurtulamamıştır: Tanrıyı öven küçük kuş-

* Katehizm: Dini öğretmek için soru-yanıt biçiminde yazılmış yapıt (ÇN)

12. A.S. Dolinin, Dostoyevski'nin Son Romanları, Moskova-Leningrad 1963, S. 304

13. Dostoyevski, Mektupları, Cilt 4, S. 109

lara ve "yaşamın bir cennet" olduğuna ilişkin özdeyişlerin alagori düzeyine bile ulaşamayan devresel olarak yinelenişleri büyülü birer yakarış izlenimi bırakmaktadır. Sanatsal yükümlülükten söz eden Dostoyevski münzevi keşiş Zosima'nın kişiliğiyle ilgili düşüncelerini şöyle açıklamaktadır: "Alçak gönüllü ve yüce bir kişiliğin betimlenmesi gerekiyordu ... Sadece bu kişiliğin manevi önemine, sanatsal isterlerine uygun olarak rahibimin biyografisinde, sanatsal gerçekçiliğe haksızlık etmemek için en bayağı yönlere bile değinmek zorunda kalmıştım."[14]

"Komik-olan", örneğin "şeytan"ın defedilmesi için Zosima tarafından önerilen müshilin adının geçtiği bu tür ayrıntılardan değil, doğrudan doğruya rahibin öyküsünden ve özellikle de Zosima'nın ölüsünün nasıl kokmaya başladığının betimlendiği *Çürüme Kokusu* bölümünde ortaya çıkmaktadır. Bu bölüm, *Rus Rahibi* kitabındaki dindar ve bilerek seçilmiş gösterişli anlatım tarzının kesinlikle reddedilmesidir. Burada Dostoyevski, bir mucizenin beklenmesine karşın Alyoşa'nın, "yüreğinin ve ruhunun eski hakimi"nin sıradan bir insan gibi çürüme yasalarına boyun eğişi karşısında uğradığı hayal kırıklığını ve Zosima'nın mezarı başında rahipler arasında çıkan çatışmayı da yan tutmadan ve de sağgörüyle betimleme olanağını kendisine sağlayan gerçekçi üsluba dönmektedir.

Dostoyevski okurlarına söz vermesine karşın romanın devamını yazamadığı için, Alyoşa Karamazov'un yazgısının nasıl bir gelişme gösterdiğini değerlendirmek doğallıkla mümkün değildir. Dostoyevski'nin, öteki romanlarında da kahramanlarının dinsel-ahlaksal yeniden doğuşlarını betimlemeye ilişkin başlangıçtaki düşüncelerinden vazgeçmesi oldukça karakteristiktir. Bu durum *Delikanlı* romanının kahramanı için de geçerlidir. Dostoyevski romanını, kahraman sükunete kavuşur ve aziz Makar'ın kendisine gösterdiği yoldan ilerlerken sona erdirmek istiyordu. Ancak roman böyle bitmemektedir ve sonsözde, kahramanın yolunun hiç de önceden belirlenmediği söylenmektedir. Bütün bunların birer rastlantı olduğu kuşkuludur. "Poetik düşünce" re-

14. A.g.y., S. 109

el gerçeklikten yalıtlandığı sürece "sanatsal düşünce"ye dönüşememekte, imgesel doku içinde somut bir biçim alamamakta ve akılcı bir şemada gerçekleşerek soyutlamalar içinde ayrışmaktadır; yani, yazar sanki onu canlı "imgesel" tasarımlar biçimine sokmak için hiç çaba göstermemiş gibi, şiirselliğini yitirmektedir.

Dostoyevski gibi büyük bir yazar tarafından bile olsa, sanatın, peşin bir dogmayla ve iyice hesaplamadan dışına çıkılamayacak yasaları doğruluklarını işte böyle kanıtlamaktadırlar.

Dostoyevski yapıtlarında dinsel motifleri betimlemeye çalıştığı zaman, acaba sanatsal-olana ilişkin kendi ölçütlerini zedelemekte miydi? Bu soruya açık bir yanıt vermek mümkün değildir. Sanat tarihinde, dinsel-söylencesel süjeleriyle birçok yapıt klasikler arasına girmiştir. Bu yapıtlar, insanların reel yaşantılarıyla olan manevi bağları nedeniyle dinsel simgeselliğin sınırlarını aşmakta, anlaşılmaları da sanatsal algılamanın ve özgün "birlikte yaratma"nın genel yasalarına, hayali imgelerin reel dünyayı çağrıştırma yasalarına göre gerçekleşmektedir. Böylesi durumlarda dinsel-söylencesel süjeler ve biçimler kendi duygusal-estetiksel işlevleri içinde etkili olmaktadırlar. Sorunun bu yönü sanatsal düşüncenin ve algının psikolojisine bağlıdır. Öteki yönü de, dinin olumsuz sosyal rolüyle temellendirilmiş olarak, dinsel söylencenin gerici-idealist bir biçimde yorumlanış olasılığında bulunmaktadır.

Dostoyevski'nin yapıtlarında bu her iki yön de belirgin olarak görülmektedir. Dinsel motifleri ve imgeleri canlandıran bölümlerde Dostoyevski sanatsal etkiye, ancak bu motiflerin ve imgelerin kendileri etkide bulunmayıp, çözümsel sorunlara — yani davranan kişilerin duygusal-psikolojik yaşantılarının meydana çıkarılmasına— bağımlı olan bir işlevi yerine getirdikleri zaman ulaşabilmiştir. Örneğin *Suç ve Ceza*'daki en güçlü bölümlerden biri olan Sonya'nın, Lazar'ın İsa tarafından diriltilmesi öyküsünü Raskolnikov'a okuduğu bölüm işte böyle düzenlenmiştir.

Dostoyevski, Sonya Marmeladova'nın durumunun trajik

umutsuzluğunu sergileyerek, okuru bu bölüme hazırlamaktadır. Yarı çılgın, veremli Katarina İvanovna ile küçük yetimleri açlıktan kurtarmak için kötü yola düşmek zorunda kalışının onursuzluğu ve çirkinliği Sonya'yı rahatsız etmektedir.

Raskolnikov Sonya'ya, git gide içine gömüldüğü bu pis kokulu bataktan bir çıkış yolu bulma umutlarının temelsizliğini acımasız bir açıklıkla anlatmakta ve Katarina İvanovna'nın kaçınılmaz ölümünü, Sonya'nın hastalanma olasılığını ve sonra çocukların sokakta kalacaklarını, Poleçka'nın başına da aynı şeylerin geleceğini öncelemektedir... Sonya'nın umutsuzluk içinde, "bu kadar korkunç bir şeye tanrı razı olmaz!" diye bağırışını Raskolnikov şöyle yanıtlamaktadır: "Başka şeylere de razı olur ..., belki de tanrı hiç yoktur." Raskolnikov, bu katlanılmaz koşullar altında Sonya'nın yaşamına niçin son vermediğini düşünmekte ve "yoksa bir mucizenin meydana gelmesini mi bekliyor, nedir? Herhalde öyle olsa gerek" diye tahminde bulunmaktadır. Raskolnikov'un, tanrıya inancının anlamsızlığını kanıtlamaya çalışmak için başvurduğu mantık çürütülecek gibi değildir. Ve bu mantığın, yazarın *Karamazov Kardeşler* romanındaki gibi onu gücünden düşürmek için harcadığı çabadan bağımsız olarak, kendi kendine gelişmesi ilginçtir.

Sonya'nın dindarlığına burada sadece psikolojik nedenler gösterilmektedir: "Tanrı olmasaydı benim halim ne olurdu" Böylece inanç, her şeyi yutan ölümcül umutsuzluğun karşısında psikolojik bir can simidine dönüşmektedir. Ancak yazar, Sonya'nın bilinçsiz dindarlığını enine boyuna çözümlemeye devam etmektedir.

Psikolojik nedenlerden biri de, Lazar öyküsünün sinirler gerilmiş ve esrime içinde algılanışının temelinde bulunmaktadır. Ölünün dirilmesine ilişkin bu söylence Sonya için, kendi yaşamında da bir mucizenin meydana gelebilmesi olasılığının en iyi kanıtlarından birini oluşturmaktadır. Dostoyevski'nin anlatımında ilk sırayı, İncildeki meselin dinsel anlamının değil de, algılama sürecinin alması tipik bir durumdur ("elleri titriyor, sesi çıkmıyordu,... sesi titremeye başladı ve çok gerilmiş bir tel gibi

koptu", "sıtmaya tutulmuş gibi bütün bedeni titriyordu"). Diriliş mucizesiyle ilgili sözleri ("ve ölmüş olan Lazar dışarı çıktı") Sonya, "sanki kendisi tanık olmuş gibi, heyecandan ürpererek ve yüksek sesle" okumaktadır. Bu sahne eğer öznenin kendisi dramatik bir durumda bulunuyorsa, hayali imgelerin, psikolojik olarak algılanışına klasik bir örnektir. Sonya'nın İncil'deki söylenceyi imgesel olarak algılayışı, Raskolnikov'un hayal kurmaya yer bırakmayan görüşüyle duygusal yönden çatışmaktadır: "Tanrının da razı olmayacağı bu çocukça ağlamaları ve sızlanmaları bir yana bırakarak aklını başına toplaman, ciddi düşünmen gerek!" Bu karşı çıkış Sonya'yı gerçekliğe döndürmektedir: "Ellerini oğuşturarak sinirli sinirli hıçkıran Sonya: -Ne yapmalı? Peki ne yapmalı? diye yineliyordu."

Estetiksel yetkinliğin ölçütleri, Dostoyevski'nin anladığı biçimde temel olarak alındığı zaman, romanın bu bölümü "sanatsal" ve "poetik" düşünce arasındaki uyum için yerini bulan bir örnek oluşturmaktadır. "İmgesel-olan"la "poetik-olan" burada, örneğin *Delikanlı* romanındakinden farklı olarak, pitoresk-olan ve soyut çıkarsamalar arasında herhangi bir çelişki bulunmadan birleşmektedirler. Bu tür bir sentez, betimlemenin sadece gerçekçi bir biçimde güdülendirilmesi temelinde mümkündür. Bu bölümde, İncil'deki Lazar öyküsünü daha önce de okumuş olan Sonya'nın esrime içinde, neredeyse sinir krizinin sınırlarına dayanan algılayış biçimi için bir başka açıklamada daha bulunulmaktadır: Sonya, Raskolnikov'u da bir mucizeye inanmanın kurtarıcılığına, umutsuz ve yaşamın yükü altında ezilen insanları kurtaracak bu çareye inandırmak için içgüdüsel bir çaba tarafından uyarılmaktadır. Ancak Dostoyevski ne bu bölümde ne de sonsözde Raskolnikov'un karakterinin nesnel mantığına karşı çıkmaktadır. Manevi bir yinelenme olasılığı sonsözde Sonya'ya duyduğu sevgi tarafından güdülendirilmektedir. Sonya tarafından Lazar'ın diriliş öyküsünün okunduğu İncil, Raskolnikov için henüz kapalı bir kutudur, ve "onda şimdi de kendisi için hiçbir şey bulamamaktadır." Sadece bir düşünce kıvılcım gibi parlayıp söner: "Acaba Sonya'nın inandıklarına şimdi bende mi inanıyorum?" - Ama Raskolnikov bu düşünceyi hemen uzak-

laştırmaktadır kafasından: "En azından duygularını, çabalarını benimsiyorum belki de..." Ne var ki, "tanrısal hakikat" kendi yolunda gittiği için, Raskolnikov'un başlangıçtaki düşünceye göre kendisiyle hesaplaşması gerekiyordu. Romandaki temel düşüncenin açıklanışı şu sözlerle başlamaktadır: "Ortodoks görüş, ortodoksluk nelerden meydana gelmektedir..."

Dostoyevski'nin yapıtlarındaki uzlaşmaz düşüncel çelişkiler, karşı çıkış ve alçakgönüllülük, inanç ve inançsızlık üzerine çok şey yazılmıştır ve bütün bunlar kimseye yabancı değildir. Ancak yine de bir soru çıkmaktadır ortaya: Yazarın dinsel yönden alçak gönüllü bilgelik idealleriyle dolu sanatsal düşüncelerinin ya gerçekleşmeden kalması ya da ustalığının genelde yüksek olan düzeyi ile karşılaştırılınca değerlerini yitirmesi nasıl açıklanacaktır?

Dostoyevski'nin, kahramanlarındaki dinsel-ahlaksal değişmeyi göstermek istediği romanlarına daha önce de değinmiştik. Ama sonuçta yazar pek açık olmayan imalarla yetinmiş ya da bu temayı genel olarak bir yana bırakmıştır. Kahramanlarının inançsızlık ve kendini beğenmişlikten, yüreklerinde tanrı korkusuyla dindar birer kişi haline gelişlerini betimlemek istediği *Ateizm* ve *Büyük Bir Günahkarın Yaşamı* romanları da gerçekleşmeden kalmıştır. Bunlar birer olgudur. Ama biz Dostoyevski'nin, halkın ve insanlığın yazgısı için, hem "dış düzen"deki hem de insan ruhundaki "düzensizlik"ten kurtulma bakımından önemli gördüğü düşüncelerin sanatsal yönden gerçekleştirilmesine gelelim.

Yaratmanın psikolojisinden bilindiği gibi, yazar için (özellikle dahi bir yazar için) sanatsal yetkinliğin imgeleri içindeki en değerli düşünceler yaratıcı esin aşamasında somut biçimler alırlar. Liyubimov'la yazışmalarının birinde Dostoyevski *Karamazov Kardeşler*'in Zosima'ya ayrılmış bölümüyle ilgili olarak şöyle demektedir: "Yapıt, eğer sadece coşkuyla karşılanırsa, dokunaklı bir hale gelecek."[15] Ancak Dostoyevski'nin, "kahraman-

15. A.g.y., S. 59

larının tanrıya sövmelerinin yanlışlığı ... görkemli bir biçimde kanıtlandı", dediği bu bölüm karışısında aynı coşkuya kapılmak mümkün değildir ve Dostoyevski bu sorun üzerinde "korkudan titreyerek ve saygıyla" çalıştığını, bu işi "bir yurttaştan beklenen yiğitlik" olarak değerlendirdiğini itiraf etmektedir.[16] Bu bölümün doğuş süreci içinde, Dostoyevski'nin yazış tarzı için tipik olan özelliklerin yitmiş oldukları görülmektedir: Örneğin sanat, süje motifinin gelişmesini ilgi çekici bir tarzda biçimlendirmek, vurgulamaların ve ritmin çeşitliliği, rölyefe benzer ve canlı kişiliklerin oluşmasına katkıda bulunan zengin çağrışımlar gibi. Yaratıcılık göreviyle sanatsal gerçekleştirme arasındaki bu tür bir ayrılık, Dostoyevski'nin "tutkuyla inanmak isteyen ve arzularını inanç sayan"[17] bir kişi olduğu sonucunu çıkarmamıza izin vermektedir.

Soyut bir düşünce genelde canlı imgeler halinde somut olarak betimlenemez, diye yaygın bir kanı bulunmaktadır. Doğallıkla bu yanlış bir kanıdır. Her şey, düşüncelerin, hatta hayali olanlarının da, insanların gerçek eğilim ve umutlarının reel dünyasıyla ne dereceye kadar ilişki içinde olduğuna ve bunların yazarı hangi ölçüde esinlendirdiğine bağlıdır. Dostoyevski'nin *Gülünç Adamın Rüyası* adlı öyküsü, bu tür soyut bir düşüncenin yüce sanatsal bir biçimde uyarlanışına örnek oluşturmaktadır. Bu öykünün ana teması, ütopyacı sosyalizm düşüncesine uygun olarak ideal bir toplumun betimlenmesidir. Öyküdeki hayali öğeler bir yana bırakılırsa, Dostoyevski'nin kanısına göre, rüyasında başka bir gezegeni, mutlu insanların yaşadığı bir gezegeni gören kahramanın öyküsüyle bu gezegenin ve üzerinde yaşayan insanların betimlenişi "canlı biçimler" almaktadır. Öykü lirik ve romantik öğelerle doludur, zaman zaman düzyazı biçimde kaleme alınmış bir şiiri anımsatmaktadır. "Sanki her tarafta bir bayram havası vardı. Bu bir sevinç duygusuydu. Sevecen, zümrüt yeşili deniz hafifçe kıyıları yılıyor, onları belli, gözle görünen, hemen hemen bilinçli bir sevgiyle öpüyordu. Uzun, güzel ağaç-

16. A.g.y., S. 53

17. N. K. Mihaylovski, Edebiyat ve Yaşam. Dostoyevski ve Mereşkovski Üzerine.

lar çiçeklerinin görkemi içinde duruyordu, sayısız yaprakları da, ki buna inanıyorum, beni yavaş, sevecen bir hışıltıyla selamlıyor, sanki aşk sözleri söylüyorlardı... Nihayet bu mutlu toprağın insanlarını gördüm ve tanıdım... Güneş çocukları, kendi güneşlerinin çocukları, ah, onlar ne kadar güzeldiler! Bizim dünyamızın insanlarında böyle bir güzellik görmemiştim." Rüyadaki bazı motifler, dinsel herhangi bir yorum yapılmadan, *Karamazov Kardeşler* romanındaki belirli sayfalarla bir bağlam içindedir. Bu ütopyacı gezegende tapınak da yoktur ve "edebi yaşam" ütopyacı biçimde değil, "tüm uzayla bir birlik" biçiminde yorumlanmaktadır. Dünyadan gelen yabancı bu ütopyacı gezegenin insanlarını kendi kuşkucu ve yıkıcı görüşleriyle aşıladıktan sonra, burada da her şey reel dünyada olanlara benzemektedir: Kölelik, hatta gönüllü kölelik ortaya çıkmakta, acılar artmakta, "hiçlik içinde sürekli gönül esenliğine kavuşma amacını güden bir din ve kendi kendini yıkma mezhepleri" meydana çıkmakta, "derken ahlaksal yönden temiz kalmış, doğru yolu gösteren insanlar belirmekte", eşiklerinde kutsal kanların döküldüğü tapınaklar kurulmakta, insanlar "çekilen acıların güzel olduğunu" düşünmeye başlamakta vb. Tek sözcükle burada, Dostoyevski'nin yapıtlarında gelişen motifler toplancası olumsuz özgülükleri içinde sergilenmektedir. Hayali gezegenin insanları önceki mutluluklarına inanmayı bırakırlar ve onu "bir masal" diye tanımlarlar. Ama anlatıcı için (ve yazar için de) bu "masal" değerini korumaktadır: "Bütün bu sevincin, ünün henüz ben dünyamızdayken bazen katlanılmaz bir acının sınırına dayanan umutsuzluk olduğunu ... onları, ünlerini yüreğimin düşlerinde, aklımın tasarımlarında önceden hissettiğimi, dünyamızda batan güneşe genellikle gözyaşı dökmeden bakamadığımı kendilerine sık sık söylüyordum..."

Gülünç Adamın Rüyası Dostoyevski için, ütopyacı sosyalizm düşüncesine uygun özgür ve güzel bir dünya ile ilgili gençlik hayallerinin sevinçli, ama aynı zamanda dramatik ve kederli bir biçimde yeniden canlanmasıydı. Kahramana rüyasında "altın çağ" olarak görünen öykudeki zaman dilimi, yani Sonbahar ve Kasım ayı bile Dostoyevski tarafından belirli bir anlamı olduğu

için seçilmiştir.[18] 1845 yılı sonbaharında Belinski, Dostoyevski'yi kendi inançlarından yana çevirmeye çalışmıştır. Bu konuda Dostoyevski şunları yazmaktadır: "Belinski'nin kişiliğinde tutkulu bir sosyalist görmüştüm... öğretisini o zaman istekle benimsemiştim." 1846 Kasımında Dostoyevski dostlarıyla birlikte Vasilyev adasında küçük bir "birlik" kurmuştur 1848 sonbaharında Petraçevski-Çevresine yakınlaşan Dostoyevski, Kasım sonuyla Aralık ayı başlarında Petraçevski-Çevresinin düzenlediği ve Timkovski'nin Fourierizmle toplumculuk üzerine bir konuşma yaptığı ilginç bir toplantıya katılmıştır. *Gülünç Adamın Rüyası* öyküsünün 70'li yılların sonunda yazılmış olması olgusu bile, bütün bunların belirtisi sayılmaktadır. Görüş açısı açık seçik belli olan yazar, bu mutlu ütopyacı gezegen öyküsünde şöyle demektedir: "Gördüğüm şeyin canlı hayali her zaman benimle beraber olacak, yolumu düzeltecek, bana yol gösterecektir." Ve sonuçta kahraman "genel bir sevgi" çağrısında bulunmasına karşın, bu çağrı sıradan dinsel bir bağlamın dışında algılanmaktadır.

Yolundan Dönmeyen Din Eğitmeni Söylencesi

Bu yazıda araştırılmasına daha yeni başlanan önemli bir temanın sorunlarına değinilmektedir.[19] Ancak daha şimdiden, Dostoyevski'nin sanatsal düşüncesinin çok karmaşık bir sistem, "uyumlu" olmayan, aynı kalmayan, ama tam anlamıyla dinamik bir sistem olduğu sonucunu çıkarabiliriz; bu sistemde, birbirleriyle savaşan (üstelik birbirlerini dışlayan) karşılıklı ilişkiler içindeki yönsemeler, tarihsel sosyal ve psikolojik olgulara ve de düşüncelerin gerçeklikle bağının derecesine olan bağımlılıkları içinde durmadan değişmektedirler. Bu nedenle, Dostoyevski'ye özgü ilkeler sistemini herhangi bir yöne "çevirme" çabalarının

18. Öykünün birçok yerinde şöyle denmektedir : "Gerçeği geçen Kasım ayında öğrendim", ayrıca "üç Kasımda gördüğüm rüya...", "bu rüya bana merasimle gerçeği muştaladı..." Şu sözleri de ilginçtir: "Size bir gizimi açıklayacağım: Belki de bütün bunlar bir rüya değildi!"

19. B. Kusnetzov, Einstein Üzerine Etüdler, Moskova 1970

tümü, yapıtlarının reel varoluşuyla çatışır çatışmaz, bu sistemin güçsüzlüğünü açığa vurmaktadır. Bu varoluşun reel olguları, tutucu ve devrim öncesi Rus eleştirisinde baş göstermiş olan ve batının çağdaş burjuva eleştirisinde büyük bir ilgi gören söylencenin sonunu hazırlamaktadır. Bu söylenceye göre Dostoyevski'nin görüşleri temelde dinseldir, yapıtları usdışıcılıktan, "dinsel kehanet" ve gizemsel kehanet yeteneğinden kaynaklanmaktadır. Daha yazarın yaşadığı dönemde ortaya çıkan bu söylencenin yazgısı, Dostoyevski'nin kişiliği ve yapıtları arasında değişik ideolojik kamplar arasında savaşta yansımaktadır.

Resmi çevreler Dostoyevski'nin yapıtlarındaki büyük enerjiyi, otokrasinin ve kilisenin dogmalarına ters düşen her şeyi ve de geliştirilmiş "tanrıtanımazcı" düşüncelere bir son verme çabasında yazarın uğradığı başarısızlığı göz ardı etmişler ve görüşlerinin gerici beklentilere gerçekten yanıt veren yanlarını yaymışlardır. Resmi Rusya bu görüşlerin oldukça çelişkili sisteminden rahatsız edici yönsemeleri dışlamış ve Dostoyevski'yi yolundan dönmeyen, sonuna kadar inanmış bir din eğitmeni olarak tanıtmıştır. Dini eğitmeni rolünü pekiştirmesi için yazara değişik tarzlarda baskı da yapılmıştır. Ayrıca edebi araçlar nedeniyle bu din eğitmeni rolünün daha büyük bir etki yaratacağını biliyorlardı. Resmi basında ve dinsel teolojik yayınlarda da Dostoyevski söylencesi, görevi, "kendisine tanrı tarafından bağışlanmış yetenek"le halk arasında hıristiyan alçakgönüllüğünün "dinsel düşünceler"ini yaymak olan bir yazar diye tanıtılmıştır. Dostoyevski'yi başka biçimlerde ve özellikle mektuplarla da etkilemek için uğraşılmıştır. Örneğin teoloji profesörü ve başrahip İvanzov-Platonov şöyle yazmaktadır: "Sanatsal edebiyat yapıtlarınızla, genel olarak dinsel-töresel edebiyat özel kazanımı diye değerlendirilen bir alana geçmektedir."[20] Aynı motiften çıkarak daha birçok kişi mektuplarında Dostoyevski'yi övmektedir ; bu mektuplardan bazıları bilimsel bir makale, bazıları da kısa birer çağrı niteliğindeydi: "Eğitim, eğitim, halk eğitil-

20. 20 Aralık 1880 tarihli mektup. Puşkin Müzesi Elyazmaları Bölümü (Bilimler Akademisi), F. 100, No? 29728, SSCHI 6.5

melidir, bu istenmektedir. Ama hayır! Onlara sadece tanrı yasası öğretilmelidir."[21]

Bu baskının karşıt kutbunu ilerici okurların düşünceleri oluşturuyordu ve hiç kuşkusuz Dostoyevski'yi bunlar da etkiliyordu. Bunlar arasında, intiharın eşiğinde iyice düşündükten sonra haksızlığa ve kabagüce dayanan bu bürokrasi dünyasında yaşama olanağının kalmadığını yazan bir okurun mektubu da bulunuyordu.[22] Sahte reformlarıyla egemen toplum düzenini eleştiren bu okur kendisini, sadece kendi sorunlarıyla ve dindarlıktan tanrıtanımazcılığa nasıl geçtiğini açıklamakta sınırlamıyordu. Bu mektup Dostoyevski'nin, *Bir Yazarın Günlüğü*'nde ve romanlarındaki karşıt düşüncelerin geliştiği bölümlerde yer alan siyasal görüşlerine adeta bir yanıt oluşturmaktadır. Bunlardan başka halktan kişilerin Dostoyevski'ye, din ve milliyetçilik bayrağını adlet ve insanlık adına "elinden atmasını"[23] giderek sertleşen makale yazarlığını bırakmasını ve tüm gücünü okurlara "haz" veren, "yarar" sağlayan[24] öykülerle romanlar yazmaya ayırmasını öğütleyen mektuplar da bulunuyordu. Demek ki, okurların kanısına göre sanatçı olarak Dostoyevski ile makale yazarı Dostoyevski hiç de özdeş değildi.

Dostoyevski-arşivi çok zengin, henüz araştırılmamış ve yazarla ilgili olarak o günlerde sürdürülmüş "lehte" ve "aleyhte" savaşına tanıklık eden bir malzemeyi içermektedir. Bir yandan Dostoyevski'de bir din yayıcısının bilinci güçlendirilmeye çalışılmış, öte yandansa üzerinde tam karşıtı bir etkide bulunulmuştur. Arşivde yazarın, yapıtlarında yansıyan üzücü kararsızlığını görmemiş okurlardan gelen mektuplar da bulunmaktadır. Bu kişiler Dostoyevski'nin varoluşun temel sorununu kendisi için çözdüğünü ve bu nedenle kendi sorunlarını da çözebileceğine inanıyorlardı. Ancak Dostoyevski'nin kendini sadace bir din eğitmeni ve önderi olarak görmediği belirtilmelidir. Zaman zaman bu rolün kendisi için pek tipik olmadığını söylemekteydi.

21. A.g.y., No: 29954, SSCHI 6. 15
22. Puşkin Müzesi Elyazmaları Bölümü, F. 100, No? 29956, SSCHI 6. 15
23. A.g.y., No: 29942, SSCHI 6.15
24. A.g.y., No: 29723, SSCHI 6.5

Öğrencilere yazdığı bir mektupta "sakın ha beni, sizlere akıl vermek isteyen bir vaiz sanmayın"[25] demektedir. Aksakov'a da şu yanıtı veriyordu: "İnsanın kendine bir takım payeler yakıştırması ikiyüzlülüktür..."[26] Bir başka mektubunda da şunları itiraf ediyordu: "Benim ruhları kurtaran bir kişi olduğumu sanıyorlar... Ancak kesinlikle bildiğim tek şey, elimden gelenin sadece hayal kırıklığı yaratmak olduğudur... Çok defa yapmayı düşündüğüm halde insanlara güven duygusu verebilecek biri değilim ben."[27] Dostoyevski sürekli olarak kararsızlıklar ve çelişkiler içinde acı çekiyordu, en karmaşık sorunların çözülmeden kalacağını kavramıştı ve kendisinden kesin yanıtlar bekleyen okurlarına yazdığı mektuplarda yeterince inandırıcı olamadığını hissediyordu.[28]

Kilise çevreleriyle gerici çevreler ölümünden sonra Dostoyevski'nin din eğitmeni ünvanını sadece cenaze töreninde ve makalelerde değil, *Zerkovni Vestnik* gibi benzeri yayın organlarında yayınlanan dizelerle de pekiştirmeye çalışmıştır. Başrahip Yanişev cenaze törenindeki konuşmasında, Dostoyevski'nin yapıtlarındaki anlamın, "feragat etmeden ve ortodoks hakikate inanmadan düşünülemeyecek" "gerçek Hıristiyan sevgisi" idealinden kaynaklandığını, bu idealin "yazarı rahat" bırakmadığını ve "kendisine bitmez tükenmez bir esin kaynağı" oluşturduğunu vurgulamıştır.[29]

Yıllar geçmiş ve o günkü Rusya için, ülkedeki ilerici çevrelerin, haksızlık ve toplumsal sefaletle uzlaşmayan gerçek kurtuluş olasılığını yadsımasına karşın ezilen insanlar için duyduğu acıyla dolu yapıtları sayesinde "düşüncelerin hakimi" durumuna gelen Dostoyevski'nin kişiliğinde önce büyük bir sanatçıyı gördükleri açıklığa kavuşmuştur. Daha sonra hükümet ve kilise Dostoyevski'nin manevi mirasıyla olan ilişkilerini değiştirmeye başlamıştır. Resmi çevreler, önceleri "dinsel ilkelerin ateşli ya-

25. Dostoyevski, Mektuplar, Cilt 4, S. 19
26. A.g.y., S. 211
27. A.g.y., S. 4
28. Dostoyevski, Mektuplar, Cilt4, S. 4
29. Zerkovni Vestnik, 7 Şubat 1881, s. 6

yıcısı" diye nitelenmiş olan yazarın önemini yeniden ele alıp gözden geçirmiştir.[30]

Bu durumu sergileyen en ilginç belgelerden biri Petersburg sansür dairesinin arşivinde bulunmuştur. 1886 yılında sansür heyeti, *Staretz Zosima'nın Öyküsü* başlığı altında *Karamazov Kardeşler*'den bir bölümün ayrı bir kitap olarak *Posrednik* yayınları arasında basılmasını ve halk tarafından okunmasını yasaklamıştır. Staretz'in İncil'den kaynaklanan öğretisine hiç değinmeden, sansürcü Kosseviç öykünün halk tarafından okunmasına gerek olmadığı kararına varmıştır: "Gizemsel-sosyal öğretinin köylüler arasında yaygınlık kazanması gerçek bir yarar sağlamayacaktır, çünkü bu öğreti hıristiyan öğretisiyle sadece görünürde bir benzerliğe sahiptir, özünde ise ortodoks inancının dogmalarına tümüyle ters düşmektedir."[31]

Kilise çevreleri de Dostoyevski'nin dinsel-töresel öğretisiyle olan ilişkilerini düzeltmeye başlamıştır. Kiev ilahiyat akademisi profesörlerinden Linizki'nin teoloji-felsefe dergisi *Vera i rasum*'da yayınlanan yazısı bu değişikliğe bir örnektir. Bu incelemede Dostoyevski'nin yapıtları, anlamsız ve müzmin yadsımaya bir örnek, manevi yaşamın özel bir yanı ve de varolan her çeşit yaşam biçimlerinin reddedilmesi olarak gösterilmiştir. Linizki Dostoyevski'nin, yapıtlarında "sıradan bir yöntem" uyguladığına inanıyordu. "Bir düşünce daha açıklanır açıklanmaz yadsınmakta, ama reddedilenin yerini bir başkası almamaktadır, ki böylece yazar, belirsiz ve soyut bir duruma gelen, somut olana götürmeyen bir yadsımanın sınırları içinde kalabilsin."[32] Saygıdeğer teologlar Dostoyevski'nin yapıtlarında olumlu bir ideal görmek istemiyorlardı ve en ilginci de, Dostoyevski'nin İncil öğretisini yayma çabalarını yadsıyorlardı.

Dostoyevski, "İsyan etmiş" *Karamazov Kardeşler*'deki gibi böylesine bir yadsıma gücünün ve "tanrıtanımazcı dışavurum gücü"nün Avrupada bulunmadığını kanıtlamaktadır. "Benim

30. Bu sözler, Dostoyevski'nin ölümünden sonra III. Aleksander'e (veliaht) bir mektup yazan Pobedonosçev'e aittir.

31. Dostoyevski'nin Not Defterleri, F. 777, op. 3, No : 57, 1. 74

32. P. Liniçkiy, Edebiyat ve Felsefe, 1. Kitap, S. 341

acılarla dolu yolum kuşkuların büyük potasından geçmektedir..."[33] Ve "kuşkuların potası"nın ateşi yazarın ölümüne kadar hiç sönmemiştir. Tüm dogmalardan, peşin, "yol gösterici" kuramlardan çok daha güçlü Dostoyevski'nin sanatsal düşüncesinin gerçekçi sistemi, yapıtlarının ölümsüzlüğe kavuşmasını sağlamıştır.

33. Dostoyevski, Tüm Yapıtları, Cilt 1, Petersburg 1883, S. 375

DÜNYA EDEBİYATI BAĞLAMINDA "SUÇ VE CEZA"

Klaus Stadtke

Dostoyevski'nin edebiyat yaşamı Gogol'ün ve *Anavatan Yıl-lıkları*'nın etkisi altında başlamıştır. Kendileri de Doğalcı Okula bağlı ünlü birer yazar olan redaktörler Grigoroviç ile Nekrasov yaşıtları Dostoyevski'yi, ilk yapıtı *İnsancıklar*'ı okuduktan sonra hayran kalarak aralarına almışlardır. Dostoyevski sonradan o günleri, "şiir sanatından, gerçeğin ne olduğundan, 'o günkü durum'dan, *Müfettiş* ile *Ölü Canlar*'dan parçalar okuyarak elbette Gogol'den, ama her şeyden önce Belinski'den söz ediyorduk"[1] diye anımsamaktadır. Ancak İnsancıklar öyküsü bağımsız bir yeteneğin doğuşunu haber vermekteydi. Gogol'ün grotesk figürleri öncelikle kendi dış dünyalarının işlevleri halinde görünmekteydiler. Gogol kendi yarattığı ve çevreyle karakter arasındaki istikrarlı, ama aynı zamanda hayaliymiş gibi görünen ilişkiler mekanizmasına sahip bir dünyanın çerçevesini aşmayı başaramamıştı. Dostoyevski ise bireyin sosyal çevreyle olan çelişkisini insanlararası ilişkiler ve düşünsel yansıtmalar düzeyine aktarmıştır. İlgisini çeken, özellikle psişik bir süreç olarak çevrenin yıkıcı etkileriydi. Makar Devuşkin mektuplarını sadece arkadaşı Varvara Petrovna için değil, bir iç monolog olarak kendisi için de yazmaktadır. Devuşkin gerçeklik karşısındaki

1. F.M. Dostoyevski: Edebiyat Üzerine. Yayına Hazırlayan R. Schröder. Reclams Universal-Bibliothek, Cilt 44, S. 268, Leipzig 1971

güçsüzlüğünden hiç olmazsa bilincinde kaçıp kurtulmaya boşu boşuna uğraşmış ve satırlar arasında arkadaşı Varvara Petrovna'ya bu uğraşını onaylaması için yalvarmıştır. Devuşkin'in içini döktüğü sözler, çocuksu-sevecen hümanizmini "iyi niyetli yurttaş" ideolojisine bağımlı kıldığı ve bu ideolojiyle uyum sağladığı zaman traji-komik bir etki yaratmaktadır. Burada alaya alınan Devuşkin'in kendisi değil, tersine kişiliğinin toplumsal yönden aşağılanmasına karşılık bu düşünceleri yanılsamalı bir biçimde birleştirme çabasıdır.

Aynı yıl içinde yayımlanan *Öteki* adlı öyküde düşünce dünyası ve zorla kabul ettirilen devlet ideolojisi arasındaki çelişki bir bilinç yarılmasına neden olmaktadır. Romantik öteki kişilik-motifi ile Dostoyevski'ye "bir parça hayali gelen" "sıradan memur" motifinin birleştirilişi, başlangıçta Gogol'ün etkisiyle biçimlenmişse de, bu sentez çelişkinin ancak ana düşünce olarak bilinç alanına aktarılmasından sonra tam anlamıyla gerçekleşebilmiştir. *Bir Delinin Notları*'nda Poprişçin'in dengesiz ruh hali, memuriyet yaşamının sadece devasa boyutlarda çarpıtılmış gerçekliğini yansıtmaktadır. Gogol'ün aynı adlı öyküsündeki burun, sahibinin bir çeşit öteki kişiliği olarak yorumlanabilmektedir, ama yine de insanları tehdit eden bir nesneler dünyasının simgesi olarak kalmaktadır. Her iki durumda da bir bilinç yarılması söz konusu değildir. Gelenek çizgisi bir parça daha uzatılırsa, o zaman ortaya Hoffmann'ın Şeytan İksiri adlı yapıtıyla olan benzerlikler çıkmaktadır. Kendini şeytani bir yazgı olarak öteki kişiliğine teslim olmuş sanan romanın kahramanı Merdardus yaşam karşısındaki metafizik korkusuyla Golyadkin'e benzemektedir. Ancak Hoffmann bu garip-hayali öteki kişilik figürünü sonuçta gerçekdışı bir hayal olarak ortadan kaldırmaktadır. Dostoyevski ise hayali ve de patolojik yönden açıklanabilen kendi *Öteki* figürünü somut sosyal bir gerçeklikten çıkarak yaratmaktadır. Memur Golyadkin çevresinden, memurlardan, yazıhanedeki amirlerinden duyduğu panik halindeki korku içinde bu korku sınırını aşmaya çalışmaktadır. Amirinin kızıyla evlenme planının felaketle sonuçlanışı, bir kimlik sahibi olmadığına iyice inandırmaktadır kendisini. İşte bu, kendisince tasarlanan

şeyleri şimdi acımasız bir rahatlıkla gerçekleştiren hayali ötekifigürünün doğuş an'ıdır. Bu yeni Golyadkin yaratıcısının boş yere oynamaya çalıştığı liberal yurttaş, başarılı kariyerist ve gammaz rolünü üstlenmektedir. Devuşkin'in umarsız bir biçimde birleştirmeye çalıştığı şeyler Goldyadkin'in bilincinde birbirlerinden kesinlikle ayrılmaktadırlar. Bireyin kendi kimliğine ve sorumluluğuna ilişkin sorun, ortaya görevini mekanik olarak yerine getiren bir tipin çıkmasına neden olmaktadır.

Dostoyevski Bay Proharçin adlı öyküsünde bilinç çelişkisini yeni bir tarzda, büyük romanlarını sezdiren bir tarzda biçimlendirmektedir.

Proharçin'in toplumsal konumu Golyadkin'in durumundan çok daha kötüdür ve o da yaşamdan büyük bir korku duymaktadır, ancak Proharçin çevreye karşı kimliğini kanıtlamaya kalkışmamaktadır. Proharçin'in gitgide artan bir şekilde kendini yalıtlayışı, tüm dünyayı karşısına alan bir ben'in türemesine neden olan duyarsız ve ölçüsüz bir bencillikle sonuçlanmaktadır. Komşusunun bununla ilgili olarak Proharçin'e yönelttiği giderek artan can sıkıcı sorular, tarihsel-felsefesi soruna ilişkin bağlamı genişletmektedir: "Kendinizi yeryüzünde yalnız mı sanıyorsunuz? Yoksa dünya yalnız sizin için mi yaratıldı? Belki de siz bir Napoleon'sunuz?[2]

Edebi çalışmaları 1849'da kesintiye uğradığı ve idamdan dönerek sürgüne gittiği zaman Dostoyevski daha sonraki yapıtlarının kimi ana motiflerine çoktan bir biçim kazandırmıştı bile.

Omsk'ta edindiği acı deneyimlerle yoğrulmuş olarak on yıl sonra Petersburg'a dönen Dostoyevski, reformlar arifesinin gergin ve canlı siyasal ortamında bir yazar ve de gazeteci olarak kamuoyunu etkilemeye kesin karar vermişti. Siyasal tutukluluk yılları Dostoyevski'nin enerjik karakterinde bir değişiklik yapmamış, halkla dolaysız ilişkileri nedeniyle sadece inançları değişmişti. Dostoyevski daha sonra anılarında, Rusya'yı sözümona devrimci bir mekanizmayla değiştirmek isteyen ütopyacı sosyalizmin karşısında kapıldığı yüzeysel ve kuramsal tutkudan

2. F. M. Dostoyevski: Tüm Yapıtları, Cilt 1, S. 413

başlayarak, hapishanenin ağır koşulları altında, aydınlara özgü bağımsızlığını ve seçkinci başkaldırı bilincini yitirdiği sürgün yıllarına kadar uzanan yolu betimlemiş ve daha sonraki yaşamıyla yapıtları için kendisine yeni kaynaklar sağlayan bir görüşe, "kendisinin halktan biri olduğu, onlarla bir tutulduğu, hatta en alt tabakalar düzeyine kadar indirildiği"[3] görüşüne varmıştır. Genç Dostoyevski'nin kuramsal dünya imgesi sıkı bir deneyden geçmiş ve önemli birçok noktada tutarlı olmadığı ortaya çıkmıştır. Bu arada Avrupa'da erken-burjuva ilerleme kavramının ve ütopyacı sosyalizm kuramlarının 1848 devrimleriyle pratikte denenişi, burjuvazinin kesin galibiyetiyle sona ermişti. 1862'de Avrupa'ya yaptığı ilk yolculuğu sırasında kendi deneyimlerini tarihsel deneyimlerle karşılaştırma fırsatını bulan Dostoyevski, bunun sonuçlarını *Yaz İzlenimleri Üzerine Kış Notları* (1863) adlı yapıtında toplanmıştır. Dostoyevski Londra'da büyük kente özgü kitle toplumunun ürkütücü görünümüyle karşı karşıya kalmış ve Paris kenti de özgürlük, eşitlik, kardeşlik ideallerini gitgide artan ekonomik ve ahlaksal bir baskı haline getirmiş olan burjuvazinin rahat yaşamı üzerine kaleme aldığı parlak bir denemeye esin kaynağı olmuştur. Ne var ki Londra'lı işçi, dilenci ve fahişe kitlesi, zengin Paris burjuvazisinden sadece nicel olarak ayrılmaktaydı. Aslında hepsi bencil ve mülk sahibiydiler, toplum da mülk sahiplerinin korkusundan ve mülksüzlerin açgözlülüğünden besleniyordu. Dostoyevski'ye göre o günkü sosyalist ütopyalar de bu "batıya özgü yaşam ilkesi"nin dışına çıkmıyorlar ve olsa olsa mekanik biçimde yönlendirilen bir kitle toplumu ("karınca yığını") kurmaktan öteye gidemiyorlardı.

"Yüzyıllar boyunca insanlara yavaş yavaş benimsetilen" bu ilkenin karşısına Dostoyevski kendi "doğal kardeşlik yasası"nı çıkarmıştır: Buna göre, "gelişmiş güçlü bir kişilik" "herkesin mutluluğu" için kendini feda etme gereğini kendiliğinden duyacaktır. "İnsan kardeşlik duygusunu... içinde hissetmelidir, hem de halkın yüzyıllar boyunca çektiği acıları dikkate almadan...

3. F.M.D. : Edebiyat Üzerine, S. 318

tek sözcükle, kardeşçe bir beraberlik gereksinimi insanın doğasında bulunmalıdır"[4]

İnsanın doğasını, (entelektüel) kendini tanıma konumundan kardeşliğe giden yolu ve başkaları için kendini feda etmeyi vurgulayan Dostoyevski'nin burada, ilkesel olarak ütopyacıların etik ve aydınlanma geleneklerinden ayrılmadığı belli olmaktadır. Ancak geçirdiği deneyimler tutumunda bazı değişikliklerin meydana gelmesine yol açmıştır: Avrupa'daki sosyalist hareketin pratik sonuçları karşısında hayal kırıklığına uğramış ve devrimcilerle Rus halk kitleleri arasındaki uçurumdan etkilenmiş bir biçimde, etiksel konumunu toplumdaki belirli örgütlere olan tüm pratik bağlardan koparmış, kardeşlik kategorisini bireysel bilincin sorumluluğuna bırakmıştır. Gerçi Dostoyevski etikselolanın bir bilinç işlevine indirgenmesini ütopyacı buluyordu, ancak öte yandan, nesnel bir "insan doğası"na karşı çoktan duyulmaya başlanan kuşkuları çürütmeyi de pek başaramıyordu. Yapıtlarına dinsel bir boyut katmaya karar vermeden önce *Yeraltından Notlar*'ı (1864) kaleme alan Dostoyevski burada, felsefi ve estetiksel ufukları daha sonraki romanlarının büyüklüğüne yaklaştıracak şekilde genişletmiştir. Öykünün kahramanı, Marx'ın Proudhon örneğinde toplumsal çelişkinin cisimleşmesi olarak tanımladığı[5] küçük burjuva ta kendisidir. Öte yandan, öznelci alaycılığı reel dünyayı *ad absurdum*'a vardıran Kierkegaard'ın Sokrates'ine de benzemektedir. Dostoyevski'nin paradoksçusu Proharçin türünden "çelişkili öğelerin kaynaştığı" bir Rus'tur; bir parça daha akıllı, felsefe yapan Petersburg'lu bir memurdur, *Ne Yapmalı*?'yı eleştirel gözle okumuştur, Gogol okulunun son örneklerinden, aşağılanışına sadece çevreyi tümüyle yadsıyarak karşı koymaya çalışan biridir. Bu antikahraman gerçekliği Hegelci anlamda reel ve akla uygun olarak benimsemekten kaçınmakla kalmayıp, aynı zamanda bu gerçekliği gelecekte sosyal yönden akla uygun bir biçimde düzenlemeye ilişkin her çeşit kuramsal düşünceyi de reddetmektedir. Eko-

4. A.g.y., s. 67-68

5. Karşl. P.V. Annenkov'a 28.12.1846 tarihli mektup. MEW Cilt 27, S. 426

nomik yarara ve akılcı bir etik'e dayanan uygarlıkçı ilerleme sistemlerinin karşısına, "tüm bu olumlu akılcılılığa kendi uğursuz-fantastik öğesine katmak" için sınırsız öznelciliğini, iradesini ve geçici heveslerini çıkarmaktadır. Her çeşit bilimsel-kuramsal ilerleme düşüncesi, ölçüsüz ve ahlaksız bir mülkiyet çabasının süslemeleri haline gelmiştir. "Sonra biri çıkıp da" diye kahraman ders vermektedir, "gövdendeki tek bir yağ damlasının senin için yüz binlerce hemcinsininkinden daha değerli olması gerektiğini, erdemlerin, ödevlerin, önyargıların ve öteki safsataların hep bu sonuca çıktığını kanıtlarsa itiraz etme, çünkü bu matematikte iki kere ikinin dört etmesi gibi kesindir"[6]. Kahraman, *Kış Notları* yazarının ideoloji eleştiricisi konumunu üstlenmekte ve Fourier ile Petraçevski ve de 60'lı yılların devrimci demokratları arasında hiçbir ayrım yapmadan tüm ütopyacı sosyalist seçenekleri, bir zamanlar tanrısal yazgıyı, dünyaya akılcı yönden egemen alma konusunda, insanın sahip olduğu yeteneğe ilişkin düşünceye çeviren, erken-burjuva ilerleme inancı kavramının kapsamına sokmaktadır. Tek ölçüt olarak da edindiği kendi deneyimlerini ve 1848'den sonraki tarihsel deneyimleri almaktadır. Bu noktada yazar ve kahraman, ifade tarzına varıncaya kadar, neredeyse uyum içindedirler. Kahramanın kendi karşıt-konumunu oluşturduğu yerlerde ilkesel ayrılıklar ve ayrımlar aynı şekilde açık seçik belli olmaktadırlar. Dünya ile Ben'in radikal bir biçimde karşı karşıya getirilişi ("tek başımayım, ama onlar hep birlik - işte böyle"), ilk yapıtlara bir geri dönüş gibi görünmektedir. Oysa ilk öykülerin havası, içedönük bir bilincin tüm varoluş biçimlerini incelemek için bir ortam oluşturmaktadır. Kahramanın yaşam öyküsü çalıştığı dairede başlamaktadır. Burada dilekçe sahipleriyle işlerini takip edenlerin karşısında iktidarın tadını çıkarmaktadır. Ne var ki bürokratik işlerdeki hareket serbestliği çok kısıtlıdır. Kahraman rastlantı sonucu bir mirasa konduktan sonra dairedeki işinden ayrılmakta ve "yeraltı"na çekilerek kendisini iyice yalıtlamaktadır. Ezilen küçük burjuvanın sosyal konumu, her çeşit eylemden yoksun

6. F.M.D. : Tüm Yapıtları Cilt 4, S. 158, 142

bırakılan, içini kuşkular kemiren, ama bu kuşkular sayesinde ayakta kalan, kendini gerçekliğe bağımlı hissetiği için bu gerçekliği küçümseyen ve ondan korkan bir bireycinin felsefi konumuna dönüşmektedir. Kahraman ölçüyü kaçırıp taşkınlıklarda bulunduğu sürece sık sık hayal dünyasına sığınmaktadır: "Oysa her şeyi uzlaştıran bir çıkış yolu bulmuştum, bu, tüm 'güzelliklerin ve yüceliklerin' kurtarılmasıydı, elbette ki hayalimde"[7]. Bu hayallerde estetiksel-fantastik bir kendini beğenmişlik, kendisini Napolyon'un yerine geçiren akıldışı bir haz düşkünlüğü oluşmakta, reel acılarla aşağılanmalar da bilinçte estetiksel bir haza dönüşmektedir. Gogol'ün Poprişçin'i gerçekliği kendi imgelemiyle değiştirmiştir. "Yeraltı"nın kahramanı ise estetikleştirici bir alaycılık geliştirmektedir; buna göre, reel dünya ile imgelem, sadece bireysel geçici heveslerle tutkuların kaynağı olarak vardırlar. Gerçeklikteki en aşağılık ve bayağı taşkınlıklar imgelemdeki başı göklerde Napoleon hayallerince dengelenmektedir. Reel varoluşun sefilliği ile imgelem dünyasının boyutları arasındaki karşıtlık gitgide keskinleşmektedir. Kierkegaard'ın kahramanları ve adsız ötekiler, gerçeklikteki varlıkla bilinçteki tasarım arasındaki çözülmez çelişkilerden çıkış yolunu hiç olmazsa dinsel çilecilikte bulmaktadırlar[8]. Dostoyevski ise kahramanını, ahlaksız estetikçiliğin trajikliğini, insanların çektiği gerçek acılar karşısında yitirdiği reel bir karar verme konumuna getirmektedir. Fahişe Lisa, bir dost bulduğuna inanarak kahramanı ziyaret ettiğinde şu açıklamaları duyar kendisinden: "Çünkü bunlar gevezelikten, boş hayallerden ibaretti, aslında istediğim nedir bilir misin? Hepinizin yerin dibini boylamanız! Huzur, sükunet istiyorum ben, beni rahatsız etmesinler diye bütün dünyayı bir meteliğe satarım..."[9]. Bu kin dolu sözler, kahramanın gevezelik diye geri aldığı daha önceki duygusal-ahlaksal vaız gibi estetiksel bir etki yaratmayı hedeflemektedir. Lisa çıkıp gittikten sonra kahraman kendi yaşamından çıkarak anlattı-

7. A.g.y., s. 179

8. Karşl. Sören Kierkegaard : Tutkulu Hıristiyan. Yapıtlarından seçmeler. Union-Verlag Berlin 1963 ; P. P. Gaidenko: Estetikçiliğin Tregedyası. Sören Kierkegaard'ın Dünya Görüşünü Betimleme Denemesi. Moskova 1970

9. F.M.D. : Tüm Yapıtları, Cilt 4, S. 237

ğı öyküde, dünyaya yabancı ve küstahça bir sinsilik içinde bir köşede ahlaksal yönden çürüyen bir anti-kahraman sergilediğini kabul etmek zorunda kalmaktadır.

Kahramanın hayali bir dinleyiciyle ya da okurla sürdürdüğü diyalogta iki önemli temel konum karşı karşıya gelmektedir: Avrupa sosyalizminin ilk yıllarındaki kuramlarında sürüp gitmiş olan Aydınlanmanın akılcı dünya imgesi ile Max Stirner'in sosyal, Sören Kierkegaard'ın felsefi düzeyde formüle etmiş oldukları, Dostoyevski'nin de özellikle bu felsefenin estetikçi öğesini incelediği aşırı bir öznel idealizm. Kahramanın sosyal konumdan "katışıksız" bir felsefi konuma geçişi ile erken ve geç-burjuva dünya imgeleri arasındaki diyalog, öncelikle Rus küçük burjuva aydını sorunsalını yansıtan motiflerdir. Bu aydınların duydukları sosyal varoluş korkusu, *status quo*'ya karşılık seçeneksel bir çözüm içeren yeni, pratik bir dünya imgesini umutsuzca arayışlarının geri planını oluşturmaktadır. Bu, Çernişevski'nin *Ne Yapmalı?*'sındaki temalardan biridir de aynı zamanda. Kahramanın romana yönelik imaları, burada sunulan çözümün kendisini tatmin etmediğini göstermektedir. Ancak yazar kahramanını bu noktada ne denli onaylarsa onaylasın, öykünün yapısı bağlamında ortaya çok daha önemli düşüncel bir başat çıkmaktadır: Çernişevski'nin reddedilen devrimci ilerleme düşüncesine seçenek olarak öne sürülen anti-kahramanın felsefi tekbenciliği (solipsizm). Her iki yazar da felsefi bir savı Rus toplumu pratiğinde deneyden geçirmektedirler. Felsefi düşünceler diyalogta ve bir öykü süjesi içinde dağılıp gitmektedir. Dostoyevski *Ne Yapmalı?* romanındaki kimi kavramları ve olayları polemik tarzında *Yeraltından Notlar*'ına aktarmaktadır.

Süjenin merkezinde yer alan kahramanla fahişe Lisa'nın karşılaşması olayı da bunlardan biridir. *Ne Yapmalı?*'da Kirsanov, Kriyukovayı onursuz bir yaşam sürmekten kurtarırken, Dostoyevski'nin kahramanı bu görevi yerine getirecek değerde görmemektedir kendisini; tersine, Lisa kahramana acımaya ve yardıma hazırdır: "Ezdiğim, aşağıladığım Lisa beni tahmin ettiğimden çok daha iyi anlamıştı... karşısında mutsuz birisinin bulunduğunu anlamıştı"[10]. Ama kahramanss etkili bir söylevden sonra yine her-

10. A.g.y. S. 238

kesten uzak kendini beğenmişliğe çekilmektedir. Kahramanın konumundaki yapmacık trajiklik toplumsal çevreyle tamasa geçtiğinde grotesk bir bayağılığa dönüşmektedir. Bu temas ileride Dostoyevski'nin kahramanlarının tüm felsefi-kuramsal düşüncelerinin denektaşı olacak, *Yeraltından Notlar*'ın biçim ve motifleri de ilk büyük romanı *Suç ve Ceza*'ya yansıyacaktır.

Dostoyevski roman üzerindeki çalışmalarına 1865 yılında Wiesbaden'de bir otel odasında başlamıştır. Ne günlük yiyeceğini ne de akşamları yaktığı mumu ödeyecek parası vardı. *Rus Ulağı* redaktörüne birkaç sözcükle şöyle açıklıyordu: "Bu, işlenen bir suç üzerine kaleme alınmış psikolojik bir öyküdür. Olay günümüzde, bu yıl içinde geçmektedir.."[11]. Ardından konu hakkında kısaca şunları yazıyordu: Eski bir öğrenci, tefeci bir kocakarıyı öldürmektedir. Cinayetin motifleri aşırı yoksulluk, kuşkulu inançlar ve düşüncelerdir. Vicdan azabı çeken öğrenci kısa süre sonra kendiliğinden polise teslim olmaktadır. Kriminal-psikolojik tema Omsk'tan döndüğünden beri Dostoyevski'yi meşgul etmekteydi. Yaptığı sayısız gözlemler, *Ölüler Evi*'ndeki tutuklu suçluların yaşam öyküleri tek bir roman dokusu içinde birleşiyor. Dostoyevski'nin bu temaya bir biçim kazandırarak dünya çapında ün kazanma isteği, 1866 yılı sonlarında *Suç ve Ceza*'nın son bölümü basıma girdiğinde yerine geliyordu.

Bu edebi başarıya giden yol bir dizi siyasal-felsefi inceleme ile *Yeraltından Notlar* türü yapıtlar üzerinden geçiyordu. Dostoyevski'nin ilk romanından, kısa süre sonra okurların aklında sadece oldukça etkileyici olan adı kalmıştı: *Aşağılananlar ve Horgörülenler*. Dobrolyubov bir eleştirisinde, bu romanı "ayrıntılı estetiksel bir çözümlemenin konusu" yapmaya değmez, diye yazıyor[12], ve yazar da anılarında bu kitaptan yalnızca yaklaşık elli sayfanın edebi bir değere sahip olduğunu belirtiyordu.

Buna karşılık *Suç ve Ceza* sadece gerekli düşünce yoğunluğunu değil, aynı zamanda kendi yaşantısını ve kuramsal düşüncelerini edebi imgelere dönüştürmesini bilen deneyimli bir ya-

11. L. Grossman : Dostoyevski. Leningrad 1965, S. 330
12. N.A. Dobrolyubov : Ezilen İnsan. Moskova 1956, S. 45

zarın olgunluğunu da sergilemektedir. Bir dönemin estetiksel yönden tipikleştirilmesi olarak, Petersburg kentinin keskin çizgilerle belirtilmiş bir anlık görüntüleri, gerçekçi bir roman biçimi içinde birbirini izlemektedir. Dostoyevski Dante, Schiller ve Hugo'da bulduğu bir düşünceye biçim kazandırmaktadır: ..."onların formülü şöyle: Yüzyılların durgunluğunun, olayların ve toplumsal önyargıların yükü altında haksız yere ezilen kimliğini yitirmiş insanın yenilenmesi"[13].

Bu yükün Dante'ye özgü simgeleri romanda, Raskolnikov'un caniyane düşüncelerinin geri planında "Petersburg'un yakıcı sıcağı" olarak, Svidrigaylov'un erotik rüyalar gördüğü gecede yağan "sağanak" şeklinde ve açgözlü tefeci kadının "ışıldayan gözleri"nde karşılığını bulmaktadır[14].

Schiller'in *Don Carlos Üzerine Mektuplar*'da belirttiği, tutkuların bireydeki düşünme sisteminden ayrı tutulmaması gerektiğine ilişkin görüşü yürekten benimsenmekte ve bir suçlunun itirafları süjesi de açık seçik Hugo'nun *Bir İdam Mahkumunun Son Günü* adlı yapıtını örnek almaktadır.

Evrensel bir edebiyat dilinde varolan simgeleri hiç çekinmeden başka bir dile aktarmak, bir zamanlar Goethe'nin Eckermann'a karşı savunmuş olduğu bir yöntemdir. Dostoyevski bu sanatçılardaki yetkin uygulama tekniğini, özellikle bir ozan olarak kendilerini yabancı bir ulusal karakterin yerine koyabilme yetilerinde görüyordu. Puşkin'in evrensel duyarlığına dikkati çekiyordu; bu duyarlık, kasına göre, büyük şairin ulusallığının bir kanıtı da oluyordu aynı zamanda: "Çünkü Rus halk ruhunun gücü, eğer sonuçta tüm dünyayı insanlığı kapsayan bir evrenselliğe ulaşma çabası değilse nedir? Bütünüyle halkın şairi olduktan sonra Puşkin, halkın gücüyle temasa gelir gelmez, bu gücün gelecekteki belirleyiciliğini farketmiştir hemen"[15]

Dostoyevski ulusallık kategorisine ve bu kategoriyle içeriğini insanlar ve de halklar için önerdiği seçenekten kazanan ede-

13. F.M.D. : Edebiyat Üzerine, s. 277
14. Karşl. N.N.Vil'mont : Edebi Etüdler, Moskova 1966
15. F.M.D. : Edebiyat Üzerine, S. 240

biyatın tüm dünyayı, insanlığı kapsayan hedefleri arasındaki karşılıklı ilişkilere ilişkin klasik konuma yeniden gelişinin sonuçlarını, 1880 yılında Puşkin üzerine konuşmasında yer alan bu sözlerle formüle ediyordu. Dünya edebiyatının motif ve simgelerinden yararlanmak için, halk ruhundan kaynaklanan kendi edebiyatındaki motif ve simgelerin iyi tanınması gerekmektedir. Deneme tarzında kaleme alınmış *Yeraltından Notlar*'da ulusallığın ötesinde tarihsel-felsefi bir giriş bölümüyle ele alınan, *Suç ve Ceza*'da büyük bir sanat yapıtı halinde yoğunluk kazanan "ezilen insanın yenilenişi" teması, böylece Rus motiflerinden çıkarak daha iyi kavranabilmektedir. Eğer tarihin tutucu yönden tahrif edilişine göz yumulmak istenmiyorsa, o zaman Reform çağının tarihsel konumuna, sınıflarla bireyleri ülkenin gitgide burjuvalaştırılması ile sosyal bir devrim arasında seçim yapma durumunda bırakan ekonomik ve de ahlaksal bir karar verme zorunluluğuna yeniden göz atma gereği doğmaktadır: üstelik bu, yalnızca kuramsal bir sorun da değildir.

Reformlar sırasında yerlerinden olan, yoksullaşan memurlar, çiftlik sahipleri, subaylar, köylüler ve rahipler "ne yapmalı?" sorusunu, öncelikle kendi canlarını kurtarmak için sormuşlardır. Petersburg'un, Nevski bulvarından ve Aleksandra tiyatrosundan uzak kenar mahallerindeki yaşamı betimleyen notlardan, konuşmalardan ve öykülerden, açlığı felsefe haline getirenlerin sesi yükseliyordu: "Beni dışlamak isteyen topluma ben de sırt çeviririm ... Çalacağım, hen de öyle ufak tefek değil, ikiyüz, beşyüz bin ruble filan. Ben ötekilerden daha mı aptalım sanki?... Büyülü bir dairenin içindeyiz ve bir kez çekilmiş olan bu sınırı aşmaktan korkuyoruz"[16].

Bu, henüz Rusya'da "hiçbir şeyin tamamlanmadığı, hatta daha hiç başlamadığı"[17] sırada boşlukta yüzen bulanık, garip, kuşkulu düşüncelerden oluşan bir dünyadır. Bu gizemli hava *Yeraltından Notlar*'a egemen olmakta ve *Suç ve Ceza*'ya da geçmektedir. Ancak kendinden öncekinin, memur ve "anti-

16. F. M. Dostoyevski'nin Yapıtları, Moskova 1959, s. 137
17. F.M.D. : Tüm Yapıtları, Cilt 8, s. 474, Moskova-Leningrad 1926-30

kahraman"ın tersine Raskolnikov, bu büyülü dairenin sınırını cinayet işleyerek aşma cesaretini göstermektedir. Bu cinayet romana, bireysel bir yazgının elle tutulur somutluğunu kazandırmaktadır. Ancak sınırı "aşma" denemesi olarak işlenen suç, geniş kapsamlı tarihsel ve felsefi bir bağlamı da çağrıştırmaktadır.

Cinayetin motiflerini iki yönden topluma bağlı gören Dostoyevski *Ölüler Evi*'nde şöyle yazmaktadır: "Adamcağız kendi halinde, sessiz yaşamakta, çilesini doldurmaktadır; diyelim ki ya bir mujik ya da birinin toprak kölesi, bir küçük burjuva, belki de bir askerdir. Bir bakmışsın artık sabri taşmış, daha fazla dayanamayarak düşmanını, kendisini ezeni bıçaklayıvermiştir"[18] Bu durum toplumsal baskıdan kaynaklanmakta ve örnekler de buna uygun olarak seçilmektedir. Suç işleme ile toplum arasındaki ilişkilerin ikinci yönüne, Puşkin'in *Çingene* adlı şiiri anımsatılarak dikkatler çekilmektedir: "Aleko cinayet işlemiştir. Kendi idealine yaraşır bir kişi olmadığının bilincine varmak ruhunu acılara boğmuştur. İşte bu, suç ve cezadır"[19]. Puşkin'in Aleko'sunu çingene yaşamının yabansı ve doğal özgürlüğünden koparmaya çalışmış olan uygarlıkçı saygınlık kazanma ve mülkiyet hırsı sonuçta onun cinayet işlemesine ve vicdan azabı çekerek trajik bir yalnızlığa düşmesine neden olmuştur. Yer altının kahramanı gibi Aleko da, Dostoyevski'ye göre, sürekli düşüncelere dalan ve tümüyle bencil bir bilincin acısını çekmektedir. İşlediği cinayetin motifi toplumsal baskıdan değil, entelektüel güdülü bir bencillikten kaynaklanmaktadır.

Raskolnikov'da ise iki motif birbirine bağlıdır; bu motifler yazara, sıradan bir cinayet öyküsü örneğinde bireyle kapitalist toplum arasındaki ilişkileri ayrıntılarıyla araştırma ve aynı zamanda bu toplumun ve bürokratik-mekanik ceza uygulamalarının ötesindeki insan davranışının ahlaksal sınırlarını gösterme olanağını sağlanmıştır.

Yoksulluktan doğan bir dürtüyle Raskolnikov "batıya özgü" yaşam ilkesinin etkililiğini denemeye ve kabagüç kullanarak

18. F.M.D. : Ölüler Evinden Anılar, Berlin-Weimar 1968, S. 144
19. L. Grossman : Dostoyevski, Leningrad 1965, S. 338

mülkiyet sahipleri sınıfına geçmeye karar vermektedir. Ne var ki, kuramın büyüsü cinayetten sonra dağılıp gitmekte, ahlaksal sınırı aşmakla maddi ve ideolojik zorluklardan kurtulamamaktadır. Kendisi için yeni olan acımasız katil ve bencil rolünü, hiç olmazsa bir kez bile oynamaya yanaşmadan, burjuva toplumu tarafından sessizce onaylanan, zenginlerin yerini almak için yoksulların dört gözle içinde bekledikleri kısır döngüyü terketmekte, acı çekerek kendisini yalıtlamaktadır.

Ancak ideolojik çağrışım alanı ahlaksal hayal kırıklığıyla sınırlı kalmamaktadır. Dostoyevski, Avrupa romanı için çok tipik olan, tarihte kişiliğin rolü sorununu daha da genişletmektedir. Burada sözü edilenin dünya tarihi olduğu Muhammed, Lykurg, Solon ve Napoleon'a yapılan göndermelerden anlaşılmaktadır. Bu kişilikler Raskolnikov'un kuramında büyüklük ve önemlerine, olağanüstü insanlara özgü özel bir etik'in uygulanması nedeniyle ulaşmaktadırlar; bu insanların dünyayı kendi tasarılarına göre değiştirmeye ilişkin güçlü iradeleri, kabagüç kullanma ve suç işleme ahlaksal hakkını da içermektedir. Ancak Raskolnikov bilincinde reel tarihsel bir eylem ilkesini değil, burjuva ideolojisinin sınırları içinde meydana çıkmış bir söylenceyi canlandırmaktadır; bu söylence burjuvazinin sıradan günlük yaşamına kahramanlık günlerinden kalan mirasın meşruiyetini kazandırmaktadır. Çünkü tarih artık değişmiştir. Kahramanlık hayallerini bir zamanlar benliğinde canlandırmış ve tüm dünya tarafından tutarlı bir bütün sayılmış olan Napoleon kişiliği, III. Napoleon'un egemenliği altında imparator söylencesini siyasal sermayeye çeviren sayısız küçük benciller ve işbilir dolandırıcılara dönüşmüştür. Raskolnikov 1865 yılı Petersburg'unda bu söylenceyi ciddiye almakta ve kaçınılmaz olarak kişiliksiz bir katil rolüne girmektedir. Başarısızlığının anlıksal olarak kavranabilen ilk sonucu, çağdaş Napoleon rolünün kendisine değil, devlet memuru Lujin'e verildiğini anlamış olmasıdır. Raskolnikov'un gerçekleştirmeye kalkıştığı deney, tarihsel-felsefi söylencenin Lujin gibi namuslu insanlarca ciddiye alındığı zaman, toplumu hangi tehlikenin beklediğini göstermektedir. Stirner, Carlyle ve III. Napoleon'dan Nietzsche'nin *Ecce Homo*'suna

dek uzanan yolda, üstün insan kült'üne yapılan katkılar, Dostoyevski de tarihsel pratik için felakete yol açan sonuçları içinde nitelenmişler ve reddedilmişlerdir.

Yeraltından Notlar'da olduğu gibi yazar burada da sosyalist toplum ütopyasına bir göz atmaktan kendini alamamaktadır. Razumihin, "bir matematikçi kafasından çıkmış, insanları zaman geçirmeden normal bir düzene sokacak olan sosyal sistem"[20] karşısında coşkuyla kapılmaktadır. Ama romanda artık söz konusu olan sadece ideoloji eleştirisi değil, toplumu pratik yönden değiştirme yöntemleridir de aynı zamanda. Raskolnikov kendi makalesini yorumlarken bilim adamlarıyla yasa koyuculara, toplumun mutluluğuna giden yoldaki tüm pratik engelleri gerekirse kabagüce başvurarak ortadan kaldırma hakkını tanımaktadır. Solon ve Lykurg'un yanı sıra verdiği Newton ile Kepler örneği, sosyalist kuramların Razumihin tarafından bir matematikçi kafasından çıkmış ve salt mekanik diye nitelenişini kolayca anımsatacak şekilde seçilmiştir. Ayrıca Newton ile Kepler'in olaganüstü kişiler olarak Napoleon'la da birlikte anılması, Dostoyevski'nin Napoleoncu ilkeyi sosyalist devrimcilere uyguladığını ve onları, kanısına göre, kabagüce başvurarak ve tarihe karşı çıkarak toplumu mekanik bir kurama bağımlı kılmak istedikleri için kınadığını göstermektedir. Bu keyfi uygulamanın somut tarihsel nedenini, 1866'daki Karakozov suikastının üzerinde yarattığı derin etki oluşturmaktadır. Güncesinde Çernişevski ile yaptığı hayali bir konuşmadan, 1860 yılında devrimci kuramları onaylama ile eleştiri arasındaki dengenin henüz bozulmadığı anlaşılmaktadır. Romanla ilgili notlarda Razumihin ile Rahmetov'in karakterleri arasında paralellikler bile görülmektedir. Razumihin'in düşünce sistemindeki ideolojik yöndeğişikliği, anti-sosyalist tutumu, büyük bir olasılıkla Karakozov suikastından sonra ortaya çıkmıştır.

Dostoyevski'nin Rusya'daki sosyalist hareketin kuram ve pratiğine yönelik saldırısı, eleştirmen Pisarev'in *Suç ve Ceza* üzerindeki bir denemesinde bu saldırıya polemik tarzında yanıt vermesine neden olmuştur: "Kendilerine tanınan hakları ilk

20. F.M.D. : Tüm Yapıtları, Cilt 5, S. 265

önüne geleni öldürmek ya da pazarda hırsızlık yapmak için kullanırlarsa Kepler ile Newton'u olaganüstü kişilikler diye tasarlamak mümkün olur mu?" Bu iki doğabilimcinin Dostoyevski'de içinde bulundukları bağlamı Pisarev burada bir çırpıda ortaya çıkarmaktadır. Pisarev'in tarih anlayışına göre tarihsel kişilikler kendi istek ve kararlarına göre değil, "kapsamlı, genel nedenler"le, yani "ulusun düşünce tarzının niteliği ve elementer gereksinimleri"yle uyum içinde davranırlar. Kabagüç kullanılması ancak tarihsel bir zorunluluktan çıkarak haklı görülebilir: "Tarihsel kişilikler açık bir savaşın zorunluluğuna inandıkları zaman, danışmanlık rolünü komutanlık rolüyle değiştirirler"[21]. Pisarev eleştirisinde devrimci-demokratik eylem programının genel ilkelerini geliştirirken, Dostoyevski'nin sosyalizm-eleştirisi öncelikle, Karakozov'un da dahil olduğu anarşist-terörist grupları hedef almaktadır. Bu gizli polemik, 60'lı yıllardaki Rus kurtuluş hareketinin çelişkili yönsemelerini yansıtmaktadır. Ancak bu sorun, burjuva ideoloji-sistemine yönelik kapsamlı eleştirinin sadece küçük bir bölümünü oluşturmaktadır. Polisin, bir "nihilist" olup olmadığı sorusuna Raskolnikov bir süre düşündükten sonra yanıt vermektedir: "Ha-hayır."

Petersburg kentinin görüntüleri romanda 1865 ilkbaharının yalnızca iki haftasıyla sınırlı kalmaktadır. Görünüşte bu denli aşırı kısıtlı bir ortamda, bir dönemi ayrıntılarıyla betimleyen bir romanın içerik ve amacını oratayа çıkarmak için, yapıtın yapısını inceleme gereği doğmaktadır. Romanın kuruluşundan Dostoyevski'nin, klasik Avrupa romanı için tipik olan süjenin yatay gelişimini toplumsal bir kronik olarak ve kahramanın yaşam öyküsünü de aynı anda gerçekleşen reel ve psişik süreçler nedeniyle, bir çeşit enine kesit oluşturan dikey bir eksen üzerinde yansıttığı anlaşılmaktadır. Raskolnikov, Marmeladov ya da Svidrigaylov'un yaşam öyküleri, romandaki olayların dışında bir önöykü olarak kalmakta ve romanda sonuçlanan toplumsal birer dram içermektedirler. Ancak bu önöyküler romandaki olaylara doğrudan doğruya bir yön vermemektedir, daha çok

21. D. İ. Pisarev: Rus Eletirisinde Dostoyevski, Moskova 1956, S. 200, 202, 204

kahramanların bilincinde ahlaksal bir yük olarak belirmekte ve buradan süjenin gelişmesini etkilemektedir. Bu yüzden Dostoyevski'nin romanları, hazırlayıcı bir giriş bölümünün eksik olduğu izlenimini yaratmaktadır. Romanın konusu, aralarında nedensel bir bağ bulunmayan bir dizi felaketin üst üste gelmesinden oluşmaktadır. Raskolnikov'un işlediği cinayet, Marmeladov'un ölümü, Katerina İvanovna'nın evindeki cenaze töreni, ardından kadının ölümü ve Svidrigaylov'un intiharı birbirini izleyen kötü rastlantılar gibi görünmektedir. Bu gerçeklik kişilerin düşüncelere boğulmuş bilinçlerinde defalarca yansımaktadır. Tüm olup bitenler düşünceler ve konuşmalar halinde yeniden canlandırılmakta, açıklanmaktadır. Böylece romanda, örneğin cinayetin ve motiflerinin sekiz değişik yorumuyla karşılaşırız. Düşünceler ve kuramlar konusundaki *pro* ve *contra* görüşler de diyalog halinde verilmektedir. Raskolnikov'un makalesi ile annesinin mektubu gibi belgeler monolog ve diyaloglar üzerinden aktarılmaktadır. Gerçekliğin bireylerin bilincinde farklı şekilde yansıyışını, görünüşe göre sonsuza dek genişletmek mümkün olmaktadır. Bu diyalog ilkesine daha önce yeraltının antikahramanı biçim vermiştir: "Düşünme alıştırmaları yapıyorum ve bunun sonucunda her birincil neden bir başka, çok daha bilincil bir nedeni gerektiriyor, böylece sonsuza dek sürüyor bu durum"[22]. Ne var ki, *Suç ve Ceza*'daki diyaloglar, sınırsız bir alaycılıkla gerçekliği anlamsız hayaller haline getiren semeresiz ve boş monologlar değildir. Romanın kahramanları bir tartışma sırasında olayların ve varoluşlarının anlamını öğrenmeye çalışırlar. "Kendimizi yavaş yavaş gerçeğe uyduracağız"[23], diye umut etmektedir Razumihin. Diyalogların havası romanın "gerçeği"nden farklı uzaklıkta bulunsa, hatta onun tam karşıtı olsa bile, bütün bu diyaloglar işlevsel bağlamda roman gerçeğinin meydana çıkarılmasına yardımcı olmaktadırlar. Bu nedenle Bahtin çoksesli roman kategorisinin Dostoyevski'de özellikle diyalog içinde biçimlendiğini söylemektedir: "Birbirleriyle çatı-

22. F. M. D. : Tüm Yapıtları, Cilt 4, S. 146
23 F. M. D. : Tüm Yapıtları, Cilt 5, S. 209

şan gerçeklerin bu diyalogu dışında ne önemli bir olay ne de başkişinin önemli bir düşüncesi gerçekleşmektedir"[24].

Ancak Dostoyevski bu genel diyaloğun üstüne bir ikinci, bilinçsiz düşünce düzeyi çıkarmaktadır. Daha ilk bölümde kahraman adeta muştularcasına şunları açıklamaktadır: "Hastalık durumunda rüyalar genellikle alışılmışın dışında bir plastiklik açıklık kazanmakta ve gerçekliğe çok benzemektedirler. Kimi zaman ortaya tüyler ürpertici bir görünüm çıkmaktadır, ama... şaşırtıcı, ancak estetiksel yönden yine de genel görünüme uygun ayrıntılarla dolu olan bu durum ne kadar gerçeğe yakın olursa olsun, rüya gören kişinin uyanıkken bunu düşünebilmesi mümkün değildir ...[25]. Suç ve Ceza ile ilgili notlarında Dostoyevski, önemini belirtmek için "rüya" sözcüğünün altını çizmiş, büyük harflerle yazmış ya da arkasına bir ünlem işareti koymuştur. Gerçekten de hayaller romanda, yazarın önemli mesajlarını aktaran bir çeşit üstgerçekliğe dönüşmektedirler. Örneğin Svidrigaylov'un rüyasında, işlediği suçu ve içine düştüğü ruhsal çıkınazı bilinç düzeyine yükselten belirgin görüntüler yüzeye çıkmaktadırlar. Raskolnikov da aynı motifle birbirine bağlı bir dizi rüya görmektedir: İlk rüyada sarhoş iki mujik bir atı öldürünceye kadar dövmekte, ikincisinde polisin biri Raskolnikov'un ev sahibesine dayak atmakta, üçüncü rüyada kendisi, sessiz kahkahalarla yüzüne gülen tefeci kadının kafasına baltayı indirmekte ve dördüncüsünde de dünyanın sonuna ilişkin ürkütücü bir görünüm içinde insanlar birbirlerini öldürmektedirler.

Dostoyevski romanlarının kompozisyonu hakkında çok ender görüş belirtmektedir. *Yeraltından Notlar*'la ilgili olarak kardeşine şöyle yazmaktadır: "Müzikte 'geçiş'in ne anlama geldiğini bilirsin. Burada da durum aynı. İlk bölüm görünüşte boş laf; ancak ardından gelen iki bölümde birdenbire bu gevezelik bir felaketle ortadan kalkmaktadır"[26]. Müzikteki füg ve karşı sürüm tekniğine kısaca değinilmesi, bir kompozisyon ilkesini açı-

24. Karşl. M. Bahtin : Dostoyevski Poetiğinin Sorunları, 2. Basım, Moskova 1963, S. 101
25. F. M. D. : Tüm Yapıtları, Cilt 5, S. 59
26. F. M. D : Tüm Yapıtları, Cilt 4, S. 595

ğa vurmaktadır[27]. Temalar, karakterler, ana motifler karşısürüm tekniğiyle olay ve diyalog düzeyi, bilinçaltı gibi değişik "ses perdeleri" içinde yinelenmektedirler. Bu teknik belirli bir dünya görüşünün ifadesidir. Tüm olup bitenler, arka planda gerçekleşenler çizgileri belirsiz ve anonim bir karakter taşımaktadırlar. Petersburg kenti kahramanlara yabancı kalmakta, değişik nedenler yüzünden kente gelen bu kişiler otel, pansiyon ya da mobilyalı odalarda yaşamaktadırlar. Olaylar meydan ve sokaklarda, merdiven ve koridorlarda geçmektedir. Bu "yankısız" ve "soyut" büyük kentin yaşamından böylesine küçük bir kesitin romanda bir anlam taşıması için, kişilerin bilinçlerinde yansıması gerekmektedir. Dostoyevski'nin reel dünyası bir kaos özelliğini taşımaktadır ve bu dünyayı otantik deneyimlerin kaynağı olarak düşünmek pek mümkün değildir. Düşünsel yansıtmalar olmadan bu gerçeklik, insanların vahşi hayvanlar gibi birbirlerini bogazladığı, katil ve kurban durumuna düştüğü balta girmemiş bir orman haline gelmektedir. Düşünceler ve fikirler böyle bir gerçeklikten uzaklaşılmasına, kişinin insanlığını anlamasına ve korumasına yardımcı olmakta, nasıl olursa olsun biçimlendirilmiş bir ideal tasarlamaya zorlamaktadır. Lujin'in bencilliği gerçek düşüncelere yer vermeyip sadece küçük çapta bir dolandırıcının entrikalarını tanıtmaktadır. Svidrigaylov kendisi ve çevreyle ilişkisi üzerinde düşünmeye başladığı zaman, taşıdığı vahşi hayvan karakterini anlayıp intihar eder. İçkici Marmeladov derin bir umutsuzluk içinde başladığı monologunu, tüm ezilenlerle horgörülenlerin "diriliş"ine ilişkin duygusal-dokunaklı bir görüntüyle bitirir. Yargıcın sorguları, Raskalnikov'la Sonya Marmeladova'nın karşılaşmasıyla yeni bir ses perdesine aktarılan ve orada çözülen Napoleon teması üzerine bir diyalogun başlamasına yol açar. Diyaloglarda sözü edilenler aynı zamanda, rüya gören kişiyi dehşete düşüren, biçimi bozulmuş hayaller halinde düzenli aralar halinde yinelenerek yansımaktadırlar. Burada Raskalnikov'un bilinçsiz "doga"sı bilincin akılcı yüzeyinde kaos özelliği gösteren gerçeklikten dolaysız olarak türetilen,

27. Karşl. M. Bahtin : Dostoyevski Poetiğinin Sorunları, 2. Basım, Moskova 1963, S. 101

cinayet ve dayak görüntülerine "çevrilen" bir kurama karşı çıkmaktadır.

Romanın, "insanoğlunca beslenen tüm insanlık duygularının adeta kökünü kurutmayı amaçlayan" bir sosyal düzende, insan davranışları temasını işleyen, "gerçeği" bir dizi garip olayın karşısürüm tekniğiyle mukayese edilmesinden ve kahramanların bilinçlerinde farklı tarzlarda yorumlanmasından doğan bir gerilim alanı içinde meydana çıkmaktadır. Dostoyevski, insanda insanı ararken, kahramanlarını hayali gibi görünen bir konuma getirmekte, bilinçlerindeki tepkiyi gözlemlemek için toplumsal ve ahlaksal sıkıntılarını en uç noktaya vardırmaktadır. Bu yük altında insani bir "karakter" kıvılcımlarının parladığı yerlerde bir "homo novus"un özellikleri ve Dostoyevski'ye göre yeni, anlamlı ve de uyumlu bir toplum düzeni için zorunlu ön koşulu oluşturan yeni bir etik ortaya çıkmaktadır. Gerçi Dostoyevski idealinin izlerini öncelikle bireysel bilinci ahlak yönünden özerkleşmesinde görmektedir, ama edinilen deneyimler, ancak ötekilerin mutluluğu için kendini feda etme düşüncesini uyardıkları zaman gelecek için bir anlam kazanmakta, yani daha yüksek bir aşama olan halkla "kardeşçe bir beraberlik"e ulaşmaktadır. *Suç ve Ceza*'da bu ideal dinsel bir etikle ve İsa söylencesinden imgelerle ilk kez seçik bir bağlam içinde görünmektedir.

1886 yılında *Suç ve Ceza* yayımlandığı zaman, Flaubert'in *Madame Bovary*'sine karşı açılan davanın üzerinden dokuz yıl geçmiştir. Zola *Thérése Raquin*'i kaleme almakta ve Tostoy da Yasnaya Polyanada *Savaş ve Barış* üzerinde çalışmaktadır. Gençlik ideallerini yitirdikten sonra Dickens ile Georg Sand Dostoyevski için giderek hoş bir anı haline gelmiştir. Tüm dikkatini, 1838'de "hemen hemen tüm yapıtlarını" okuduğu ve 40'lı yılların başlarında *Eugénie Grandet*'sini Rusçaya çevirdiği Balzac'a vermiştir yeniden. Balzac'ın romanları o yıllarda Ruslar tarafından çok seviliyordu ve 1843 yılında yazar Petersburg'a geldiğinde kendisine hararetli bir karşılama töreni hazırlanmıştı. Dostoyevski o günlerde Balzac'ın romanlarını öncelikle güncel ve ilginç buluyordu. Yirmi yıl sonra *Suç ve Ceza*'yı kaleme alırken Balzac'ın romanlarındaki, özellikle *Goriot Ba-*

ba'daki imgeler ve düşünceler, edebi yönden biçimlenmiş bir malzeme olarak belleğinde yeniden canlanmış ve daha sonraki yaratıcı aşamada Balzac'ı algılayışı kendine özgü bir derinlik kazanmıştır. Ancak Balzac'tan aldığı bütün bu imgeler ve düşünceler, özellikle temel yapısal farklılıkları öne çıkaran bir *tertium comporations*'tan* başka bir şey değildir. Rastignac'ın Vauquer pansiyonundan Saint-Germaine sosyetesine uzanan yolu ile, Raskolnikov'un vahim sonuçlara yol açan Petersburg saman pazarı üzerinden tefeci Alyona İvanovna'ya gidişi arasında pek büyük bir benzerlik bulunmamaktadır. Rasticnac 1819'da serüvenine başladığı zaman Paris kentinin bir evrenden farkı yoktur ve başkentin yaşamı toplumsal güç merkezleri arasındaki göreli dengeyi yansıtmaktadır. Sermaye ve aristokratik ayrıcalıklar herkesçe ulaşılabilecek ve değiştirilebilecek bir duruma gelmiş, başarı, iktidar ve para kazanma savaşı bir kumar niteliğini almıştır. Tarih bir fatihin acımasız ruhuyla ve kumarhaneyi iflas ettirebilecek, kamuoyunu lehine çevirebilecek bir kumarcının kayıtsızlığıyla davranan güçlü karakterlerin iradelerine göre değiviniyormuş gibi görünmektedir. Dostoyevski'yi büyüleyen, Balzac'ın yapıtlarındaki olayların dinamiği ile ne melodramatik sahnelerden ne de en akıl almaz rastlantılarla entrikalardan çekinen imgelemi olmuştur; kahramanlarından Vautrin'in karakteri ve hapishane boylamamak için Büyük İskender olduğunu öne süren güçlü kişilik kuramı *par exellence*'tır. Balzac'ın estetiksel evreni tüm dinamizmine karşın organik olarak kurulmuştur. En bayağı fonomenler bile bu sanatsal organizma içinde kendilerine düşen yerleri bulmaktadırlar. Buna karşılık Dostoyevski 1865 yılı Petersburg'undaki aristokratik toplumu, Raskolnikov'un uzaktan gözlediği bir dünyanın artıkları olarak görmektedir: "Uzakta balkon ve teraslarda süslü kadınları, bahçede koşuşan çocukları görüyordu... kimi zaman zarif kupa arabalarıyla, binicilerle karşılaşıyor, onları meraklı gözlerle izliyor, ama daha gözden kaybolmadan unutuyordu bile"[28].

* Tertium comparations: İki nicelik (burada: iki büyük yazar) arasında mukayese noktası.

28. F. M. D. : Tüm Yapıtları, Cilt 5, S. 59

60'lı yıllarda gerçekleştirilen reformlar istikrarlı bir burjuva düzenin kurulmasını sağlamamış, tersine Rusya'yı içten içe bir bunalıma sokmuştur. Toplumsal başarı idealini değerlendirebilmek sadece zenginlik ve yoksulluk arasındaki karşıtlıktan mümkün olmaktadır. Petersburg sosyetesi ulusu temsil etmiyordu artık. Rusya'daki kapitalistleşme sürecinin sonucunda, burjuvazinin yapı oluşturucu işlevine pek ulaşamayan zengin bir üst tabaka ortaya çıkmıştı. Öte yandan bu yeni koşullar altında halk kavramını da artık sınıfsal bir yapıya göre tanımlamak mümkün değildi. Belirli sınıf ve katmanlara bağlı tüm idealler ya temellerini yitirmiş ya da ahlaksal bakımdan değerleri düşürülmüştü. İşte Raskolnikov hayallerini yıkan deneyim yolunda Rastignac gibi ayrıcalıklarını, haklarını ve alkışlarını kazanmak için toplumun bir uçtan bir uca adımlamamakta, tersine bu toplumun ölümcül kurallarını öğrenmek ve bu kurallardan kaçıp kurtulmak için bilincindeki tüm aşamaları boydan boya katetmektedir. Ne varki, Rastignac gibi kendini toplumun alt katmanları düzeyinden kurtarmak ve yazgısını deneyden geçirmek için Raskolnikov'da "Paris yaşamının bir okyanusa benzeyen enginliği" eksiktir. O sadece yaşamı boyunca izleyeceği deneyim yolunun bir model gibi kısaltılışına, bir deneye bağımlı kalmakta ve Dostoyevski'de Rastignac'da arkadaşının bir mandarinin ölümünden söz ederken üzerinde tartıştıkları alegorik-kuramsal sorunu romanına aktarmaktadır. Bu hayali mandarin, Raskolnikov'un reel kurbanı yaşlı tefeci kadına dönüşmektedir.

Dostoyevski ile Flaubert aynı çağda yaşamışlardır. Her ikisi de "doğalcı" okuldan gelmektedirler; Balzac'tan çok şey öğrenmişler ve her biri kendi ulusuna özgü malzemeye dayanarak 1848 sonrası toplumunu betimlemişlerdir. Dostoyevski kapitalist dönemin tarihsel olmayan, rastlantısal niteliğini Flaubert'le birleştirmektedir. Flaubert'in *Madame Bovary*'de yaptığı gibi o da *Suç ve Ceza*'da anlatıcının görünür etkinliğini bir yana bırakmış ve dünyaya başkişisinin gözleriyle bakmıştır. Ancak çok daha önemli olan farklılıklar yüzyılın ortalarında sanatla gerçeklik arasındaki ilişkiyi ilgilendirmektedir. Balzac'ın renkli evreni İkinci İmparatorluk günlerinde kapitalist meta-para ilişkile-

rinin geri planına düşmüştür. Bu yerleşmiş burjuva toplumu yaşamının tüm alanlarında bireyle toplum arasındaki sosyal ilişkilerde hep belli bir şema yinelemektedir. Balzac'ın sanatı, nesnelerle anlamlarının belli bir hiyerarşisini öngörmektedir; kişiler de çabalarına bu hiyerarşiye göre yön vermektedirler. Kapitalist düzende bu hiyerarşi salt bir dış görünüş haline geldikçe, sosyal dinamizm güçten düştükçe ve birey bir toplumsal çevre olma işlevine dönüştükçe, Balzac'ın romanlarındaki kuruluş ilkesi öğrencilerine artık uygulanması mümkün olmayan estetiksel bir yapı olarak görünmeye başlamıştır. Flaubert serüvene ve dramatik gerilime, yorumlayan bir anlatıcıya yer vermeyip, diyaloğ açısından görevini, sıradan bir konuşmayı uyumlu tümcelerle aktarmak şeklinde görmektedir. Dostoyevski'nin diyaloğlarında görülen bireysel bilincin karmaşık, çok katmanlı dünyasına karşılık Flaubert'in dünyası, üstü basmakalıp ve sıradan konuşmalarla örtülen kaba, bencil arzulardan ve içgüdülerden oluşmaktadır. Hayalde bile olsa gerçekliğe karşı bir seçeneğe yer yoktur Flaubert'te. Kişilerin bilinç içerikleriyle sıradan bir gerçekliğin birleşmesini Flaubert baştan geçmiş, yaşanmış konuşmalar halinde vermektedir. Bireyle toplum arasındaki duruk ilişkilerin açık seçik ve upuygun betimlenişi öncelikle bir üslup ve "doğru seçilmiş sözcükler"[29] sorunudur. Toplumsal gerçeklikler konusunda Fransız romanındaki bu eğilimi Dostoyevski Rusya açısından reddetmektedir. *Madame Bovary*'yi okuyup incelemiş olan Dostoyevski, kahramanlarına da Flaubert'i okutmaktadır. Fransız edebiyatındaki gelişmenin açık eleştirisi, Zola'nın doğalcılık tasarımı ve romanları Rusya'da hissedilir bir etkinlik kazandığı 1876 yılında başlamıştır. Balzac'ı ve özellikle Georg Sand'ı Zola'ya karşı savunan Dostoyevski'ye göre, doğalcı romanın erişmeye çalıştığı fotoğrafımsı imgelerde sanatı sıradanolanın üstüne çıkaran ve yapıta "şiirsellik ve de güzellik" kazandıran bir ideale yer yoktur. Dostoyevski ideal kavramından, bugünü ve geleceği birleştiren bir insan imgesi tasarısını anlamaktadır: "Gerçekçiler (kastedilen doğalcı edebiyattır-K. St.) hak-

29. Karşl. Manfred Naumann :Flaubert'in "Madame Bovary"si ve Gerçekçilik. Sinn und Form Dergisi Sayı 21 (1969) 4, S. 984-994

sızdır, çünkü insan sadece gelecekte bir bütündür ve onu salt bugünkü durumundan çıkarak kavramak mümkün değildir"[30]. Zola'ya karşı çıkışının nedenleri çok daha derinde yatmaktadır. Dostoyevski doğa yasalarını sosyal bilimlere ve sanatlara aktarma uğraşılarına karşı 60'lı yılların başlarında belirttiği olumsuz tutumunu bu eleştiride bir kez daha yinelemektedir. Ayrıca burada başka bir gerçeklik anlayışı görülmektedir. Flaubert ve Zola burjuva toplumunu gerçi kötü, ama yine de değişmez bir düzen olarak ele alırlarken, Dostoyevski içinde yaşadığı günleri sadece uygarlıkçı çağdaş geleceğin uyumlu toplumuna bir geçiş dönemi olarak görmektedir.

Dostoyevski şu soruyu sorduğu zaman, dünyaya Balzac'ın gözüyle bakıyormuş gibi bir izlenim bırakmaktadır: "Gerçeklikten daha hayali ve şaşırtıcı ne olabilir?" Ancak Balzac'a göre alışılmışın dışında olan gün gibi ortadadır, şeylerin özüne yüzeylerinden ve maddeselliklerinden çıkarak yaklaşılmakta, özel-olan toplumsal yaşamın sınırları içinde işlev görmektedir. Buna karşılık Dostoyevski şöyle demektedir: "Biz Rusların son on yıl içinde manevi gelişme bakımından başından geçenler tutarlı bir biçimde anlatılmak istenirse, o zaman ... bu bir hayalperestliktir diye kim bağırmaz ki?"[31]. Sosyal ve maddi fonomenler, toplumun büyük bir hızla gelişmesi sonucunda gözle görülen anlamlarını yitirmekte ve yeniden yorumlanmaları gerekmektedir. Konusunu günlük yaşamdan seçen bir Rus ressamının sergisi üzerine kaleme aldığı makalede Dostoyevski şöyle demektedir: "Gerçeklik nasılsa öyle betimlenmelidir, deniyor, oysa böyle bir gerçeklik yoktur, çünkü insanoğlu şeylerin özüne giremez ve doğayı da sadece düşüncesinde yansıdığı gibi algılar: bu yüzden düşünceye elden geldiğince geniş yer verilmesi ve ideallerden hiç çekinilmemesi gerekir"[32]. Dostoyevski bir kaosu andıran çağında, geleceğin gerçekliğine ilişkin manevi bir ideali, başka çaresi kalmadığı için, reform dönemindeki top-

30. Yayınlanmış Dostoyevski. Edebi Miras'ta, Cilt 83, Moskova 1971, S. 628

31. F. M. D. : Mektuplar, Moskova-Leningrad 1930, Cilt 2, S. 150

32. F. M. D. : Bir Yazarın Güncesi, Cilt 1, S. 143

lumsal mekanizmaların ötesinde ve resmi liberal bir devlet ideolojisi dış görünüşünün altında aramaktadır. Bu idealin niteliği müstesna olandan ve hayali bir yalıtlanmışlıktan ileri gelmekte, gerçeklikteki göze çarpmayacak kadar küçük olan izlerinin boyutları aşırı derecede büyütülmekte, suç işleme, karabasan, psişik ve de fiziksel hastalık motifleriyle etkili bir karşıtlık haline getirilmektedir. Dostoyevski'nin romanlarındaki hayaller bu noktada Balzac'tan çok Victor Hugo, E. T. A. Hoffmann ve Edgar Poe'ya yakındır. 1861/62 yıllarında yayımladığı *Vremya* dergisinde Poe üzerine şunları yazdığı zaman, kendi poetiğini değiştirerek yeniden kaleme alıyormuş gibi görünmektedir: "Hemen her zaman en garip gerçeklikleri seçmektedir Poe, kahramanlarını en akıl almaz fiziksel ve psikolojik konumlara sokmaktadır, ardından bu insanların ruh durumlarını nasıl bir öngörü ve şaşırtıcı bir kesinlikle betimlemektedir!"[33]. Ne var ki, Poe'nun hayali olanı Dostoyevski için fazlasıyla somuttur. Hoffmann'ın hayali biçimi gerçek insan güzelliği idealini daha iyi yansıtmakta, ama Hugo'nun *Sefiller*'indeki "kimliğini yitirmiş insanın yenilenişi"ne ilişkin tasarı kendisine çok daha inandırıcı gelmektedir. Dostoyevski kahramanlarını kuraldışı sosyal ve psikolojik bir durumdan yeni bir ortaklığa, halkla kardeşliğe, sosyal temeli gelecekte atılacak olan etiksel-manevi bir ideale getirmiktedir. Bu tasarım Rus edebiyatının başlangıç yıllarına kadar dayanmakta ve Tolstoy'un destansı romanı *Savaş ve Barış*'la bir karşılaştırma yapmayı çekici kılmaktadır. Tolstoy *Savaş ve Barış*'la gerçek anlamda tarihsel bir roman yazmayı düşünmemiştir. Yaşadığı çağın, tarihsel olaylarla kişilerin bir karikatür gibi yinelenişinden başka bir şey olmadığını göstermek için romanında Austerlitz (1805) ve Borodino (1812) savaşlarını betimlemektedir. Tolstoy bu dönemsel "yineleme" sırasında yenilgi ile galibiyetin yer değiştirişini, "1812 yıllarında biz I. Napoleona bir şamar aşkettik, III. Napoleon da 1856'da bize bir tane indirdi"[34], diye açıklamaktadır. Çağdaşları da romanın konusunu tarihsel bir tema diye görmemişlerdir. 1868 yılından

33. F. M. D. : Edebiyat Üzerine, S. 280-281
34. L. N. Tolstoy : Tüm Yapıtları, Cilt 17, S. 8, Moskova 1928-1958

kalma bir karikatür Tolstoy'u, önünde III. Napoleon'un bir heykelciği ile *Savaş ve Barış* üzerinde çalışırken göstermektedir. Savaşların kargaşası içinde doğmuş olan Napoleon-söylencesini daha 1812 yılında Tolstoy, beceriyle hazırlanmış bir dekor, burjuvazinin gelecekteki dar görüşlü mülkiyet çabalarının süsleri diye değerlendirmiştir. Romanla ilgili olarak mektuplarındaki açıklamalarda şöyle demektedir: "Napoleon ile Aleksander üzerine yazılmış tarihsel belgeleri incelerken aklıma, ... insanların çevrelerindeki ve kendilerindeki çelişkiler ve çılğınlıklar, tüm aşağılıklar ve gevezelikler üzerine psikolojik bir tarih romanı kaleme almak geldi birdenbire"[35]. Böylece Kırım savaşı ile reform döneminin olayları 1812'nin tarihsel sonuçları ve yinelenişi biçiminde betimlenmiştir. Çağlar arasında böylesine bir karşılaştırma yapma çabası tarih felsefesi açısından yeni bir yöntem değildir. Marks *Onsekizinci Burumaire*'de bu yöntemi uygularken Hegel'e göndermede bulunabilmiştir. Ancak Marks tarihsel olaylarla kişilerin yinelenişini, Napoleon'un hükümet darbesi karşısında bir tragedya ile fars ilişkisi olarak görüyorsa, o zaman Tolstoy ile Rusya'ya olan koşutluklar üzerinde ayak diremek mümkün değildir. Bu eğretilemede kalınırsa, o zaman 1812 halk savaşı Tolstoy açısından bir kahramanlık destanı gibi görünmekte, 1856'daki yineleniş ve daha sonrası ise bir tragedya etkisi bırakmaktadır. Ve gerçekten de Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ı eski destanlara, Avrupa romanındaki benzerlerinden çok daha yakındır. Tolstoy'un betimleme yöntemi Dostoyevski'deki gibi ayrıntıların aşırı derecede büyütülmesine değil, "birbirine bağlanması"na ilişkin özel bir ilkeye dayanmaktadır. Tipik olan *Savaş ve Barış*'ta bireşimsel bir niteliğe sahiptir. Tolstoy kişilerin, olayların ve düşüncelerin eşzamansal olarak birbirleriyle ilişkilerini hem yüzeyde hem de derinlemesine incelemektedir. Okur, nesnelerin özünü anlamak ve önemli kavramların birbirine bağlanışından romanın "gerçeğine" ulaşmak için nesneleri dış kalıplarından kendisi kurtarıyormuş gibi bir duyguya kapılmaktadır.

35. V. G. Odinokov : Poetik Sorunları ve 19. Yüzyıl Rus Romanının Tipolojii, Novosibirsk 1971, S. 103

Klasik-batıya özgü roman kahramanı, Tolstoy'a göre, entrikaların merkezinde "savaşarak ya da sevişerek" yer almakta ve tarih de yön değiştirici içtepisini özel yaşamdan almaktadır. Tolstoy'un kahramanlarının yaşam öyküleri adeta tarihe paralel olarak gelişmektedir. Kendilerini tarihin ve dünyanın bir bölümü olarak kavramak, her kişisel-bencil entrikanın başarısızlıkla sonuçlanmak zorunda olduğunu anlamak, yaşam deneyimlerinin amaçlarından biridir. Örneğin Bezuhov, yaşamının anlamını kendi kendine şöyle sormaktadır: "Kendimi hakarete uğramış saydığım için biraz önce Dolohov'a ateş ettim ve XVI. Lui'yi de kendisini suçlu buldukları için idam ettiler, bir yıl sonra bu kez onu idam edenler öldürüldü ... Kötü nedir? İyi nedir? ... Ve her şeyi yöneten nasıl bir güçtür bu?"[36]

Bireysel yaşantılarla tarihsel yönden önemli olayların aynı süreç içinde meydana gelişi, Tolstoy'a göre, belirli düşüncelerle ilkelerin, tarihin ve bireylerin yaşamı üzerinde aynı zamanda etkili olmasından ileri gelmektedir. Böylece Austerlitz ve Borodino savaşları, Napoleon düşüncesinin Bolkonski'nin bilincinde ve toplam Avrupa tarihi çerçevesinde pratik deney alanları haline gelmektedirler. Bu epik "birbirine bağlanma" yasası, sadece Tolstoy'un niçin klasik roman-entrikalarını bir yana bıraktığını değil, üstelik bireysel iktidar kavramını, "yardımıyla tarihsel malzemenin üstesinden gelenebilecek biricik araç"[37] diye tanımlayan tarihçileri de neden reddettiğini açıklayan bir tarih anlayışını ortaya koymaktadır. Tolstoy tarihsel gelişmeyi halk kitlelerinin birlikte hareketine bağlamakta ve bu kitlelerin tarihsel kişiliğin emrine bilinçli olarak girdiklerini öne sürmektedir.

Bireyler tarihsel gelişmeye yardımcı olmak için, halkının yaşam çıkarları ve tarzıyla uyum sağlamaya çalışmalıdırlar. Bu ütopyacı eski destanlara yakın dünya imgesinin, insanoğlunun tarih karşısındaki sorumluluğu ile buradan kolaylıkla türetilebilen tarihsel kadercilik arasında bir çelişkiye yol açmak zorunda

36. L. N. Tolstoy: Tüm Yapıtları, Cilt 4, s. 449
37. Karşl. V. F. Amus: Seçilmiş Felsefi Yapıtları, Moskova 1969, s. 73

alacağı bir yana bırakılırsa, o zaman kapsamlı bir toplum eleştirisi meydana çıkmaktadır.

Klasik romanlarda ulusun yaşamını burjuva toplumu temsil etmektedir. Kahramanlar bu toplum içinde kendi bireysel hareket alanlarını genişletmek için başarılı ya da başarısız bir tarzda savaşmaktadırlar. *Savaş ve Barış*'ta Rus aristokrasisinin üst katmanları, istilacıya ve bencil ilkelerine kendi ulusundan, kendi halkından çok daha yakın olan ve yapay bir adaya benzeyen Scherer'in salonlarında buluşmaktadırlar. İşte Tolstoy'un sorunlu kahramanları da bu yapay salon yaşamından gelmektedirler.

Bu kahramanlar yaşam ve bilinçlerinde belirleyici bir dönüm noktası olan 1812 yılında, aristokrasinin tarihsel başarısızlığına olduğu gibi, Napoleon ordularını "halk savaşının sopası" ile Rusya'dan kovan köylülerle askerlerin, kahramanca savaşına da tanıklık etmişlerdir. Rus köylüsü Tolstoy'da doğal-ataerkil yaşamın dışına çıkmakta, tarihin belirleyici gücü ve ulusun biricik gerçek tözü olduğunun bilincine varmaktadır. Antikçağ evrenidealinin tarihten yoksunluğu ile halk kitlelerinin bilincindeki tarih sorumluluğu arasındaki gerilim işte burada ortaya çıkmaktadır. Romanın merkezi olaylarından biri de Bezuhov'un köylü Platon Karatayev'le karşılaşmasıdır. Tolstoy, Karatayev'in kişiliğinde, Antik evrenbilimdeki gibi tarihsel bir yönü olmadan daire biçiminde devinen bilinçsiz-doğal halk yaşamına ilişkin kendi idealini canlandırmaktadır. Bezuhov'un, Karatayev'i gözlemlerken özel öğretmeninin suyla doldurulmuş yer küresini anımsaması bir rastlantı değildir. Ne var ki, Tolstoy'un romanlarının ana motifi "baron"la "mujik"in bu karşılaşması, Bezuhov için sadece önemsiz bir olaydan başka bir şey değildir.

Karatayev'in etkisiyle Bezuhov'un dünya imgesi, tarihin nedenselliğini tanrının varlığıyla değiştiren, dinsel bir öngörü anlamında duruluk kazanmaktadır. Ama Pierre kaderci bir görüş açısıyla yetinmemektedir. Romanın sonunda anlaşılan etiksel-sosyal etkinliği, tarihi içkin yasalarına göre, "etkin erdem" kavramı içinde biçimlendirmek isteyen tarihsel bir öngörü düşüncesini kapsamına almaktadır. Sınıf çelişkilerini burada ahlak

felsefesi açısından birleştirme olanağı doğmuş olmasına karşın, Bezuhov yine de siyasal muhalefet konumuna düşmektedir. Tolstoy sadece Dekabristlere giden yolu değil, aristokrat aydınların ahlaksal özerkliklerini elde etmek için zorunlu olarak kendi sınıflarından kopmaları gerektiğini de sezdirmektedir. Tolstoy bu motifi on yıl sonra *Diriliş* romanında ayrıntılarıyla işleyecektir.

Ne var ki Rus halkının bilincinde yer eden bu gerilim sadece romandaki sorunlu kişileri değil, yazarın kendisini de rahatsız etmektedir. 1861'de Aleksander Herzen'e yazdığı bir mektupta, Dekabristler üzerine bir roman kaleme alacağını bildirirken, kendi aydın konumunu Riyleyev'in 1825'teki konumuyla karşılaştırmaktadır. Başkaldıran soylu bir muhalif olduğunu itiraf ederek, "Katharina'dan bu yana köylülerin kurtuluş hareketini, gerçek edebiyatta, gerek gizli ya da açık örgütlerde, gerekse söz ve edimde olsun sadece soylular savundular"[38], diye açıklarken, aynı zamanda Yasnaya Polyana'daki çiftliğinde köylü çocuklarına tarih dersleri vermekteydi ve kendini onların yerine koyarak dünyayı bu açıdan görebilmeye çalışıyordu. Bu iki konum da anlatım tekniğine yansımakta, ideolojik ve dünya görüşsel çelişkilerin belirlediği yerlerde, roman yararlık bakımından amacına ulaşmaktadır: Estetiksel reel dünya tüm yönlerden gözle görülür duruma gelmekte, okur da otantik bir gerçeklik karşısında olduğu kuruntusuna kapılmaktadır. Tolstoy aydın bir kont ve çiftlik sahibi olarak köylülerden yana yer aldığı zaman, bilinçsiz yaşam idealini "etkin erdem"le birleştirmektedir. Bu gerilim alanında edebi yönden verimli olanlar, kendisini bu hayali dünyanın dışında oldukça zor durumlara düşürmüştür. Lenin'in dahicesine formüle ettiği, "bu konttan önce gerçek bir mujik varolmamıştır" paradoksunda, tüm saygılı tutumuna karşın, gizli bir alayın izleri gözden kaçmamaktadır.

Dostoyevski *Anna Karanina*'ya ilişkin notlarında, Puşkin'in düşüncesine Tolstoy tarafından yeni bir şeyin eklenmediğini öne sürmektedir. Dostoyevski'ye göre soylularla çiftlik sahiple-

38. B. M. Eyhenbaum: Düzyüzı Üzerine, Leningrad 1969, s. 196

rinin yaşamı 1861 yılından sonra "Rus yaşamının önemsiz bir köşesi" haline gelmiştir, çünkü "toprak reformundan sonra ... bu soylu kişilerden geriye hiçbir şey kalmamıştır". Dostoyevski Tolstoy'un romanlarında "eski Moskovalı çiftlik sahipleri çevresi"ni değil, sadece çağının toplumsal çelişkilerini bilinç düzeyine çıkaran tiplerle sahneleri aramakta, Tolstoy'u modern okurun, "gerçeğe gereksinim duyan yeni Rus insanı"nın gözüyle okumaktadır. Dostoyevski sanatçı Tolstoy'a değil, dünyanın düzenini feodal toplumdaki "baron" ve "mujik"ten oluşan sınıf ilişkilerine göre değerlendiriyormuş gibi görünen aristokrasinin ideologlarına karşı çıkmaktadır. Benzeri suçlamalardan Turgenyev ile Gonçarov da paylarını almışlardır. Dostoyevski'nin gerçeği arayan kahramanları sınıflara ya da belirli sınıfsal ilişkilere bağımlı değildirler: "Bir yanda aristokratlar ve proleterler, dindarlar ve tanrıtanımazlar, öte yanda zenginler ve yoksullar, kültürlü kişiler ve karacahiller boy göstermektedirler"[39]. Bu sıralamada, reformlar süreci içinde karmakarışık bir araya getirilmiş, toplumsal konumları tarih ve mülkiyet tarafından değil, özellikle eğitim durumlarınca belirlenen Raznoçinzen-aydınları kolaylıkla seçilmektedir.

Dostoyevski kendisini bu sınıfsız tabakaya yakın bulmakta ve dünya imgesi kölelik çağının eski sosyal yapısından değil, nihilistlerle devrimci demokratların kaosu andıran toplumsal *Status quo* ile bunun zorunlu olarak değiştirilmesi üzerindeki entelektüel tartışmalarından kaynaklanmaktadır. Tolstoy'da tarih felsefesi ve hümanizm ideali, köylülerle çiftlik sahipleri arasındaki sınıfsal çelişkinin çözümlenmesiyle gelişmektedir. Halkın doğal yaşam tarzıyla aristokratların asalak yaşamı arasındaki ikircilik, kahramanlarının ulaşmaya çalıştıkları kendi kendini yetkinleştirme ideali bu noktada ortaya çıkmaktadır. Tolstoy ayrıntılı sosyal bir mekan içinde, 1812 yılı dönüşümlerine dayanarak, Rusya'daki iki temel sınıfın dünya imgeleriyle tarihsel işlevlerini sergilemektedir.

Dostoyevski'ye göre, 1861 yılındaki dönüm noktasından

39. F. M. D.: Edebiyat Üzerine, s. 179, 184, 190

sonra bu çelişki ulusal ve tarihsel sorunları edebi yönden biçimlendirmek için yeterli verimlilikte değildir artık. Dostoyevski'nin kahramanları, soyut-anonim gibi görünen meta-para ilişkisi koşullarınca belirlenmiş, büyük kente özgü anonim bir ortamda davranmaktadırlar. Sınıfların genel olarak kökenlerini yitirdikleri bir durumda, Rusya'nın giderek burjuva düzenine geçtiği bu süreç içinde Dostoyevski, manevi ve maddi anlamda tüm ezilenlere uygulanabilecek bir halk bilincinin etiksel-dinsel özünü insanla toplumun yenileşmesinin biricik kaynağı olarak görüyordu.

Ne var ki, sonuçta hem Tolstoy hem de Dostoyevski ulusal-tarihsel bir geçiş döneminde birey, halk ve toplumsal yapı arasındaki ilişkileri tümüyle ele almayı amaçlamaktadırlar. Tasarladıkları yeni insan ideali de bu amacı yansıtmaktadır. Çernişevski *Ne Yapmalı*'da sosyalizm ütopyasını, entelektüel bir azınlığın ve devrimci önderlerden oluşan, seçkinlerin kuramsal-mantıksal açıdan temellendirilmiş geleceğe ilişkin bir hayali olarak geliştirirken, Tolstoy ve Dostoyevski'deki etiksel-dinsel ütopya en genel ve en kapsamlı biçimiyle halkçı bir ideale denk düşmektedir.

Bir an için somut içeriği göz önüne alınmazsa reform çağı edebiyatında, toplumsal gerçekliğin karşıtı bu tasarının, bu idealin boyutlarını taşıyan yapı oluşturucu önemli bir öğe hemen farkedilecektir. Ve Rus gerçekçiliğinin gelişme sürecinde böylece yeni bir nitelik ortaya çıkmaktadır.

RUS ANARŞİZMİNE YÖNELİK YERGİSEL BİR SALDIRI: "ECİNNİLER"

Klaus Stadtke

1

1869 yılı sonbaharında Rusya'daki bir taşra kentinde gelişen akıl almaz olaylar, bilerek bir kronik biçiminde düzenlenmiş *Ecinniler* romanının konusunu oluşturmakta, öte yandan da tanrı ile şeytan, iyi ile kötü arasındaki insanoğlunun öyküsü halinde açık seçik bir yoğunluk kazanmaktadır. Zaman ve mekan açısından dar bir alanla sınırlandırılmış konu bir cehennem makinasının inceden inceye düşünülmüş mekanizması gibi işlemektedir. Tıpkı Antik tragedyalardaki gibi kaçınılmaz felaketten sonra başlangıçtaki denge yeniden kurulmaktadır. Ancak burada, Aristoteles tarafından tragedyanın önemli bir öğesi olarak görülen arındırıcı etki eksikliğini duyurmaktadır.

Klasik tiyatronun kuruluş biçiminde nasıl temelin bir bölümü görünür duruma geliyorsa, *Ecinniler*'in yapısında da klasik Avrupa romanının geleneği gözden kaçmamaktadır. Bu yüzden insan *Ecinniler*'in Lesage'la* ya da 18. yüzyıl İngiliz yergi romanlarıyla olan ortak noktalarını ister istemez aramaya başla-

* Lesage, Alain René (1668-1747): Fransız yazarı; Türkçede yayınlanan yapıtı: Gil Blas de Santillane'ın maceraları (MEB 1945-46) Ç.N.

maktadır. Ancak tragedya ile yergisel ahlak romanları Dostoyevski'de özgün bir biçim alan iki ana üslup düzeyidir sadece. Kuşkusuz *Ecinniler* öncelikle 19. yüzyıl Avrupa romanının dokusu içinde yer almaktadır ve Goethe'nin *Wather*'inden bu yana yeni biçimler altında hiç durmadan anlatılan "bir delikanlının öyküsü"nün özel bir bölümü olarak da yorumlanabilir.

Romanda ayrıntılarına girilen toplumsal çelişkiler, edebi gelenekler ve çağdaş ideoloji sistemleri arasındaki çok katmanlı diyalektiği kavrayabilmek için, kitapta anlatılanların ve başka şeylerin değil de neden bunların anlatıldıklarının önce kısaca anımsatılması gerekmektedir: İki genç adam, Nikolay Stavrogin ve Pyotr Verhovenski İsviçre'den doğdukları küçük taşra kentine dönerler. Her ikisi de insan yaşamının anlamını belirlemeye ilişkin dünya gizini çözme düşüncesine tutkuyla sarılmışlardır: Stavrogin öznel-metafizik anlamda, Verhovenski ise toplumsal ilişkilerin pratik-dünyevi alanında. Böylece bu küçük kent cinayet, yangın ve kargaşayla sonuçlanan bir dizi gizemli ve garip girişimlerin deney alanına dönüşmektedir. Sanki onlarla birlikte şeytan da kente yerleşmiş gibidir. Bunlar yazarın bir yan olaylar dizisiyle desteklediği karmaşık bir öykünün merkezini oluşturmaktadır. Bu yan olaylar, asıl olayları gizemli bir karanlık içinde bırakan yarı saydam bir perdenin yerini tutmakta, son bağlamlar da Verhovenski'nin kenti terketmesi ve Stavrogin'in intiharıyla açıklığa kavuşmaktadır. Ne var ki okurlar bu olayların anlamını, ancak romanın doğuş öyküsünün tarihsel-biyografik ayrıntılarına dayanarak çözebileceklerdir.

1867 yılında Dostoyevski Berlin, Baden-Baden, İsviçre ve İtalya'yı kapsayan bir geziye çıkmıştır. Floransa'da *Budala*'yı bitirdikten sonra Dresden'e geçmiş ve ancak 1871 yazında kesin olarak Rusya'ya dönmüştür. Bu yolculuk da öncekiler gibi oldukça üzücü geçmiştir. Dostoyevski alacaklılarından kaçarken kendisinden, sara nöbetlerinden ve Avrupa kumarhanelerinden birinden ötekine sürüklenmesine neden olan, ancak 1871'de kurtulabildiği kumar tutkusundan kaçınayı başaramamıştır. Yabancı ülkelerde geçen bu yıllar aynı zamanda büyük bir yalıtlanma dönemi de olmuştur. Sadece Rusya'ya yabancılaşmakla

kalmamış -ki bu durum onu özellikle bunaltıyordu-, yurt dışında yaşayan Rus göçmenleriyle, yazar ve devrimcileriyle de ilişki kuramamıştır. Kızı Sonya'nın ölümüyle daha da ağırlaşan bu maddi ve ruhsal bunalımlı durumda Dostoyevski *Ecinniler*'i yazmaya başlamıştır.

Büyük Bir Günahkarın Yaşamı romanının taslağı üzerinde çalışırken Dresden kitaplığında Rus ve Avrupa gazetelerini büyük bir ilgiyle okuyan Dostoyevski, günün birinde heyecan verici bir haberle karşılaşmıştır: 21 Kasım 1869 günü Moskova'da, devrimci-anarşist "Halkın Öcü Komitesi" terör grubunun önderi Sergey Naçeyev, gruptan ayrılmak isteyen ziraat akademisi öğrencisi İvanov'u pusuya düşürerek öldürmüştür. Basının bu politik cinayetle ilgili haberleri o yıllarda Dostoyevski'nin ideolojik tavrına uygun düşen bir malzeme sağlamıştır. Batı Avrupa burjuva toplumuna olduğu kadar devrimci anarşizme de yönelik politik nefreti bu olayla adeta büyük ölçüde onaylanıyormuş gibi görünmekteydi. Moskova'da Razumovskiy parkındaki cinayetin üzerinden daha bir ay geçmeden Dostoyevski *Ecinniler*'in ilk satırlarını yazmaya başlamıştı bile. Dostoyevski nihayet çağıyla ilgili en önemli temayı bulduğuna inanmıştı. 1870 yılı şubatında ozan Maykov'a şunları yazıyordu: "Şimdi enfes bir konuyu ele aldım. Bir parça *Suç ve Ceza*'ya benziyor, ama gerçekliğe çok daha yakın ve günümüzün en önemli sorununa değiniyor."[1]

Yaşam Öyküm'le ilgili ön hazırlıklar ve taslaklar daha çok bu yeni romanına yaramıştır. Dostoyevski gözde düşüncelerinden bir bölümünü güncel bir malzeme üzerinde yerelleştirmek için sanki bu cinayet haberini beklemiş gibidir. *Suç ve Ceza*'da bireyin sorunsalı olarak sınırlı kalan ideolojik cinayet motifi şimdi çok daha geniş bir bağlam içinde irdelenecekti. Yazar Rus devrimci hareketini betimleyerek, kanısına göre hareketin merkezinde bulunan teröristleri halktan ve tanrıdan yalıtarak, Batı Avrupa'daki sosyalist düşünceler ve örgütlerle olan "uşakçasına" ilişkilerini ortaya çıkararak bir taşla iki kuş vurmak istiyor-

1. F. M. Dostoyevski, Mektuplar, Piper-Verlag München 1966, S. 594

du. Romanın ilk bölümünü *Rus Ulağı*'na gönderdikten sonra 8/20 Ekim 1870 tarihleri arasında bir gün başredaktör Katkov'a otantik malzemeyle kendi çalışması arasındaki ilişkiyi şöyle açıklıyordu: "Öykümdeki en önemli olaylardan biri İvanov'un Neçayev tarafından öldürülmesidir. Şunu da hemen belirteyim ki İvanov, Neçayev ve cinayetin ayrıntılarıyla ilgili bilgilerimi sadece gazetelerden edindim. Hem daha çok bilgim olsaydı bile tüm ayrıntıları kopya etmeyi düşünmezdim... Ayrıca imgelemim kendi yolunu izlemektedir ve belki de gerçeklikten büyük ölçüde ayrılmaktadır..."[2]

İmgeleminin "kendi yolunda" gitmesini hangi düşüncenin sağladığını 9/21 Ekim 1870'te Maykov'a yazdığı mektupta açıklamaktadır: "Ulusunu ve ulusallığını yitirenler, atalarına ve tanrısına olan inançlarını da yitirirler. Bilmek istediğiniz romanımın konusu işte budur. Adı da *Ecinniler* ve bu ecinnilerin bir domuz sürüsünün içine nasıl girdiklerini anlatmaktadır."

"Ecinniler Ruslardan oluşan bir domuz sürüsünün, yani Neçayev'in, Şerno-Soloviç'in vb. içine girmiş ve bunlar boğularak öldürmüşlerdir ya da mutlaka boğulacaklardır; ama şeytanın terkettiği akıllanmış adam İsa'nın ayakları dibinde oturmaktadır. Böyle olması da gerekir zaten. Rusya'nın yarattığı bir pisliktir bu. Doğallıkla bu alçaklardan geriye Ruslara özgü hiçbir şey kalmamıştır."[3]

Dostoyevski bu hiç çekinmeden açıkladığı roman-tasarımını daha *Eciniler*'in ilk yarısını tamamlamadan arkadaşına bildiriyordu. Bu iki mektup romanın son biçimiyle karşılaştırıldığında (son bölüm *Rus Ulağı*'nda ancak 1872 yılı sonunda yayımlanmıştır), o zaman düşünce, taslak ve biçimlendirme arasındaki çelişkilerin 1870 Ekiminde henüz aşılmamış olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu durum Dostoyevski'nin 1870 Ekiminden 1871 ilkbaharının sonlarına kadarki mektuplarında çok belirgin bir biçimde görülmektedir: "Çok korkuyorum; sonunu getirebileceğimden endişeliyim; umutsuzluk içindeyim." Maykov'a yazdığı

2. A. g. y. , S. 369
3. A. g. y., S. 373, 372

2/14 Mart 1871 tarihli bu mektubun son satırlarında şöyle demektedir: "Korkudan bir fare gibi titriyorum. Bu düşünce beni büyüledi ... acaba üstesinden gelebilecek miyim, yoksa yüzüme gözüme mi bulaştıracağım? Tek tasam bu."[4]

1871 yazında ailesiyle birlikte Petersburg'a dönen Dostoyevski böylece Neçayev davasını yakından izleyebilme olanağına kavuşmuş ve romana karşı ilgisi yeniden artarak büyük bir hızla *Ecinniler*'in ikinci bölümünü yazmaya koyulmuştur. Basında çıkan mahkeme belgelerinin bir bölümünü doğrudan doğruya romanına temel almıştır. 1872 yılının başlarında Moskova'ya giden Dostoyevski, İvanov'un öldürüldüğü Petrovskiy-Razumovskiy parkını ve cesedinin atıldığı küçük gölü çevreleyen mağaraların durumunu yerinde incelemiştir. Moskova'daki bu park, 3. kitabın 6. bölümünde betimlenen Şatov'un öldürüldüğü Skvoreçniki parkının aynısıdır.

Buna koşut olarak Stavrogin-süjesi de gelişmekteydi. Ancak Dostoyevski'nin 1871 yılı sonunda ikinci kitabın son bölümü olan *Stavrogin'in İtirafları*'nı redaksiyona teslim ettiğinde romanın dergide yayımlanışı yeniden kesintiye uğramıştır. Katkov bu bölümü yayımlamayı kesinlikle reddediyordu. Romanın bu üçüncü ve son bölümü ancak 14 aylık bir gecikmeyle 1872 yılı sonlarında yayımlanabilmiştir. Romanın doğuş öyküsü, *Ecinniler*'in ilk taslaklardan 1873'te kitap halinde yayımlanışına kadar bir evrim geçirdiğini göstermektedir. Bu evrim süreci içinde kitabın son şekli başlangıçtaki tasarıdan hayli uzaklaşmıştır. Ayrıca karakterlerin ve süjenin son biçimi sanki güç bela uyum sağlıyormuş gibi görünmektedir. O günlerde eleştirmenlerin bir bölümü *Ecinniler*'i bir gazeteci tarafından kaleme alınmış *60'lı yıllardaki siyasal davalar* konusunda bir kronik, başka bir bölümü ise Rusya'daki devrimci "nihilistler"e karşı kin dolu bir yergi, kimileri de genç bir kızın çektiği aşk acılarına ilişkin dokunaklı bir roman ya da sonuçta vicdan azabı çekerek cehennemi boylayan aylak günahkarın Ortaçağ'a özgü gizemli oyunlarının başarısız bir çeşitlemesi olarak görüyorlardı.

4. A. g. y., S. 391

Son on yıl içinde yayımlanan romanla ilgili taslaklar ve notlar, elyazmasının dergide ve kitap halinde basılmasıyla sadece bir rastlantı sonucu saptanmasının, yazarın yaratıcı ve çelişkili niyetlerine ilişkin tartışmaya bir son verdiği savını nerdeyse haklı çıkarmaktadır. Ancak bu görünürde başına buyrukluğun ve düzensizliğin ardında, *Ecinniler*'e çok iyi düşünülmüş, ama oldukça güç kavranabilen bir yapı kazandıran ideolojik motiflerle kompozisyon araçları gizlenmektedir. Maksim Gorki 24. 1. 1935 tarihli eleştirisinde bu duruma dikkati çekmektedir: "... Dostoyevski'ye karşı tutumum oldukça uzun bir süre önce oluştu ve artık değişeceğini de sanmıyorum. Ancak *Ecinniler* romanının Academia-yayınevince mutlaka basılmasından yanayım... Dostoyevski'nin romanı öteki birçok kitabından çok daha önemli ve seçik bir biçimde kaleme alınmıştır. *Karamazov Kardeşler*'in yanı sıra *Ecinniler* yazarın en başarılı romanlarından biridir."[5]

II

Dostoyevski iki karakteri, Nikolay Stavrogin ile Pyotr Verhovenski'yi betimlemekle birçok kitabında çeşitlediği ve kendince nedensel bir bağımlılık ilişkisi içinde bulunan iki sorunu birleştirmektedir: İstikrar kazanan "özgür" burjuva toplumunda insanın kendini gerçekleştirme olanaklarının azaltılması ve insan varoluşunun bu bunalımına ilişkin teorik ve pratik seçenekler; ki özellikle *Ecinniler*'de Avrupa Sosyalist hareketi bu betimlemenin nesnesi durumuna gelmektedir. Bununla ilgili olarak Rusya'daki gelişmenin de ayrıca ele alınması gerekmektedir: 60'lı yılların sonuna doğru Rus sosyalistleri arasındaki teorik düzeyde bir düşüş görülmeye başlamış ve Devrimci Demokratların felsefi, sosyolojik ve estetik görüşleriyle ilkeleri devrimci gençlik üzerindeki etkilerini yitirmiştir. Pratik devrimci eylemlere gösterilen ilginin artması ve kendiliğinden, aydınlarca örgütlenmiş bir köylü devrimine bağlanan umutlar, "Halkçılar"ın

5. M. Gorki, Bir Okurun Notları, Pravda 24.1.1935

devrimci çevreleriyle partileri içinde, siyasal programları kısaca entelektüel devrimcilerle bunların yönettikleri kendiliğinden ayaklanan kitlenin karşılaştırılması diye özetlenebilecek olan sol radikal-anarşist eylem yandaşlarının çoğalmasına neden olmuştur. 70'li yıllarda eylemde bulunan "Halkçılar"ın önemi küçümsenmemelidir. "Halkçılar" Rus işçilerini ayaklandırmaya başlayarak sadece kendi savaş programlarının tabanını yaygınlaştırmakla kalmamışlar, üstelik Batı Avrupa'daki sosyalist hareketle de geniş bir ilişkiler ağı kurmuşlardır; ne var ki, Marksizmin teorik bilgileri kendilerine yabancı kalmıştır.

Dostoyevski yurt dışındayken ve Petersburg'a döndükten sonra Rus devrimcilerinin gitgide radikalleşmesini, Batı Avrupa ile olan sıkı örgütsel ve düşüncel bağlarını kaygıyla izlemiştir. Neçayev olayı kendisi için simgesel bir nitelik taşımakta ve anarşist terör eylemlerinin zorunlu olarak bir burjuva ideolojiilkesinden kaynaklandığına ilişkin varsayımını görünüşe göre onaylamaktadır. Burjuva toplumunun sonuna ilişkin Rusya'yı da kapsamına almaya başlayan çağı, bir seçenek olarak görmeyip, tersine burjuva iktidar ve mülkiyet çabalarının grotesk bir devamı saydığı anarşist bir devrim olasılığı dönemine bir göz atmakla ortaya deccalın zaferini sergileyen pek de tekin olmayan bir görünüm çıkmaktaydı. İşte bu yüzden Stavrogin ve Verhovenski gibi kahramanlar sadece toplumsal bir tipin özelliklerini taşımakla kalmıyorlar, aynı zamanda bir simge değeri de kazanıyorlardı. Ve *Ecinniler*'de çağın imgesiyle mesel (parabol) arasındaki gerilim işte buradan kaynaklanmaktadır.

Nikolay Stavrogin romanda ilk kez göründüğünde "yirmi beş yaşlarında pek yakışıklı bir gençtir" ve başlangıçta Stavrogin'i bize kendi bakış açısından tanıtan anlatıcı için "o zamana kadar eşine rastlamadığı efendi bir adam"dır[6]. Bu duruma, genç adamın adeta maskeye benzeyen ve insana tiksinti veren yüz ifadesi bir karşıtlık oluşturmaktadır. Stavrogin'in çocukluk ve ilkgençlik günlerini anlatan bölümün başlığı "Prens Harry" adını taşımaktadır, ki yazar bununla Shakespeare'in aynı adlı oyu-

6. F. M. Dostoyevski, Tüm Yapıtları, Cilt 7 Moskova 1956-1958, S. 45

nundan IV. Henri'nin zevk düşkünü ve başlangıçta herkesçe yanlış anlaşılan oğlunu anıştırmaktadır. Bu Rönesans kişisi halkla ilişkilerinde ruh sağlığını korumaktadır. Haz dünyasıyla amaçlı eylemlerini birleştiren prens Shakespeare'in olumlu karakterlerinden biridir ve Stavrogin'le karşılaştırıldığında önce benzerlikler göstermesine karşın, daha sonra bilinçli bir karşıtlık etkisi yaratmaktadır.

Dostoyevski kahramanının ikili karakterini vurgulamakta, onu bir yandan "karanlık bir kişilik" ve "canavar" olarak, öte yandan da "gerçekten acınacak bir kişi" ve "gerçek bir Rus karakteri" diye nitelemektedir.

Bir çiftlik sahibesiyle bir genaralin oğlu olan Nikolay Stavrogin olaylara karışmadan önce klasik Avrupa roman kahramanlarının tipik gelişim aşamalarından geçmiştir: Mesleki bir kariyer, kuşkulu serüvenler ve dönemin düşünceleriyle ideallerini inceleyiş, özel öğretmenler, Petersburg süvari alayı, başkentin eğlence dünyası ve 19. yüzyılda Rousseau ile Karamzin'in düşüncelerini paylaşan Rusların gözde tatil yeri İsviçre dağları. Toplumsal eğitimin basmakalıp kuralları Stavrogin'i kusursuz bir efendi olarak yetiştirmiş, ama yarı çılgın bir hale de getirmiştir. Yaşamı öylesine hor görür ki, ne uygunsuz şakalar yapmaktan ne de suç işlemekten çekinir. Çağının gerçekliğini anlamamak ve değiştirmeye çalışmamak için gerekli zekaya fazlasıyla sahip olan Stavrogin gitgide kendi gevşekliğinin ve güçsüzlüğünün bilincine varır. İnandığı için değil, tersine can sıkıntısından ve yaşamı ilgisizce küçümsediğinden anarşist Verhovenski'nin grubuna katılır. Ancak yine de bir beyzade, zayıf karakterli, şımarık bir "efendicik" olarak kalır.

Romanla ilgili ilk notlarda Stavrogin henüz "prens" diye tanımlanırken Dostoyevski şunları yazmaktadır: "Prens can sıkıntısından ne yapacağını bilmeyen, Rus yüzyılının yarattığı bir kişidir. Herkese yukardan bakmakta ve kendine bağlı kalmasını, yani çiftlik sahipleri, batıcılar ve nihilistlerle araya mesafe koymasını bilmektedir... ancak bir soru yanıtsız kalmaktadır: Bu durumda kendisi neyi temsil etmektedir? Bulduğu yanıt, hiçbir

şeyi temsil etmediğidir... Ne var ki, o yüce ruhlu bir kişidir ve bir hiç olmak kendisini tatmin etmemekte, tersine üzmektedir. Hiçbir düşüncel temele dayanmadan sadece can sıkıntısı duymaktadır."[7]

Yazar Stavrogin'i kendilerine örnek alan Kirillov ile Şatov'a, başlangıçta Stavrogin'in ortaya attığı, ama kendisini heyecanlandırmayan düşünceleri benimseterek savundurmuştur. Mühendis Kirillov tanrı ve dünya karşısındaki mutlak özgürlüğünü kanıtlamak için, insanlığın mutlu bir geleceği ve yaşam adına intihar etmek zorunda olduğuna inanmaktadır. Ancak Dostoyevski metafizikmiş gibi görünen bu paradoksu önemli bir güncelliğe sahip edebi bir biçime sokmaktadır. Romanla ilgili notlarında şöyle demektedir: "Kirillov'un kişiliğinde, gerçeğe ulaşmak için kendini gecikmeden feda etmeyi öngören bir halk düşüncesi yaşamaktadır. 4 Nisan günü gözleri kapalı ölüme giden mutsuz kişi bile (sözü edilen 4 Nisan 1866'da çar II. Aleksander'e suikast girişiminde bulunan D. V. Karakozov'dur) suikast anında kendi gerçeğine inanıyordu. Her şeyi gerçek için feda etmek - işte bu, günümüz kuşağının ulusal özelliğidir. Tanrı onları kutsasın ve kendilerine gerçeği anlamaları için akıl versin. Çünkü sorun, gerçek kavramından neyin anlaşılması gerektiğidir. Bu roman işte bu yüzden kaleme alınmıştır."[8]

Dostoyevski Kirillov-Karakozov örneğinde sadece genç kuşağın tutkuyla gerçeği arayışını değil, bu kuşak içindeki, soyutmantıksal ve kendince tutarlı önermelerde bulunma yeteneği ile gerçekliğin akıl almaz bir şekilde gözardı edilişi arasındaki çelişkiyi de sergilemektedir. Doğallıkla bu önermeler ve zorunlu olarak öne süren kişiler de toplumsal gerçeklik karşısında başarısızlığa uğramaktadırlar. Bu durum hem Kirillov'un intiharkuramı hem de Karakozov'un suikast girişimi için geçerlidir.

Şatov yaşamın anlamını tanrıyı aramada, "tanrıyı kendinde taşıyan" Rus halkında ve dünyayı ahlak yönünden yenileştirmekle görevli tek güç olan Rusya'da görmektedir. Ancak bu gö-

7. Dostoveski'nin Not Defterleri, Moskova - Leningrad 1935, S. 87
8. A.g.y., S. 341

rünüşe göre taşkın milliyetçi-gizemli savunuya yine de gerçekçi özellikler karışmaktadır. Şatov'un tanrıyı arayış kavramı öncelikle bu dünyayı hedeflemektedir. Tanrı onun için tüm halkın ve dinin bireşimsel kişiliğidir (licnost), bu halkın iyi ile kötü hakkındaki canlı tasarımıdır. Toplumsal ahlak sistemi olma işlevini yerine getiren tanrı ve din, yeni bir toplum için aslında temel oluşturmayan bilim ve akıl karşısında dengeyi sağlamaktadır. Bu açıdan ele alındığında Şatov'un "Tanrıtanımaz" kavramına, Stavrogin'i nitelerken, nasıl bir sosyal-tarihsel içerik verdiği anlaşılmaktadır: "Siz tanrıtanımazsınız, çünkü bir beyzadesiniz, son beyzade. İyi ile kötüyü ayırt edemiyorsunuz, çünkü kendi halkınıza artık ilgi duymuyorsunuz. Yeni bir kuşak gelecek, hem de doğrudan doğruya halkın bağrından çıkarak ve siz onu hiç anlamayacaksınız."[9]

Kendisini etkilemeyi başaramayan Kirillov ve Şatov'la konuştuktan sonra Stavrogin manevi kişiliğini yitirdiğini farketmektedir. Gelecek tasarıları her ne kadar karşıt ve verimsiz olsa da Kirillov ile Şatov dünyayı değiştirmeye tutkuyla hazır oluşları nedeniyle Stavrogin'in karşısında yer almaktadırlar. Onlar gerçeği aramaktadırlar ve düştükleri büyük yanılgılara karşın, gelecekte akılla tutkuyu anlamlı bir şekilde birleştirecek olan devrimci gençliğin öncüleridirler. Stavrogin ise yenilmiş, çaresiz bir biçimde ahlaki nihilizmine teslim olmuş, kendi kendini yok etmenin çekiciliğine kapılmıştır. Apokalips'teki karar romanda onun için verilmektedir: "Ne soğuksun ne de sıcakkanlı; sadece ılıkkanlı olduğun için çıkarıp atacağım seni bağrımdan."

Stavrogin figürü *Ecinniler*'in doğuşundan önce tip ve karakter olarak çoktan biçimlenmişken, romanın ana çizgileri daha çok genç Verhovenski figürünün etkisi altında ortaya çıkmıştır. Yazar romanla ilgili notlarında onu "Neçayev" diye tanımlamakta, böylece bu temel örneği gözden kaçırmadığını belirtmektedir. Bu figürün evrimi, Dostoyevski ile dönemindeki sosyalist hareketin teori ve pratiği arasındaki ilişkilerin ne denli karmaşık ve çok katmanlı olduğunu göstermektedir. Katov'a

9. F. M. Dostoyevski, Tüm Yapıtları, Cilt 7. S. 271

yazdığı mektupta Naçayev-Verhovenski hakkında şöyle demektedir: Pyotr Verhovenski'm ile Naçayev arasında benzerliklerin bulunmaması mümkündür... Bu kişinin elimde yarı komik bir figür haline gelişine ben bile şaştım, bütün olay da bu işte... ancak yalnızca ayrıntı ve geri plan."[10] "Neçayev sosyalist değil, bir asidir. İdeali de kargaşa ve yıkım, 'benden sonrası Nuh tufanı'"[11]. Bu notlar Verhovenski'nin romandaki itirafına uymaktadır: "Ben sosyalist değil, bir dolandırıcıyım."[12]

Dostoyevski bilinçli olarak bu temel örnekten uzaklaşıp kahramanının karanlık kişiliğini vurguladığında belirli bir ideolojik tasarımı izlemektedir. *Ecinniler*'e ilişkin notlarında "Neçayev'in ilkeleri"ni şöyle özetlemektedir: "Kendi çıkarlarını devletin, ahlakın, dinin ve toplumun üstünde tutmak. Toplum içinde amaçlarına ulaşmak için tüm çarelere (kabagüç, yalan, hile, cinayet, iftira ve hırsızlık) başvurmak"[13]. Bu "ilkeler" garip bir fonomene dikkati çekmektedir: Devrimci anarşist Neçayev eylemlerini, Max Stirner'in felsefesindeki kendini korumaya ve tatmin etmeye ilişkin burjuva-bireyci bir ilkeyi temel alarak örgütlemektedir. Neçayev-Verhovenski ile kuramcısı Şigalev'in çizdikleri sahte-sosyalist toplum düzeni tasarısında burjuva ideolojisinin bir ilkesi -kişilik ideali olarak sınırsız iktidar ve mülkiyet çabası ile buradan doğan deha ve kitle arasındaki doğal çelişkiye ilişkin yapıntı- aşırı biçimlere sokularak *ad absurdum*'a vardırılmaktadır. Verhovenski'nin çağın sosyalist kuramları karşısında açığa vurduğu nefreti de ilginçtir: "Bence bütün bu kitaplar, Fourier'ler, Cabet'ler... bütün bunlar, yüzbinlercesi yazılabilecek roman gibi şeylerdir, estetik bir şekilde zaman geçirmekten başka bir şey değildir"[14]. Kendisi için, genel bir yıkımdan sonra, Şigalev'in sosyalizmle artık ilgisi bulunmayan eşitlik ilkesidir geçerli olan sadece: "Şigalev... Fourier'den daha cesur, Fourier'den daha güçlü... O eşitliği buldu. Şigalev'de herkes köle ve

10. F. M. Dostoyevski, Mektuplar, Piper-Verlag München 1966, S. 369
11. Dostoyevski'nin Not Defterleri, S. 276
12. F. M. Dostoyevski, Tüm Yapıtları, Cilt 7, S. 440
13. Dostoyevski'nin Not Defterleri, S. 279
14. F. M. Dostoyevski, Tüm Yapıtları, Cilt 7, S. 425

kölelikte eşit. Daha da olmazsa iftira ve cinayet, ama önemli olan-eşitlik."[15] Böylece sosyalizm artık bir maske, bir bahane yerine geçmektedir. Örneğin Huxley'in *Yeni Dünya*'sında (1932) betimlenen 20. yüzyıldaki olumsuz sosyal ütopyaların ve de faşist toplum kuramıyla pratiğinin dahicesine öncelenişi bu noktada özellikle belirgin bir duruma gelmektedir.

Verhovenski uydurduğu eşitlik yalanı için sahte bir veliahta gereksinim duymaktadır. Mariya Lebyadkina'nın Stavrogin'in kişiliğinde gördüğüne inandığı sahte prensin çarlık tacını giymesi de gerekmektedir; tıpkı *Karamazov Kardeşler*'de Büyük Engizisyoncunun herkesi aldatarak İsa'nın yerini alması gibi.

Sosyalist kuramların yetersizliği karşısında Dostoyevski'nin uğradığı hayal kırıklığı ve sahte-sosyalist bir devrimden duyduğu tiksinti uzun süre etkilerini sürdürmüştür.

Bu noktada Marks'ın ütopyacı sosyalizme yönelik eleştirisini anımsatmak yararlı olacaktır. *Ekonomi-Felsefe Elyazmaları*'ndaki özel mülkiyet tanımlayışı yalnız burjuva ulusal ekonomisini değil, "mülkiyetsizlikle mülkiyet arasındaki karşıtlığın önemsiz" olduğu eşitlikçi "kaba komünizm"i de hedef almaktadır: "Bir yandan maddi mülkiyetin egemenliği onun (kaba komünizmin) karşısında öylesine büyüktür ki, özel mülkiyet olarak herkes tarafından sahip olunmaya elverişli bulunmayan her şeyi yok etmek ister; zora başvurarak yetenekten vb. yalıtılmak ister. Fiziksel, dolaysız mülkiyet onun için yaşamın ve varolmanın tek ereğidir... Özel mülkiyetin ilk olumlu kaldırılışı, yani kaba komünizm, kendisini olumlu ortaklık olarak kabul ettirmek isteyen özel mülkiyet alçaklığının görünüş biçimlerinden biridir sadece"[16]. Bu "kaba komünizm" kapitalizmin basit bir şekilde olumsuzlanmasıdır yalnızca ve bu biçimiyle kapitalizmle aynı düzeyde bulunmaktadır. Kapitalizmin temel yasaları, Marks öncesi sosyalizm kuramları ve Rusya ile Avrupa'daki devrimci örgütlerin anarşist eylemleri arasındaki işte bu içsel bağı Dostoyevski şaşılacak bir kesinlikle saptamıştır.

15. A. g. y., S. 436-437
16. Marx/Engels : Werke tamamlayıcı Cilt 1, S. 533-534

Ecinniler'in kitap olarak yayımlandığı 1873 yılında Marks, Bakunin'in ve Rusya'daki temsilcisi Neçayev'in anarşizmini acımasızca eleştirerek Neçayev-olayının nedenleri üzerine bir inceleme kaleme almıştır. Marks 1868 yılında Mihail Bakunin tarafından kurulan anarşist Uluslararası Sosyalist Demokrasi Birliği'ni, "kendi kısıtlı düşüncelerini utanmadan Birliğimizin (Uluslararası İşçi Birliği) kapsamlı programının, görkemli çabalarının yerine geçirmeye çalışan"[17] bir gruh olarak nitelemektedir. Marks Neçayev-olayını da ele alarak şöyle sürdürmektedir sözlerini: "Bu güruh nihayet Rusya'da Uluslararası İşçi Birliği'nin yerini alarak onun adı altında dolandırıcılıklar yapmış, adi suçlar ve bir de cinayet işlenmiştir; hükümetle burjuva basını bütün bunlardan Birliğimizi sorumlu tutmaktadır." Marks bu örgüte özgü anarşist düşüncelerin burjuva kökenini açığı çıkarmıştır (Bakunin'deki dünya imgesinin, Proudhan'la Max Stirner'in eklektik bir şekilde bir araya getirilen düşüncelerine dayanması bir rastlantı değildir).

"Her şeyi biçimsizleştirmek isteyen, her şeyi yıkan bu anarşistler burjuvazinin ahlaksızlığını aşırı şekilde abartarak anarşiyi ahlakın içine de taşımaktadırlar." Marks'a göre "Birlikçi (Bakunin'in Birliği) ahlak" "tümüyle Hıristiyanlıktan kaynaklanmaktadır" ve "katolik, yalnız İncil'e dayanan ve kutsal Roma kilisesinin yerine kendi koyu anarşist ve her şeyi yıkan devrimlerin 'kutsal edimleri'ni"[18] geçirmektedirler.

Marks'ın Bakuninci "Birlik"e yönelik sert eleştirisi ve Neçayev olayını değerlendirişi, eleştirel gözlemlerini, özellikle geleceğin toplumuna ilişkin sosyal adalet ve etiksel uyum idealleriine bağlı kalınmayışını konu alan ana motifi romanının estetiksel gerçekliğine uyarlayan Dostoyevski'yi onaylamaktadır. Dostoyevski sosyalist kuramla Avrupa'daki pratik devrimci hareket arasındaki bağı, Marks öncesi sosyalizm perspektifinden ütopyacıların düşünceleriyle Rus anarşistlerinin devrimci programları arasındaki ilişkide görüyordu ve toplumla ilgili güncel olay-

17. A. g. y., S. 333
18. A. g. y. , S. 426

ları sezme yeteneği de işte bu noktada iyice belli oluyordu. Bakunin gibi zorbalarla Neçayev-Vorhevenski gibi "dolandırıcılar"ın pratik uygulamaları karşısında kuramın güçsüzlüğü Dostoyevski'yi, bir devrimde maddi değerlerin köklü bir şekilde yeniden dağıtımının insanlığın etkisel gelişimine yararı olacağına daha çok bu gelişimi engelleyeceğini düşündüğü için, sosyalizmin uygulanabilirliği konusunda doğallıkla kuşkuya düşürüyordu. Kuramın güçsüzlüğü Dostoyevski'ye göre, etiksel ya da etiksel-dinsel boyut ütopyacı sosyalizm idealinden dışlandığı için ileri gelmekteydi. Bu idealin büyüsünden daha sonraki yapıtlarında da kurtulamadığını Dostoyevski'nin, Neçayev olayını çılgın bir fanatiğin cinayeti olarak göstermeye ve devrimci düşünceleri gençliğe kötülemeye çalışan gazetecilere verdiği yanıttan anlaşılmaktadır: "Ben de eski bir Neçayevciyim... ben de idamdan döndüm, inanın ki o zaman aydın kişiler arasında bulunuyordum... her halde bir Neçayev olamazdım, ama gençlik günlerimdeyken Neçayev'i izleyeceğime söz veremezdim"[19]

III

Tarihsel gerçekliğin düzensiz akışını içine alan bir roman dünyasında iki sorunun (Stavrogin-Verhovenski) kenetlenişi, ana motifi daha çok Hıristiyan mitolojisine dayanan mesel (parabol) yapıları içinde gerçekleşmektedir. Görünüşe göre gerçeklik, hakiki insan varlığının genel kuralları için otantik deneyimin kaynağı olmaktan çıkmış, onun yerine etik ve estetik olarak önceden biçimlendirilmiş idealler geçmiştir.

Ecinniler için tasarladığı bir önsözde Dostoyevski bu romanı nasıl kaleme aldığını açıklamaktadır: "Ben herhangi bir kenti, durumu, yaşam koşullarını, insanları, resmi daireleri, ilişkileri ve geleneksel bir yaşam düzeniyle buna uygun Yeniçağ'daki dönüşümlerin sonucu olarak kentimizdeki taşraya özgü özel yaşamın bu ilişkilerinde meydana gelen ilginç çalkantıları betimle-

19. F. M. Dostoyevski, Bir Yazarın Günlüğü, Yayınlayan A. Eliasberg, Cilt 1-4, Münchenr 1921-1922, Cilt 1, S. 247-248

miyorum... Kendimi, hiç beklenmedik şekilde ve ansızın gelişen, hepimizi şaşkınlığa düşüren olağanüstü ilginç bir olayın kronikçisi sayıyorum"[20]. Dostoyevski bilinçli olarak Turgenyev, Gonçarov ve Tolstoy'daki yerel ve tarihsel dipdüzey betimleme geleneğini bir yana bırakmıştır. Topografyası bugün adı Kalinin olan Tver kentini anımsatan romanındaki taşra kenti adeta mekan ve zamanın dışındadır. Romanın tarihsel olarak saptanabilecek kişileri de, rollerini meselenin soyutlama düzeyinde oynama yetilerini yitirmeden, Rusya'daki herhangi bir taşra kentinin tipik sakinleri sayılabilecek şekilde betimlenmektedirler.

Ecinniler'deki mesel yapısının ana motiflerinden biri de İncil'deki şeytan efsanesidir: Şeytan İsa'ya "dünyanın tüm zenginlik ve nimetleri"ni sunar. Ama İsa bunu geri çevirir, çünkü şeytana teslim olmak istememektedir. Bu dinsel öykü Ortaçağ'da, örneğin *Doktor Faust*'ta olduğu gibi, halk efsanelerinin birçoğunda dünyevi bir hale getirilmiştir. Böylece ortaya, efsanenin arka yüzü denebilecek bir çeşiti çıkmıştır: Faust "dünya nimetleri"nden yararlanmak için şeytanla anlaşmaya varır ve sonuçta nedamet getirmemiş bir günahkar olarak cehennemi boylar. Goethe'nin *Faust*'u felsefi ve sosyal-psikolojik bakımdan şeytan efsanesinin nedensel yapısını yıkmaktadır. Şeytanla yapılan anlaşma yaşamın diyalektiğinden kaynaklanmaktadır. Mefisto eleştirinin ve olumsuzlamanın kişileştirilmesi olarak, ama öte yandan yeni edimler için ayartıcı olarak da belirmekte, yani Faust'a dünyayı gezdiren ve tanıtan, sonuçta kurtuluşa da ulaştıran bir araç olarak meydana çıkmaktadır. Faust zamanı kendisi durdurmadığı ve eylemlerinden vazgeçmediği sürece Mefisto yıkıcı etkilerde bulunamamaktadır. Goethe'nin *Faust*'ta şeytan meselinden elde ettiği verimli diyalektik daha romantiklerde sık sık bir yana atılmıştır. Fouqué *İdamlık Adam*'ında anlaşma motifini haz düşkünlüğüne ve ilgisizliğine indirgemiş, Chamisso ise *Peter Schlemihl'in Garip Öyküsü*'nde Mefistoyu şeytan olmaktan çıkarmış, öteki dünya ile hiçbir ilişkisi bulunmayan, gö-

20. Dostoyevski'nin Not Defterleri, S. 249

ze çarpmayan, can sıkıcı, ama varlığı zorunlu bir yaratık olarak betimlemiştir. Romanın kahramanının (P. Schlemihl) gölgesini yitirmesi, insanoğlunun maddi mülkiyet pahasına sosyal-tarihsel kişiliğini yitirmesi anlamına gelmektedir. Gölge simgesi yeni düzenin temel ilkesini, bireyin artık halk, ulus ya da bir ahlak sistemine (örneğin Hıristiyanlık) göre değil, sadece değiştirme değerine göre değerlendirildiği burjuva egemenliğini açığa vurmaktadır. Edebi bir imgenin başkalaşımı bir olguya ürkütücü bir şekilde parmak basmaktadır: Burjuva dünyası kendi Mefistosuna, yani kendi yalın mülkiyet özlemine boyun eğmektedir.

Dostoyevski 60'lı yıllarda Rusya'yı da yavaş yavaş kapsamına almaya başlayan bu süreci geleneksel mesele aktardığında ortaya açık seçik bir parodi çıkmaktadır. Mefistonun Stavrogin'e yapacağı yardımlar, olsa olsa beyzadenin geçici heves ve arzularını tatmin etmektir yalnızca: Pyotr Verhovenski Lisa'nın kaçırılmasını düzenler, kürek mahkumu Fedka Stavrogin'in tehlikeli olmaya başlayan karısıyla, durmadan şantaj yapan karısının kardeşini öldürür. Sahte çar tacını giymesi için yapılan teklifi ise Stavrogin boş bir gevezelik olarak geri çevirir; Verhovenski bu tür vaatlerle ancak Liputin gibi mülkiyet hırsına kapılmış, kıskanç küçük burjuvaları kandırabilir (romanın ilk taslaklarından biri *Kıskançlık* adını taşımaktadır).

Geleneksel mesel önce yalnız işlenen adi bir suç ve küçük burjuva-anarşist sahte bir devrimcilik alanında gerçekleşmektedir. Stavrogin ise geleceğe dönük bir düşünceyle cezasını çekmesini sağlayacak ve aynı zamanda kahramanlıkta bulunmasına olanak tanıyacak bir "eylem"in (podvig) özlemini duymaktadır; ne ki Mefistonun bu alanda sunacağı bir şey yoktur. Ancak İncil'in olanakları çok daha geniştir: Böylece romanın ana düşüncesi, yani domuz sürüsünün içine girmiş şeytan efsanesi, hem Verhovenski'nin çevresinde radikalleşen küçük burjuvaziyi hem de yeni kapitalist ilişkiler düzenine uymaya çalışan liberal soyluları kapsamına almaktadır. Ne var ki, romanın dokusunun tutarlı mantığı içinde sonuçta "akıllanmış adam"a kurtarıcının ayakları dibinde yer kalmamaktadır. "Ecinnilerce baştan çıkarıl-

ma" tehlikesi atlatılmış değildir. Baştan çıkarıcı Verhovenski yeni serüvenler peşinde yolculuğuna devam etmektedir. Dostoyevski romanın konusu içinde her iki efsane motifini, şeytana kapılma ve şeytanın defedilmesi motifini tek bağlamda ortaya koymakta, böylece Stavrogin ile Verhovenski sorununu birleştirmektedir. Geleneksel mesel yapısı işlevsel olarak gerçekçi bir romanın yapısı içinde yer almaktadır. Efsane, Dostoyevski tarafından günün gerçekçi imgesinin sergilendiği bir yapıya dönüşmektedir. Dostoyevski burada öncelikle tekrar dine yönelmeyi değil, yaşadığı çağda tüm kötülüklerin başı olan, burjuva düzeninde mülk sahiplerinin idealinden türemiş halk düşmanı ahlaki bir nihilizmi hedeflemektedir. "Bir yandan açıkça ve kuşkuya yer bırakmayacak şekilde suç işlerken, öte yandan kendini kötü bir insan saymamak ve üstelik zaman zaman gerçekten kötü biri olmamak - işte bugün bizim bütün talihsizliğimiz buradan kaynaklanmaktadır"[21]. Dostoyevski'nin nihilistleri, yani hiçbir dayanağı kalmamış beyzade ve iktidar hırsıyla gözü dönmüş küçük burjuva sadece Rus kapitalizminin tarihinde yer alan tipik kişiler değil, aynı zamanda klasik Avrupa roman kahramanlarının ürkütücü karikatürleridirler ve geç-burjuva edebiyatındaki yabancılaşma sorununu öncelemektedir.

IV

Yazarın sağlığında yayımlanmamış olan ve 1921 yılında adeta yeniden keşfedilen *Tihon*'da başlıklı, ya da daha çok *Stavrogin'in İtirafları* diye bilinen bölüm kısaca ele alınmazsa, romanın analizi eksik kalacaktır. Bu bölümün Moskova'da, edebi bir olaya dönüşen ilk kez kamuya okunuşunu dinleyicilerden biri şöyle anlatmaktadır: "Nikita-bulvarındaki 'Basın Evi'nin toplantı salonu. Bir duyuru: *Stavrogin'in İtirafları.* Konuşmacı: Brodskiy; okuyucu: Sanatçılar Tiyatrosu oyuncularından Leonidov. Daha saat yedide kapının önünde oluşan uzun bir kuyruk.

21. F. M. Dostoyevski, Bir Yazarın Günlüğü, Cilt 1, S. 252, 253

Kapının açılmasını bekleyiş. Ardından salonda bekleyiş. Nihayet saat ona geldiğinde Bakunin'in itiraflarının yayımcısı V. Polonskiy, konuşmacı Brodskiy ve Leonidov sahnede yerlerini aldılar. Salon kızlı erkekli gençlerle dolu, aralarda daha yaşlılar da göze çarpıyor. Locaların birinde Steklov, kuliste Litovskiy, Biryusov... Brodskiy dahinin, elyazmasının sayfalarına sinmiş ürkütücü soluğundan söz ediyor... Sinirler kopacak gibi gergin..."[22]

20. yüzyılın başlarında biçimlenen Dostoyevski imgesinin etkisini açık seçik duyuran böyle bir ortamda okunan bölüm, dinleyicilerde hayal kırıklığı yaratmıştır. Devrimden sonraki bu ilk yıllarda, edebiyat olaylarını büyük bir dikkatle izleyen dinleyiciler daha fazlasını, belki de yazarın tüm yapıtları için bir anahtar yerine geçecek şeyleri beklemişlerdi. Ne varki metin pek öyle şaşkınlık uyandıracak açıklamalarda bulunmuyordu. *Stavrogin'in İtirafları* 2. kitabın 8. ve 9. bölümleri arasında rahatlıkla yer alabilirdi. Stavrogin, Pyotr Verhovenski'nin kuracağı toplumda ona sunduğu çar modeli rolünü geri çevirerek ertesi gün kent yakınlarındaki bir manastıra çekilmiş olan piskopos Tihon'u görmeye gitmektedir. Verhovenski'nin ayartıcı teklifine, Stavrogin bir itirafta bulunarak kendini feda etme önerisiyle karşılık vermektedir.

Bu bölüm romanın görünüşteki konusu için pek önem taşımamaktadır. Metreşa olayı Stavrogin'in başından, romandaki olaylardan önceki günlerde geçmekte ve piskopos Tihon'dan bir ara Şatov kısaca söz etmektedir. *İtiraflar*'la roman arasındaki içsel bağ sadece, Tihon'a kendi bilinç yapısını betimleyen ve Petersburg'da kaldığı günlerden bu yana kendisini rahatsız eden vicdan azabını sezdiren Stavrogin'in kişiliği ile açıklığa kavuşmaktadır. Tihon, Stavrogin tarafından işlenen suçun korkunçluğunu onaylamaktadır: "... küçük bir çocuğa yapılandan daha büyük ve çirkin bir suç olamaz..."[23]. Bu sınırın aşılmasından sonra, görünüşe göre, Stavrogin için tekrar kendine ve topluma

22. Yu. Aleksandroviç, Matreşa Sorunu-Stovrogin'in İtirafları, Moskova 1922, S. 34
23. Tarih ve Toplum Belgeleri, Moskova 1922, S. 24

dönme olanağı kalmamıştır artık. Sividrigaylov'un* yazgısıyla olan benzerlik gitgide kaçınılmaz bir hale gelmektedir. Stavrogin'in başından geçenler *İtiraflar*'ın merkezi durumuna getirilirse, o zaman zorunlu olarak ortaya iki soru çıkmaktadır: Söz konusu olan, işlenmiş bir suçun psikanalitik yönden araştırılması mıdır, yoksa bu suç sadece "Suç ve Ceza" konusunda felsefi-metafizik bir diyalog için bir çıkış noktası mı oluşturmaktadır? Bu sorunlar her iki yönde de araştırılmıştır. Örneğin, Evnin çözümü hala, romanın "düşüncel dayanağı" olarak dinle tanrıtanımazlık arasındaki felsefi çatışkıda aramaktadır[24]. Oysa bu yerini bulmayan basitleştirmeyle yapıtın ve de *İtiraflar*'ın toplam yapısının çerçevesi gereksiz yere daraltılmaktadır. Gerçekte ise bağlamlar çok daha karmaşıktırlar.

Stavrogin Tihon'da yerleşik inanç kategorilerinden oluşan bir sistem bulacağına inanmakta ve piskopos, inanmışlıktan gelen bir tanrıtanımazlığı dünyevi umursamazlığa yeğ tuttuğunu söylediği zaman şaşkınlığa düşmektedir. Çatışkının öteki yanındaki Hıristiyan inancına ilişkin kavram da soyut dinsel yönden tanımlanamamaktadır. Dostoyevski romanla ilgili notlarında dinselliği halkın ahlak tasarımlarıyla birleştirmektedir. Romanda da Şatov benzeri şekilde düşünceler ileri sürmektedir. Felsefi-dinsel çatışkının ardında demek ki tarihsel-sosyal bir davranış tarzı gizlenmektedir ve *Tihon*'da bölümü, içinde tarihsel gerçekliğin yoğunlaştığı edebi bir mesele dönüşmektedir. Dostoyevski'nin mektuplarında ve yazılarında genellikle polemik halinde abartılmış soyutlamalar olarak beliren kavramların karşıtlığı (İsa-gerçek, din-tanrıtanımazlık), çoğulcu roman dünyasında ortadan kalkmaktadır. Düşünceler ve kavramlar yapıtların yapısına ilişkin işlevsel öğeler olarak görünmektedirler.

Dostoyevski'nin *İtiraflar*'ın ikinci bölümünde kahramanına altın çağla ilgili bir rüyasını anlattırması ilk bakışta bir parça

* "**Suç ve Ceza**" romanının kahramanlarından, intihar ederek yaşamına son vermektedir Ç.N.

24. Karşılaştırınız : F. M. Dostoyevski'nin Yapıtları, Moskova 1959, S. 245-246

garip gelmektedir, çünkü bunun yapılan itirafla bir ilişkisi yokmuş gibi görünmektedir. Ne var ki, bu rüya mesel düzeyinde bir değer kazanmaktadır.

Altın çağ ütopyası Dostoyevski'nin yapıtlarında birçok aşamadan geçmektedir. Raskolnikov bile bu ütopyayı kafasından geçirmektedir. *Suç ve Ceza* ile ilgili notlarında yazar kahramanının ağzından şunları söylemektedir: "... İnsanlar neden mutlu değil? Altın çağ çoktan yüreklerde ve kafalarda yer etmiş; niçin böyle bir çağ gelmesin?"[25].

Stavrogin altın çağı, Theokrit'in cennetini konu alan Claud Lorain'nin *Acis ile Galatea* adlı tablosuna göre betimlemektedir. Ancak rüya, çocuksu-duygusal bir ruh durumunu ya da Antikçağ çoban şehirlerinden bir süjeyi yansıtma amacını gütmemektedir. Stavrogin toplumun, aynı zamanda öncesiz-sonrasız insanlık ideali olarak da anlaşılan uyumlu ilk durumundan söz etmektedir. Puşkin bu kavramı anıların ifadesi olarak tanımlamıştır: "Altın çağ düşüncesi yeryüzündeki tüm halklarca benimsenmiştir ve insanların hallerinden hoşnut olmadıklarını, gelecekten bir şey beklemediklerini ve de hiç geri gelmeyecek olan geçmişi hayallerinin tüm çiçekleriyle süslediklerini kanıtlamaktadır"[26]. Buna karşılık Dostoyevski gelecekte yeni bir doğuşun reel olasılığını vurgulamaktadır. Yazar Stavrogin'in rüyasında ikinci derecedeki estetiksel bir uyarlama tarzından haraket etmekte ve tablonun yorumunu bir çağdaşına bırakmaktadır. *İtiraflar*'ın yapısı içinde rüya ile ilgili görüntüler Stavrogin'in davranış tarzıyla ilintilidir. Stavrogin uyandıktan sonra, hayallerini bir kez daha canlandırmak için gözlerini tekrar yumduğunda görüş alanının içine "küçük kırmızı bir örümcek" girmektedir. Bu, bir zamanlar Petersburg'taki odasının penceresinde gözüne ilişen, aynı anda birkaç adım ötedeki odada Matreşa'nın kendini astığını bilmesine karşın istifini bozmadan gözlediği aynı örümcektir. Stavrogin'in caniyane umursamazlığının simgesi olan "küçük kırmızı örümcek" Altın çağ rüyasının yeniden canlandı-

25. F. M. Dostoyevski'nin "**Suç ve Ceza**" Arşivinden, Moskova-Leningrad 1931, S. 89
26. Puşkin-Sözlüğü, Cilt 2, Moskova 1957, S. 158

rılmasını "henüz bilinmeyen bir mutluluğun" somut görünümünü engellemektedir. Stavrogin'in işlediği suçla hayalini Dostoyevski'nin temel düşüncelerinden birine ilişkin eğretilemeli bir eşdeğerlik düzeyine çıkaran itirafların mesel yapısı bu noktada son bulmaktadır. *Tihon'da* başlıklı bölüm kendi içinde bir bütün olma niteliğini taşımakta ve *Gülünç Adamın Rüyası* öyküsünü önceliyormuş gibi görünmektedir. Dostoyevski'nin daha sonraki romanlarında büyük bir rol oynayan araya eklenmiş öykü ilkesi Cervantes'i ya da Lesage'ı anımsatmaktadır. Ancak yergisel ahlak romanlarına karşılık bu ekleme öykünün aritmetiksel anlamda genişletilmesi değildir. Araya katılan öyküde, itiraflarda ya da efsanede romanın renkli motif dünyası modele benzer, bir bakışta kavranabilen bir süreç, bir mesel halinde yoğunlaşmaktadır; ancak bu meseli yorumlamak öncelikle geleneksel bir örneğe değil, romanın gerçekliği yansıtan, kargaşaymış gibi görünen olaylarına dayanarak mümkün olmaktadır.

Böylece bir roman tasarısından "Büyük Bir Günahkarın Yaşamı" kalmış olan *Tihon'da* bölümü Dostoyevski'nin asıl amacını açığa vurmaktadır. Romanla *İtiraflar*, çağın imgesiyle mesel arasındaki karşılıklı ilişkiler, romanın önemine ilişkin kimi temel ilkeleri görebilme olanağını sağlamaktadır: Dostoyevski'ye göre varolan toplum yapısıyla bunun sahte-sosyalist bir devrimle ortadan kaldırılması, ahlaki nihilizm, mülkiyet hırsı ve halkın sessizce çektiği acılara, ahlak kurallarına karşı gösterilen ilgisizlik ilkesine dayanmaktadır. Bu düzenin ortadan kalkması ise, ancak bireylerin ruh yönünden yenileşmelerine ve çığırından çıkmış bir çağda, geleceğin uyumlu dünyasına ilişkin bir düşünceyi korumak için, tutkuyla çaba göstermelerine bağlıdır. Bütün bunlar hem Altın çağ antik ruhunun hem de yeryüzü cennetine ilişkin Hıristiyan tasarımlarının kapsamına girebilmektedirler. Her iki durumda da mitolojik imge edebi eğretilemeye dönüşmektedir. Dostoyevski tasarladığı ütopyasında pratik dönüşümleri amaçlayan toplum kuramlarından bilinçli olarak kaçınsa bile, yine de hem yeryüzünde uyumlu bir toplumu onaylarken hem de bu toplumun Hıristiyan ya da tanrıtanımaz niteliğini kendi kendine sorarken, ütopyacıların düşünce dünyasıyla olan

gizli bağını açığa vurmaktadır. *Gülünç Adamın Rüyası*'nda ütopyacı kuramların korunuşunu estetiksel bir imge içinde, hatta yöntemsel bir ilke olarak formüle etmektedir: "İnsanların yeryüzünde yaşama yetilerini yitirmeden güzel ve mutlu olabileceklerini gördüm ve biliyorum... Ben gerçeği gördüm,... ve onun canlı hayali ruhumu ebediyen doldurdu... Şu var ki, cennetin nasıl kurulması gerektiğini bilmiyorum, çünkü bunu sözcüklerle anlatamam. Gördüğüm rüyadan sonra sözcükleri yitirdim"[27]

27. F. M. Dostoyevski, Tüm Yapıtları, Cilt 10, S. 440

BİR DÖNEME AİT TOPLUMSAL GERÇEKLİKLERİN VE ÜTOPYACI SEÇENEKLERİN AYRINTILARIYLA BETİMLENİŞİ: "KARAMAZOV KARDEŞLER"

Klaus Stadtke

Karamazov Kardeşler romanıyla ilgili ilk notlarda şu programatik cümleyle karşılaşırız: "Dünyadaki tüm nesneler ve şeyler insanlar için kesin değildirler, ancak dünyadaki tüm nesnelerin anlamı yine de insanların içinde yer almaktadır"[1]. Bu cümlenin romanla somut ilişkisini, 9 Nisan 1876 günü ünlü pedagog Christina Alçevskaya'ya yazılmış olan mektup aydınlatmaktadır; Dostoyevski burada, önce romanında "asıl gerçekliği" değil, "günün ayrıntılarını", "genç kuşak" ya da "modern Rus ailesi" gibi sorunları betimlemek istediğini açıklamaktadır. Daha sonra, çağının hızla akan gerçekliğini kavramak için ne idealini ne de değerli zamanını harcamak istediğini kendisine açıklayan

1. F. M. Dostoyevski : Belgeler ve Çözümlemeler, Yayına hazırlayan A. S. Dolinin. Leningrad 1935, S. 97

Gonçarov'la karşılaşmasını anlatmaktadır. Bu konuda Gonçarov'a hem mektupla hem de *Delikanlı*'da karşı çıkmış olan Dostoyevski burada da günün geçici gerçekliğini edebi yönden ideal bir malzeme olarak savunmaktadır. Bunun için "edinilen bir yığın izlenim yitip gitmesin diye" *Günce*'sine devam etmek istemektedir.

Ancak Dostoyevski betimleme tarzı konusunda henüz bir karara varmamıştır. Bu durum, özellikle kendisine güçlü bir eğilimin farklı kanıtlarını sunan genç kuşağın sorunları için geçerliydi. Aynı mektupta şunları yazıyordu: "Benim için bir selamlama mesajında birleşmiş olan tüm bu olası akımlar karşısında şu sorunlara değinen bir makale kaleme almak istemiştim: Ortak noktalarımız nelerdir? Farklı eğilimlere sahip insanların, hepimizin buluşabileceği noktalar nerededir?" Ne var ki, Dostoyevski bu makaleyi "tüm içtenliğiyle" yazamadığını itiraf etmek zorunda kalmıştır [2].

Dostoyevski'nin genç kuşaktan edindiği izlenimler gerçekten de alışılmışın dışındaydı ve bu izlenimleri mevcut şemalara göre bir sıraya koymak mümkün değildi. Örneğin Dostoyevski Halkçılar hareketinin "halkla ilk ilişkisi"nden (1874) başlayıp Petersburg'taki 1877/78 siyasal duruşmalarına ve "*Narodnaya Volya*"nın bölünmesinden sonra (1879) devrimcilerin terörist konumlara geçişine kadar bütün olayların tanığı olmuş, kent komutanı Trepov'a suikast girişiminde bulunmakla suçlanan Vera Zasuliç'in mahkemede aklanmasını yaşamıştır. Aklanma kararını halkın coşkuyla karşılayışı, Staraya Russa'da kendisini tutuklamak isteyenlere karşı elinde silahla savunan ve kararlı biçimde ölüme giden genç subay Dubrovin'in tutarlığı, Solovyev'in çara ateş edişi ve Kışlık Sarayda patlayan bomba nasıl açıklanacaktır? Dostoyevski şaşkınlık içinde şöyle yazıyordu: "Bu çılgınların kendi mantıkları, öğretileri, ilkeleri, hatta kendi tanrıları var; ve bu tanrı içlerinde gizli onların, bunu daha somut bir şekilde kimse tasarlayamaz"[3]. Ama bütün bunlara karşın Dosto-

2. P. M. D. : Mektuplar, München 1966, S. 441
3. M. Gus : Dostoyevski'nin Düşünceleri ve Kişileri, 2. Basım Moskova 1971, S. 503

yevski bu gençliği her zaman aklamaya hazırdı. Bir öğrenci grubuna şunları yazıyordu: "Gençlerimiz bugüne kadar böylesine namuslu ve içten olmamıştır (bu olgu önemsiz değil, tersine çok önemli ve tarihseldir). Onları yan tuttukları için (üstelik hor görülenlerin yanını) suçlamak doğru olmaz"[4].

O günlerde toplum hızla bir parçalanma sürecine girmiş, çağ tamamen çığrından çıkmış gibi görünüyordu. "Bu çöküşün ve yeni başlangıcın yasalarını, bir parça bile olsa, kim değerlendirebilecek ve ifade edebilecektir? Ve bu kargaşada ... olağan bir yasayı ve temel ilkeyi Shakespeare çapında bir sanatçının bulmasına, temel ilkeyi bir kez olsun düşlemesine bile izin verilmiyorsa, o zaman bu kargaşanın en azından bir bölümünü kim aydınlatacaktır?"[5].

Dostoyevski yeni romanıyla toplumsal kargaşadaki yasallıkları ortaya çıkarmayı umut ediyordu. Olayların akışından, bir baba cinayeti öyküsünden kaynaklanan sorunları yatay eksen üzerinde ve bu sorunların yığıldığı, birbirine karıştığı, çelişkiye düştüğü kişilerin bilincini de düşey eksen üzerinde yansıtıyordu. Ancak gerçeklik Dostoyevski için çoktan kavranılmaz bir hale geldiği için, sorunların karakterler ve aralarındaki ilişkiler üzerinde yansıtılışı da rizikolu bir girişim niteliğine bürünmüştür; yani romanın gerçekçi içeriği tehlikeye düşmüş, çağın olaylarınca güdülenen kahramanlar soyutlayıcı bir yoruma, bir dizi felsefi, psikolojik tez ve anti-teze indirgenmeye yatkın duruma gelmişlerdir. Yüzyılın başlangıcından günümüze kadarki geçburjuva edebiyat eleştirisinde *Karamazov Kardeşler*, sosyaltarihsel özü bir yana atılarak, hep poetik bir serap olarak, derin psikolojik ya da varoluş felsefesine özgü bir argüman, gereğinde de Rus ulusal karakterinin çok anlamlı bir simgesi olarak ele alınmıştır. Dostoyevski'nin sadece son romanı değil, tüm yapıtlarını hedef alan bu tek yanlı yorum, Gorki ile Lunaçarski tarafından önce ideolojik yanı ağır basan bir eleştiriyle çürütülmüştür[6]. Ve 20'li yılların sonlarına doğru bu yeni ideolojik temel

4. F. M. D. : Mektuplar, München 1966, S. 472
5. Günce, Cilt 3, S. 215-216
6. Karşılaştırınız : Rus Eleştirisinde F. M. Dostoyevski, Moskova 1957

üzerinde diyalektik-tarihsel yorum için gerekli edebiyat-kuramsal kategoriler oluşmuştur. Örneğin Bahtin "Dostoyevski'nin estetiksel dünya görüşünün temel kategorisi"ni zamansal "oluş"ta değil, tersine olayların, karakterlerin ve düşüncelerin mekansal olarak "yan yana bulunmalarında ve etkileşimlerinde" görmektedir. "Dünyadaki güçlüklerin üstesinden gelmek demek Dostoyevski'ye göre, tüm içeriklerini zamandaş olarak kavramak ve bir anlık enine kesitteki karşılıklı ilişkilerini tahmin etmek demektir" [7]. Bu betimleme tarzı Bahtin'in inandırıcı bir biçimde, her çeşit "monologlaştırma"nın ve soyut-idealist yönden basitleştirilen anti-tezin karşısına çıkardığı çoksesli roman ilkesini bulmasına yol açmıştır.

Bahtin bu çokseslilığin, roman yapısındaki "çok yönlü diyalog"un, yazarın temel düşüncelerinden sadece bir tanesi gibi gösterilmesine karşı çıkarken, Leonid Grossmann daha üst düzeyde bir birliğin peşindeydi. Grossmann Dostoyevski'nin roman kompozisyonundaki temel ilkeyi, "birbirleriyle uyuşmayan anlatım ögeleri"nin, felsefi "amaç" ve "kişisel üslup"tan oluşan bir birliğe bağımlı kılınmasında görüyordu[8]. Bu iki temel anlayışın hangi kuramsal yorum araçlarını sağladığını, düşüncelerden değil, romanın tasarım dünyasından çıkılarak yapılacak somut bir çözümleme gösterecektir.

Dostoyevski'nin tüm büyük romanlarındaki gibi *Karamazov Kardeşler*'de de, yer yer aktarılan önöykü on yıllık bir zaman dilimini kapsarken, olaylar birkaç gün içinde geçmektedir. Romanda olaylarla ilgili, görece bağımsız birer sorun alanına sahip başlıca üç merkez bulunmaktadır; bu merkezlerin kenetlenişi süje yerine, daha yüksek bir yorum düzeyinde belirginlik kazanmaktadır.

Merkezi olay, romanın asıl konusu olan Fyodor Pavloviç Karamazov'un öldürülüşü, işlenen bu suçun nedenleriyle sonuçları "rastlantısal bir aile"nin trajik yazgısını içermektedir. Yazar,

7. M. Bahtin : Dostoyevski Poekiğinin Sorunları, 2. Basım Moskova 1971, S. 38, 56

8. L. Grossman : Dostoyevski'nin Roman Sanatı, Cilt 1, Moskova 1922, S. 76

kardeşlerin en büyüğü Dmitri'nin miras ve bir kadın yüzünden babasıyla çatışmasından başlayıp, Karamazov'un yasadışı oğlu, "uşak" Smerdyakov tarafından cinayetin işlenişine, ipuçlarına dayanarak hukuksal bir yanılgıya neden olan duruşmaya kadar döneminin toplumsal sorunlarını karakterize etmektedir. Para, mülkiyet ve duyusal hazlara düşkünlükten kaynaklanan bu kriminal öykü Marks'ın betimlediği gibi, "genel olarak her şeyin biribirine karıştırılmasını ve birbiriyle değiştirilmesini, tersine dönmüş bir dünyayı, tüm doğal ve insani niteliklerin birbirine karıştırılmasını ve birbiriyle değiştirilmesini"[9] sergilemektedir. Rus kapitalizminde çeşitli nedenlerden dolayı zaten grotesk bir şekilde aşırıya vardırılmış gibi görünen şeyler romanda, karakterlerin olağanüstü tutkuları yüzünden ek bir yoğunluk kazanmakta ve böylece Shakespeareci boyutlara varan bir genleşme kaçınılmaz hale gelmektedir. Öykü Skotoprigonevsk (davar sürüsünün bir araya getirildiği yer) adını taşıyan küçük bir taşra kentinde geçmektedir. Avrupa'da emperyalizme geçişin arifesindeki toplumsal çelişkileri yansıtan trajik olaylar, bu garip ve uygunsuz yerin seçilmesiyle neredeyse komik ve grotesk bir etki yaratmaktadır.

Okur Fyodor Pavloviç Karamazov'un kişiliğinde ahlaksal yönden çökmüş bir çiftlik sahibi, mülkiyet hırsı ve hayvani bir tutku nedeniyle her çeşit ahlak ölçüsünü yitirmiş asalak bir işbilir tipiyle karşılaşmaktadır. Kendisinden ve yeryüzündeki sosyal-tarihsel konumundan duyduğu kuşkuyla, acımasız bir başına buyrukluk, alçakça bir ikiyüzlülük ve eğlenceye karşı gösterdiği kendinden geçercesine bir düşkünlük arasında bocalamaktadır. Sinik bir şakacı ve kavgacı rolüne girerek kendi iğrenç kişiliğiyle alay etmekte, "Yeraltı"nın kahramanı gibi, sonuçta kendisini ve optik bir yanılgı olarak dünyayı yadsımakta, böylece her çeşit olası vicdan azıbından ve kişisel sorumluluktan kaçmaktadır. Bu kötü karakterden paylarını almış olan oğullar, düşünceleri yansıtma yetileriyle, trajik kişilere özgü yapılarıyla babalarından bir adım önde gitmektedirler. Bu üç kardeş Dosto-

9. MEW, Erg-Ed. 1, S. 566

yevski'nin, "çağımızda gerçeğe gereksinim duyan" ve kargaşa içindeki toplumsal çevrede suçlu duruma düşmek istemeyen "yeni insan" sınıflandırmasına girmektedirler. Gem vuramadığı tutkuları bakımından babasından geri kalmayan en büyükleri Dmitri babasıyla kavga ederken, para ve kadın yüzünden tartışırken bir "canavar" gibi davranmakta ve suçsuz olduğunu söylemesine karşın, mahkeme salonundaki dinleyiciler için gizil bir cani olarak kalmaktadır. "Karamazovluk" ikinci kardeş İvan'da düşünce alanına kaymaktadır. Karamazovlar arasında tek aydın kişi İvan için özellikle söz konusu olan, tüm reel çelişkilerin kuramsal-mantıksal bir tarzda açıklanmasıdır. Ölçüsüz bir "ya hep ya hiç" formülüne göre çağının kargaşasında tutkuyla bir anlam bulmaya çalışmaktadır. Ancak hiç de umut verici olmayan güncel olgular ne bir anlama ne bir ahlaka ya da tanrısal yazgı düşüncesine izin vermeyince, kaçınılmaz olarak bu durumu ciddiye almayı, "her şey mübah" formülüne göre yaşamayı kabul etmektedir. En küçükleri Alyoşa ise, babasını dinlemeyerek kendi kararıyla okulu bırakmış ve Staretz Zosima'nın kent yakınlarındaki manastırına keşiş olarak girmiştir. Kişilerin yazgılarını ve tüm entrikaları işte bu perspektiften izlemekte, kendisi dışarda kalarak yardımcı olmaya, acıları dindirmeye çalışmaktadır. Çocuksuluğuna ve yaşamda tamamen karşıt bir yol izlemesine karşın, o da kardeşlerinin gerçeği arayan kuşağına aittir ve bu gerçek için kendisini tutkuyla feda etmeye hazırdır. Ne var ki, romandaki olaylar Alyoşa karakterinin bir taslaktan öteye gitmesine yetmemektedir. Roman bu kahramanın gençliğinden sadece küçük bir kesiti sergilemekte ve böylece Alyoşa'yı olayların merkezine geçirecek olan romanın devamını sezdirmektedir.

Alyoşa ikinci olay dizisinin, yani Staretz Zosima'nın manastırdaki yaşamı ve ölümüyle ilgili olayların yolunu açmaktadır. Romanın başlangıç bölümünde Karamazov'lar bir miras anlaşmazlığına arabuluculuk yapması için Zosima ile görüşmeye giderler. Ama bu görüşme, Fyodor Pavloviç'in rezalet çıkarmasına olanak sağlamaktan başka bir şeye yaramaz. Bu süje dizisinin gelişmesi, yani Zosima'nın ruh sağaltıcı faaliyetleri, yaşam öyküsü ve öğretileri sadece Alyoşa için dolaysız bir önem taşımakta, ama "do-

laylı" olarak —ve yazar özellikle bu bağlamı vurgulamakta—[10] merkezi olaylarla öteki kişileri de ilgilendirmektedir.

Üçüncü olay çizgisi bizleri, ufak tefek işlerle ailesini geçindiren emekli piyade yüzbaşısı Snigirev'in yoksul kulübesine götürmektedir. Dmitri borç senetlerinin, Gruşenka'nın isteğiyle, Snigirev tarafından satın alındığını öğrenince zavallı ve üstelik güçsüz adamcağızı sokakta herkesin gözü önünde döver. Snigirev'in, bu rezaleti gören hasta oğlu İlyuşa babası adına utanç duyar, kendisini aşağılanmış hisseder ve Karamazov'lardan nefret etmeye başlar. Alyoşa başlangıçta Dmitri'nin suçunu hafifletmesine yardımcı olmak amacıyla hastalıklı İlyuşa ile ve okul arkadaşlarıyla dostluk kurar. Alyoşa'nın çocuklarla görüşmesi ve İlyuşa'nın mezarı başında yaptığı ateşli konuşma, daha sonra romanın olası devamı için bir çıkış noktası haline gelmektedir.

Bu üç olay çizgisinin birbirlerine bağlı değilmişcesine yan yana bulunuşu, görünürde bir rastlantısallığı ve yeryüzündeki reel olayların oluntusal (episod) niteliğini sergilemektedir. Yazar süjenin ayrıntıları için, daha önce *Günce*'sinde saptadığı ve yorumladığı kendi izlenimlerinden yararlanmaktadır. Son romanlarda kendisini hep kronikçi ya da yaşamöykücü diye tanımlayan anlatıcı, romanda, Dostoyevski'nin reel yaşamındakilere tıpa tıp uyan olayları ve ayrıntıları betimlemektedir.

Bu süjenin anlamı ve işlevi, karakterlerle figürlerin saptanışı göz önüne alındığı zaman açıklık kazanmaktadır. Yüzeyde birbirleriyle herhangi bir bağı yokmuş gibi görünenler, yakından bakıldığında şu ya da bu kahramanın karakterinin betimlenişi ve bilinç yapısı bakımından zorunlu ayrıntılar olarak ortaya çıkmaktadırlar. Kişilerin durum ve konumları önceden yapıcı bir biçimde planlanmıştır: "Kardeşlerden biri —tanrıtanımaz ve ikircimli; öteki tam bir bağnaz; üçüncüsü— gelecek kuşak, canlı güç, yeni insan"[11]. Bu sıralamada İvan, Dmitri ve Alyoşa hemen farkedilmektedir. Yazar Karamazov ailesi dışında Zosima

10. V. Komaroviç : Karamazov Kardeşleri'in İlkbiçimi, München 1928, S. 574

11. M. Gus : Dostoyevski'nin Düşünceleri ve Kişileri, 2. Basım Moskov 1971, S. 509

figürüne de büyük bir ilgi göstermektedir. Değişik sorunları olan bu kişiler, Zosima'nın olaylar başlamadan önce, Dmitri ile İvan'ın romanda başından geçen, Alyoşa'da ise sadece sezdirilen bir bilinç dramı yaşamaktadırlar.

İvan'ın taslakta ilk sırada bulunması bir rastlantı değildir. O romanda önemli ideolojik bir konumun sorumluluğunu üzerine almaktadır. Redaktör Liyubimov'a yazdığı 10. 5. 1879 günlü mektupta yazar İvan'ı, "tanrıyı değil, yaratılışındaki anlamı yadsıyan çağdaş Rus anarşizminin sentezi" diye nitelemektedir. Daha iyi anlaşılması için şu açıklamayı yapmaktadır: "Tarihsel gerçekliğin anlamını yadsıyan ve sonuçta bir yıkım ve anarşi programına kadar varan sosyalizm işte buradan kaynaklanmaktadır"[12]. Yazar İvan Karamazov'un eline, bu "yadsıma" için ahlaksal ve duygusal yönden karşı çıkılması olanaksız bir argüman, çocuklara acı çektirmenin anlamsızlığı argümanını vermektedir. Ancak yazarın kahramanını yaratırken devrimci-demokratik düşüncenin Belinski'den bu yana gösterdiği gelişmeyi göz önüne aldığı unutulursa, kahramanın Rus anarşizmiyle ve Halkçıların devrimci tasarımıyla olan ilişkisi açıklığa kavuşmaz. 1 Mart 1841'de Belinski gazeteci eleştirmen Botkin'e yazdığı bir mektupta Rusya'daki liberal Hegelcilere değinerek şöyle demektedir: "Gelişim merdiveninin üst basamağına çıkmayı başarabilirsem, tarihin, rastlantıların, körinançların, II. Filip engizisyonunun ... tüm kurbanlarının hesabını vermenizi rica edeceğim, yoksa kendimi bu üst basamaktan aşağıya atacağım"[13].

Uzun yıllar Hegel'in yardımıyla felsefeyi gerçeklikle "uzlaştırmaya" çalıştıktan sonra Belinski 1840/41 yıllarında, sadece halkların çektikleri acıları ve verdikleri kurbanları akla yakın bir biçimde açıklamakla kalmayan, üstelik varolan düzeni haklı gösterme konusunda tutucu güçleri de onaylıyormuş gibi görünen Hegelci sistemi eleştirmeye başlamıştır. Belinski'nin Mos-

12. V. Kamaroviç : Karamazov Kardeşler'in İlkbiçimi, München 1928, S. 574

13. V. G. Belinski : Tüm Yapıtları Cilt 1-13, Moskova 1953-1959, Cilt 12, S. 22-23

kova aydınları çevresinde Schelling ve Hegel'e duyduğu hayranlık, 1839'da yerleştiği Petersburg'ta kısa süre sonra bir hayal kırıklığına dönüşmüştür. Feuerbach ve ütopyacı sosyalistler, Belinski'nin tarihsel gelişme yasallıklarının felsefi bir sistemden değil, gerçeklikten türetilebileceği görüşünü pekiştirmiştir. Halkçıların önde gelen kuramcılarından Nikolay Mihaylovski *Proudhon ve Belinski* başlıklı makalesinde, Belinski'nin ilk kez 1875 yılında yayımlanan bu mektubundan destek almaktadır. Mihaylovski kendisini ve devrimci çağdaşlarını Belinski'nin konumuyla özdeşleştirmekte, coşkuyla "Rus nihilizminin pervasızlığı"ndan[14] söz etmektedir. Belinski'nin Hegel eleştirisi, tarihteki anlamlı her yasallığın toptan yadsınması şeklinde yorumlanmakta, Mihaylovski de Halkçıların ideolojisini önemli ölçüde etkileyen öznelci bir ahlak felsefesi için, Belinski'yi tanık göstermektedir. Bu felsefenin merkezinde, tarihin itici gücü olarak "eleştirel düşünen kişilikler"[15] yer almaktadır. Bir "ahlak yasası" doğada ya da toplumda değil, yalnızca aydın "kişilikler"in bilincinde vardır ve bu nedenle aydınlar, o güne kadarki dünya tarihinin ahlaksal anlamını sorgulama, ilerleme adına "ahlaksal, adil, akla uygun ve yararlı" (Mihaylovski) bir şekilde yeniden kurmak için varolan toplum düzenini kabagüce başvurarak yıkma hakkına sahiptirler. Hareketin aşırı sol kanadı Pyotr Tıkaçev ile "Narodnaya Volya" bu ahlak felsefi öznelciliği, öncelikle çar hükümeti ve aydın devrimciler arasında terör araçlarıyla sürdürülen bir çatışma saydıkları, devrimci savaşın pratik gereksinimleri için basite indirgemişler ve "içgüdüsel olarak devrimci" (Tıkaçev) halkın baskıdan kurtulmak için, eşyanın doğası gereği bir kez başlamış olan devrime katılacağını da varsaymışlardır. Bu bireysel terörü haklı gösterme kuramı ile "ne pahasına olursa olsun devrim" (Tıkaçev) savı tarihsel gerçekliği

14. N. K. Mihaylovski : Tüm Yapıtları, S. Petersburg 1909-1914, Cilt 3, S. 678

15. "Eleştirel düşünen kişilikler" kavramını önceleri Pisarev ima etmiş ve daha sonra I. Enternasyonal üyesi, Marx ve Engels'le uzun yıllar yazışmış olan filozov, sosyolog P.V. Lavrov felsefesi temellere oturtmuştur.

Bu sorunla ilgili olarak bkz. L. M. Rozanblum : Dostoyevski'nin Not Defterleri. Moskova 1971

gözönüne almamaktadır. İşte Engels'in Tıkaçev'e yönelik polemiği de tarihsel gerçekliğin bu şekilde yadsınışını ve Halkçılar hareketindeki büyük bölümü Bakunin tarafından esinlendirilen eğilimleri hedef almaktadır[16].

Demek ki Dostoyevski kahramanı İvan Karamazov'a savundurduğu etiksel maksimalizm* savında haklı olarak o günkü Rus devrimci hareketinin önemli ideolojik motiflerinden birini görüyordu. Rus aydınının halk karşısında öncelikle ahlak felsefesi ve sınıflar dışı önderlik iddiası, yazarın kanısına göre, İvan'ın *Büyük Engizisyoncu Söylencesi*'nde geliştirdiği gibi, kaçınılmaz olarak küçük burjuva anarşist bir önder-kitle-toplum düşüncesiyle sonuçlanmak zorundaydı.

Engizisyoncu, devlet ve toplumda özgürlükle maddi mülkiyetin işlevinden söz etmektedir. İsa tarafından ilan edilen bireyin ahlaksal yargı özgürlüğü toplumsal pratikte sınanmış ve tutarsız olduğu anlaşılmıştır. "Doğuştan güçsüz olan insanlar" özgürlüklerini seve seve "ekmek"le, yani metalarla değiştirmişlerdir. Ancak bu değiştokuşun yönetici seçkinlerce gerçekleştirilen bir manevra olduğu da ortaya çıkmıştır: "Ekmeklerini elemizden alırken, kuşkusuz bunun kendilerince üretilen ekmek olduğunu, yine kendilerine dağıtmak üzere ellerinden aldığımızı anlayacaklardır." Vicdan özgürlüğünün kaldırılması ve "ekmeğin" denetim altında cebri dağılımı, engizisyoncunun kanısına göre, insanın bencil doğasına gem vurmak, onu ahlaksal sorumluluğun azabından kurtarmak ve barış içinde toplumsal bir yaşamı olanaklı kılmak için alınacak zorunlu önlemlerdir. Elbette ki bu, iktidarını "mucize, gizem ve otorite" aracılığıyla sürdüren seçkin bir azınlığın yönetimi altında olacaktır.

Engizisyoncunun devlet taslağında gizli olan toplum eleştirisi çokkatmanlıdır. Ön planda farkedilen Katolikçiliğe ve Papalığa yönelik saldırı, devlet ve iktidarla ilgili politik amaçların yalana başvurularak Hıristiyanlık maskesi altında gizlenişini hedef almaktadır. Bireyin ahlaksal özgürlüğünü gizemli bir iktidar kav-

16. F. Engels : MEW, Cilt 18, S. 536

* Her şeyi en ince ayrıntılarına kadar programlama.

ramına feda eden ve toplumsal üretimi yönetici seçkinler eliyle kitlelere dağıtan geleceğin bu otoriter devletini hem Batı Avrupa'daki gelişmiş burjuva toplumunun hem de ütopyacı sosyalist kuramların aşılmasına uygulamak mümkündür; ve Dostoyevski bu kuramların büyük bölümünü haklı bulduğu argümanlar olarak değil, daha çok anarşist bir devrim kavramıyla ilintili gördüğü pratiğe uyarlanışı bakımından eleştirmektedir. İlginç olan Dostoyevski'nin çarlığı eleştiri dışında bırakmasıdır; hem de Rus toplumunu sık sık kargaşa içinde ve çökmekte olan bir toplum diye karakterize etmesine karşın. İvan'ın acımasızlık örnekleriyle dolu öyküler anlatarak dünyayı yadsıyışı, engizisyoncunun hayallerine vardırmaktadır kendisini. Tanrısal öngörü insanlığın acılarına son vermemiş, insanın bencil doğası sevgiye dönüşmemiştir ve bu nedenle tarihe bir anlam kazandıramamıştır. Bu sorunu çözmek insanın kendisine, yani kitleyi kendi çıkarlarına bağımlı kılan seçkin bir azınlığa düşmektedir. Ancak İvan mantıksal gibi görünen geleceğe ilişkin imgesinden kuşku duymaktadır. Alyoşa kardeşinin bu acı veren kararsızlığını hisseder ve söylenceyi kendi tarzında yorumlamayı dener. Kölelerinden bir kadının oğlunu köpeklere parçalatan general olayındaki gibi gerçekliğin ahlak açısından yargılanışına, hatta başkaldırıya kadar kardeşinin peşinden gider. Ancak Alyoşa, gerçekliğin akılcı bir etike ve bu etikin kurallarına uymaması nedeniyle uğranan hayal kırıklığından ortaya çıkmış, sonuçta anarşizme ve büyük engizisyoncuya vardıran, İvan'ın buradan türettiği dünyanın mutlak yadsınışına kadar izlememektedir kardeşini. Alyoşa büyük engizisyoncuyu ne gizemli ne de ardından "yas tutulması" gereken bir kişi olarak görmektedir. İvan'ın bu hayali kişisi Alyoşa için sadece "kölelerle çiftlik sahiplerinin yer değiştirdiği yeni bir kölelik türünde ... iktidara, kirli dünyevi metalara ve köleleştirmeye duyulan en yalın gereksinim"i[17] canlandırmaktadır. Alyoşa kardeşini entelektüel bir tarzda çürütememektedir. İvan'ın akıllı kurgusunu, Halkçıların aydınlatma uğraşları karşısındaki Rus köylüsü gibi, sadece içgüdüsel bir kuşkuyla karşılamaktadır.

17. F. M. D : Tüm Yapıtları, Cilt 3, S. 325, 327

Dünya tarihi Dostoyevski'nin yapıtlarında kültür ve edebiyat tarihi anlamına da gelmektedir. Yalnız günün reel olguları değil, geçmişin estetiksel-edebi modelleri de romanda yer almakta, yazarca yeniden yorumlanmakta, diyalektik olarak korunmakta, ve bunlar düşüncel, anlatısal uyumu desteklemektedirler. Bu bakımdan yazarın Schiller'le kısmen de Goethe'nin *Faust*'uyla açıkça belirttiği ilişkisini *Karamazov*'lar için taşıdığı değer açısından ele almak yararlı olacaktır. Balzac ve Hugo'ya olduğu gibi Dostoyevski'nin 40'lı yıllarda Schiller'e karşı da doğal bir eğilimi vardı; ancak bu eğilim, o günlerde yapıtlarıyla tanıştığı öteki yazarlara oranla, duygusal yönden çok daha derine kök salmıştı. On yaşındayken Moskova'da *Haydutlar*'ı sahnede izledikten sonra, Schiller adı üzerinde büyülü bir sözcük etkisi bırakmıştır. Ancak Schiller'e öykünmek ve evrensel karakterler yaratmak için duyduğu büyük istek, kısa süre içinde Petersburg'taki gözlemlerine ters düşmeye başlamıştır. "Çevremi gözlemeye başladım ve birdenbire garip çehreler çarptı gözüme. Bunlar gülünç ve özgün, Don Carlos ya da Posa ile karşılaştırılmayacak kadar sıradan kişilerdi, gerçek, ama aynı zamanda fantastik gibi görünen memurlardı ... bunun üzerine, herhangi karanlık bir köşeden çıkan tamamıyla değişik bir öykü tasarlamaya başladım"[18].

Sıradan ve fantastik memur tipi ilk öykülerinin merkezi figürü haline gelmiştir. Bununla ilgili ilk uyarımlar Gogol'ün deneyimlerinden ve gerçeklikte edindiği kendi deneyimlerinden gelmektedir. Bu karakterin fantastik simgeselliği, Dostoyevski için Rus memurunun *dogalcı okul* anlamında sosyal-psikolojik bir portre örneğinden çok daha büyük bir anlam taşımasından anlaşılmaktadır. Daha sonra bu karakter *Yeraltından Notlar*'da dünya edebiyatı için önemi yadsınmaz bir tip olarak kendine uygun bir yer bulmuştur. Dostoyevski'nin büyük romanları kendi karakter anlayışıyla dünya edebiyatındaki gelenek arasında hiç durmadan devam eden bir çatışmayı içermektedir. Gençlik günlerini geride bırakmış Dostoyevski'nin, Schiller'i yeniden ele alışı, en belirgin ifadesini ilk kez *Karamazov Kardeşler*'de bul-

18. F. M. D. : Tüm Yapıtları, Cilt 13, S. 158-159

muştur. Bu temayı üretici bir şekilde işlemek için yeterince malzeme vardı: Schiller'in Fransız Aydınlanmacılarının materyalizmine karşı cephe alışı ve Kant'la hesaplaşması. Dostoyevski, Schiller'in "insanların doğasında ve güçlerinde verili ve her zaman ulaşılabilecek en yetkin durumu"[19] olan, çağın gerçekliğiyle ne denli çelişiyormuş gibi görünse de tarihin öznel olanaklarından birini oluşturan hümanizm idealine ilişkin görüşünü paylaşıyordu. Bu görüş birliği, kendisiyle Schiller'in *Haydutlar* ya da *Don Carlos* gibi bazı yapıtları arasına tarihsel deneyimlerden ileri gelen eleştirel bir mesafe koymasına hiçbir şekilde engel olmamıştır.

İvan başkaldırısıyla tamamen Karl Moor'u anımsatmakta, babası tarafından da şakacıktan öyle tanımlanmaktadır. Ancak sonunda babasının ölümüne yol açan kişi olarak, çözümsel zeka bakımından aşağı kalmadığı Karl Moor olarak ortaya çıkmakta, cinayetin pratik işlenişini ve değersiz gerekçelerini Smerdyakov'a bırakmaktadır. *Don Carlos*'la olan ilişki bir parça daha karmaşıktır. Schiller "engizisyon betimlemesinde aşağılanan insanlığın öcünü almak ve bu yüzkarasını teşhir etmek"[20] istiyordu. Dostoyevski'nin engizisyon imgesi de insan doğasının alçakça alaya alınmasına karşıydı, insanlık tarihindeki bu "yüzkarasını" sergiliyordu. Ancak kişilerle engizisyoncu arasındaki ilişkiler ilkesel olarak farklıdır. Don Carlos'la Marki Posa engizisyoncuda dünyagörüşsel ve siyasal muhalifini görürlerken, İvan Karamazov hayalinde büyük engizisyoncuyu, geleceğe ilişkin tarihsel yönden zorunlu gelişme için tanık göstermektedir.

Sturm-und-Drang kahramanı Karl Moor'un feodal köleliğe karşı somut protestosu ve aynı şekilde Marki'nin kralla engizisyon'un karşısına çıkardığı özgür ve akla dayalı Burjuva-hümanist devlet tasarımı, Dostoyevski'ye göre, sonuç olarak pratikte aynı engizisyonca tasarlanan yeni bir köleliğe yol açmaktadır.

Dostoyevski Schiller'in kahramanlarının konumunu olumsuz

19. Friedrich Schiller : Tüm Yapıtları, Berlin 1959, Cilt 3, S. 264,
20. Schiller'in Tüm Yapıtları, München-Leipzig 1948, Cilt 2, S. 186

bir duruma getirirken özgürlük ve akla dayalı devlet idealini *ad absurdum*'a vardıran burjuva toplumundaki gelişmeyi göz önünde bulundurmuştur. Schiller'in somut motiflerini romanda eleştirel açıdan ele almasına karşın, yine de, Schiller'in koşul olarak öne sürdüğü, sanatçının insan doğasındaki yetkin bütünlüğü betimlemek ve böylece bu bütünlüğü feodal ya da kapitalist toplum ilişkilerinin bunaltıcı bağlarından kurtarmaya çalışmak olan görevini, Schillerci hümanizm idealinin genel çizgilerini korumuştur. Kendisini Schiller'le birleştiren bu ideali yeni somut bir şekilde ifade etmek için Dostoyevski Rusya'ya özgü bir yol seçmiştir.

Kahramanı İvan Karamazov'un *Pro ve Contra* (Lehte ve Aleyhte) bölümündeki gösterisinden sonra yazar, ardından gelen *Bir Rus Rahibi* bölümünde ideolojik dengeyi yeniden sağlama göreviyle karşı karşıya kalmıştır. 24. 8. 1879 günlü mektupta Pobedonoszev'e şunları yazmaktadır: "Yanıtın yeterli olup olmayacağını, daha çok da *Büyük Engizisyoncu*'da ve önceden belirtilen iddiaları noktası noktasına değil, dolaylı olarak izleyeceğini düşünerek heyecanlanıyorum." Söz konusu olan Staretz Zosima ile ilgili bölümdür. Tasarlanan öncelikle "sanatsal bir imge"dir ve "sanatsal kuralların gözetilişi" yazarı, Zosima'nın yaşamöyküsünde "sanatsal gerçekliğe haksızlık etmemek için en bayağı yönlere bile değinmek" zorunda bırakmıştır. Ayrıca "rahibin, insanı fazlasıyla heyecanlandırdığı için saçma diye reddedilen öğretilerinden birkaçı da" bu bölümde yer almaktadır. "Bu öğretiler gündelik anlamda gerçekten saçmadırlar, ama bir başka, manevi anlamda ise sanırım doğrudurlar"[21]. Dostoyevski'nin Zosima figürü karşısındaki korkusu, kendi vicdanı ile gerçekçilerin karşısında ve bu kez kendilerine oldukça karmaşık bir karakter, olumlu Rus tipi olarak bir din adamı yaratmak ve sunmak zorunda olduğu Pobedonoszev ile Liyubimov'un karşısında duyulan ikili bir korkudur.

Dostoyevski bu figürü 1868 yılından bu yana, gerçekleşme-

21. V. Komroviç : Karamazov Kardeşler'in İlkbiçimi, wmünchen 1928, S. 574

den kalan *Büyük Bir Günahkarın Yaşamı*'nda somutlaşmış *Ateizm* projesinden bu yana tasarlamaktaydı. Romanın ikinci bölümünde kahraman manastırda bir din adımıyla karşılaşacak ve yazarın deyişiyle bu din adamı, aralarında Çernişevski'nin *Ne Yapmalı*?'sından Lopuhov ile Rahmetovun da bulunduğu, Rus edebiyatındaki tüm olumlu kahramanları gölgede bırakacaktı. Bu din adamının ilk portresi *Stavrogin'in İtirafları*'nda çizilmiştir. Şatov'un önerisiyle görüşmeye gittiği Staretz Tihon üzerine Stavrogin'in edindiği bilgiler oldukça farklı ve çelişkilidir. Kendisine Tihon'un sinir hastası, alkolik, mezhep üyesi olduğu ve kitaplığında tiyatro oyunları, romanlar, belki de çok daha kötü şeyler bulunduğu söylenmiştir. Tihon ziyaretçisiyle din ve ateizm konusunda açıksözlülükle konuşmakta, Stavrogin de onu günah çıkaran bir papazdan çok soruşturma yargıcı Porfiri Petroviç türünden bir kriminalist olarak görmekte, öfkeyle "iğrenç psikolog" diye bağırarak manastırı terketmektedir. Ne var ki, Tihon ikinci dereceden bir kişi olarak kalmaktadır ve *Ecinniler* romanı bu bölüme yer verilmeden yayımlanmıştır. Yazar buradaki bazı motifleri, Tihon'un mirasından bir bölümünün Makar Dolgoruki tarafından üstlenildiği *Delikanlı* romanına aktarmıştır. Ancak bu karakter, Alyoşa Karamazov'un manastırdaki hocası ve dostu Staretz Zosima'da ilk kez kesin biçimini almıştır.

Dostoyevski'ye göre Zosima çar, Pobedonoszev ve tutucu kilise adına papalığa ve de devrime karşı çıkan ortodoks bir vaiz değildir. Aynı şekilde İvan Karamazov gibi, cinayet işleyen Neçayev türünden bir anarşist de değildir. Zosima karakteri yazarın amacına uygun olarak, İvan'ın akılcı ve devrimci konumuna karşılık dolaylı ve hiç de belirgin olmayan bir seçeneği, Dostoyevski'nin soyut dogmalardan değil, Rusya'nın tarihsel gelişiminden türetmeye çalıştığı bir seçeneği içermektedir.

Pek zengin olmayan soylu bir aileden gelen ve genç bir subay olarak Petersburg'da deli dolu bir hayat süren Zosima'nın öyküsü Marlinski, Puşkin, Lermontov ve Tolstoy gibi yazarlarca betimlenen yaşamöykülerinden aşağı kalmamaktadır. Hatta Fyodor Pavloviç Staretz hakkında şöyle demektedir: "Şeytanca bir şeyler var onda, 'Zamanımızın Kahramanı'ndan ... adı Arbe-

nin mi neydi, işte ondan bir şeyler, keyfine düşkün biri o!"[22]. Burada alay dolu bir iftira etkisi yaratan sözler, Zosima'nın yaşamöyküsünün bir düello serüveniyle sona eren ilk bölümü göz önüne alınırsa, inandırıcı gelmektedir.

Bir subay, gezgin ve başrahip olarak Zosima'nın edindiği yaşam deneyimleri, manevi tutumunun tözel temelini oluşturmaktadır. Staretz'in ideolojik konumu Petro-öncesi döneminin etiksel-dinsel kültür geleneğine bağlanmaktadır. Dostoyevski tarihsel örnek olarak, 1830 yılında Tatarları Don kıyısında yenilgiye uğratan Moskova prensi Dmitri Donskoy'un iktidarı sırasında Rus manevi yaşamının önemli kişilerinden biri olan Radoneçli Sergey'i göstermektedir. Bu Sergey, 15. yüzyılın başlarında Rus ikona sanatını gelişiminin en üst düzeyine çıkaran Andrey Rublyev'in yapıtlarının bulunduğu Zagorsk manastırını kurmuştur. Yazarca anılan ve Zosima'nın ideolojik konumunu belirleyen örnekler arasında baş yeri Staretz Tihon Zadonski almaktadır. 18. yüzyılın bu ünlü din adamı, yazılarındaki Katharina döneminin toplumuna, sınıf çelişkilerine ve buna bağlı yabancılaşma sorununa yönelik sert eleştirileriyle Dostoyevski'nin ilgisini çekmektedir[23]. Etiksel-dinsel bir hümanizm idealinden çıkarak Rus toplumundaki gelişmeye yöneltilen bu eleştiriyi Dostoyevski kendi eleştirel gözlemlerinin öncelenişi olarak değerlendirmektedir.

Yaşamöyküsünde sergilendiği gibi Zosima'nın tamamen 19. yüzyılın gerçekliği üzerinde yoğunlaşmış bireysel bilincinde, etiksel-dinsel dünya imgesindeki ideolojik miras, Rusya'ya özgü kaynak kendisini göstermektedir.

Burjuva bireyindeki bencil yalnızlığın, çağının öznelci ahlak felsefesince yaratılan dünya ile ben arasındaki çelişkinin karşısına Zosima kardeşlik idealini, dünyevi yaşamın olumlanışını, kendisi ve yakınları için insanın taşıdığı çok yönlü sorumluluğu çıkarmaktadır. Zosima'nın düşünce sisteminin merkezinde, canlı

22. F. M. D. : Tüm Yapıtları, Cilt 9, S. 179
23. Karşılaştırınız : A. V. Çiçerin : Dostoyevski'nin Öncülleri, Moskova, 1971, S. 363

ve ulaşmak için çaba harcanması gereken hümanizm ideali olarak İsa ve dünyevi varoluşun üstün anlamına duyulan zorunlu güven olarak ölümsüzlük düşüncesi bulunmaktadır. Zosima'nın, bu ideali, Rusya'nın toplumsal yenilenişi için ideolojik temel olarak gösterme uğraşısı, öne sürdüğü argümanların sınırlarını açık seçik sergilemektedir. "Tanrıyı içinde taşıyan" halktan destek alarak ülkeye uyumlu bir geleceğin yolunu açacak olan Rus rahibine duyduğu güven tamamen naif ve ütopyacı bir etki yaratmaktadır. Bunun bilincinde olan Dostoyevski de Zosima'nın Alyoşa Karamazov üzerindeki etkisine gerekçe olarak Staretz'in dinsel öğütlerinin mantıksal ya da retoriksel kanıtlama gücünü değil, başvurulan özel bir aldatmaca yöntemini göstermektedir.

Zosima'nın ölümünden sonra ziyaretçiler ve manastırdaki saf-inanmış keşişler bir mucize beklemektedirler. Ancak ceset tüm beklentilere karşın "kokmaya" başlayınca, neredeyse bir skandal patlak vermektedir. Alyoşa da hayal kırıklığına uğramakta ve hocasına karşı duyduğu kuşkuyla Rakitin'in baştan çıkarıcı tekliflerine kulak vermeye başlamaktadır. Ancak Gruşenka'yı ziyaretinden sonra manastıra dönünce Zosima'nın tabutu başında o zamana kadar gerçekleşmeyen "mucize"ye tanık olur: Yarı uyanıkken gördüğü bir rüyada kendisini birdinbire, İsa'nın suyu şaraba çevirdiği Kana kentindeki düğünde, Zosima ile konukların arasında bulur. Zosima'nın ölümünden sonraki olayları betimlerken Dostoyevski mucizeye duyulan her çeşit saf inancı kesinlikle reddetmektedir. Alyoşa'nın rüyası okur için "çözümü çok güç psikolojik bir giz"[24] olarak kalmaktadır.

Bu rüyanın derin anlamı reel olaylardan kaynaklanmakta ve Gruşenka ile karşılaşması Alyoşa için rüyasında bir belirti yerine geçmektedir. Birbirlerini pek de içten olmayan sözlerle avutmaya çalıştıktan sonra Alyoşa yaşamda, Hıristiyan dogmasından ve dinsel otoriteden çok pratik davranışların, alçakgönüllülükle yapılan yardımların, Gruşenka'nın öyküsündeki "bir baş soğan"ın söz konusu olduğunu kavramaktadır.

Staretz'in ölümüyle dünyanın, Rusya'nın, Skotoprigonevsk

24. F. M. D. : Edebiyat Üzerine, S. 116

kenti ile Karamazov ailesinin durumu üzerindeki kuramsal diyalog sona ermekte, asıl olaylar başlamaktadır. Alyoşa'nın Staretz'in tabutu başında uyuyakaldığı aynı gece içinde Fyodor Pavloviç Karamazov öldürülmektedir. Katil cinayetten sonra intihar ederek tüm izleri sildiği için işlenen suçu mahkemede açıklığa kavuşturmak mümkün olmamaktadır. Dmitri ile İvan babalarının ölümünden kendilerini de suçlu bulurlar. İşlemedikleri bu suç, yaşamlarını belirleyen bir dönüm noktasına, ruhsal manevi bir arınmaya vardırır kendilerini.

Mokroye'deki cehennemi andıran eğlenceden sonra Dmitri tutuklanır, babasını öldürmekle suçlanır ve sorguya çekilir. Sorgulama sırasında kendisini savunmak için ileri sürdüğü kanıtlar giderek aleyhine döner. Daha sonra yorgunluktan uykuya dalınca rüyasında stepte bir arabayla evlerinin yarısı yanmış bir köye doğru gittiğini görür. Yol boyunca yoksul, zayıflıktan bir deri bir kemik kalmış kadınlar durmakta, içlerinden biri ağlayan çocuğunu yukarıya doğru kaldırmaktadır. Dmitri arabacıya, "insanlar neden bu kadar yoksul?" diye sormaktadır, "çocuk niye yoksul, step neden bu kadar çıplak ... niçin çoğunun karnını kimse doyurmuyor?" Gerçi sorularını anlamsız bulmaktadır, ama başka türlü değil, ancak böyle sorulması gerektiğini de hissetmektedir.

Zorba ve düşüncesiz derebeyi, subay Dmitri Karamazov büyük ruhsal bir sarsıntıdan sonra çağının en önemli sorusunu yöneltmektedir kendisine: "Neden insanlar bu kadar yoksul..?" Ve ardından, "artık çocuklar ağlamasın ... kimse ağlamasın diye bir şeyler yapmak", bunu da "hemen hiç geciktirmeden ... Karamazov'lara özgü bir tutkuyla"[25] gerçekleştirmek istemektedir. Bu rüyada ve Dmitri'nin ağlayan "çocuğa", yoksul, evsiz barksız köylü kadınlarına kendiliğinden yönelişinde romanın merkezi motiflerinden biri belirgin hale gelmektedir; Zosima'nın pratik hayırseverlik ideali ile İvan'ın başkaldırısı aynı sorunu çıkış noktası olarak almaktadır: En açık şekilde çocuklara çektirilen acıların anlamsızlığında belli olan halkın katlanmak zorunda

25. F. M. D. : Tüm Yapıtları, Cilt 9, S. 628-630

kaldığı acılar pratikte nasıl aşılacaktır. Dmitri kuramsal çözüm önerilerini yazar açısından önemli bir deneyimle tamamlamaktadır: Halkın kötü yazgısını anlayabilmek ve değiştirebilmek için insanın kendisinin ruhsal ve bedensel acılara katlanması, böylece halktan biri olması, onlarla eşit duruma gelmesi gerekmektedir. Dostoyevski Omsk'taki Ölüler Evinde tutukluların dertlerini paylaşarak halkla eşit duruma gelmeyi kendi üzerinde yaşamıştır. Petraçevski çevresinden gelen genç devrimcinin kuramsal tasarımı bu deneyden başarıyla çıkamamıştır. İvan'daki gibi kuramsal düşünceler dönemini Dmitri'nin başından geçen somut dertler izlemiştir. Romanın merkezi motifi olan babacinayeti öyküsü, aynı şekilde Ölüler Evinden kaynaklandığı için bu bağlamlara dikkati çekme gereğini duyduk.

İvan cinayeti işlemek için babasının katiline kuramsal olarak cesaret verdiğini kesinlikle anladıktan sonra, aşırı uyarılmış hayalinde şeytanla bir diyaloga girmektedir. Suçluluk duygusu bir bilinç yarılmasına neden olmakta ve şeytanla, kendi ikinci beniyle girdiği felsefi diyalogta davranışlarının ve spekülasyonlarının hesabını vermektedir.

Dalkavuk-tutucu ve Zosima'nın amansız karşıtı çileci keşiş ferapont hücresine süzülen, "kalın kahverengi kuyruğunu" kapıya sıkıştırdığı bir şeytandan söz etmektedir. Bu Ortaçağ'a özgü basmakalıp tasarımla İvan'ın hayali arasında hiçbir benzerlik yoktur. İvan'ın şeytanı, hastalıklı bir imgelemden doğmuş bir sanrı olmasına karşın, Goethe'nin Mefistosuyla aynı düzeydedir. Goethe'nin Faust-Mefisto-ilişkisiyle bu sahnenin karşılaştırılışı, Dostoyevski'nin bu verimle edebi motifi tamamen yeni bir tarzda ele aldığını göstermektedir. Goethe'nin Mefistosu, Faust'u Ortaçağ-skolastik kitap bilgisinin ve feodal sınıf hiyerarşisinin bağlarından kurtarmaktadır:

"Başına buyruk, özgür olmak ve
Yaşamın ne olduğunu anlamak istersen eğer" [26]

26. Goethe'nin Yapıtları, Yayınlayan : Alman Bilimleri Akademisi Berlin, Cilt 5, S. 72

Bu özgürlükle ve yadsımanın devrimci gücüyle donanmış olan Faust yaşamla hesaplaşma cesaretini gösterir, sonuçta tekrar şeytandan kaçıp kurtulmak için bu gücün üretici bir yöne nasıl çevrileceğini öğrenir.

Burjuva toplumundaki anlamda özgür bireyin toplumsal çevresiyle üretici tarzda bir çatışmaya girmesi, Dostoyevski açısından, sonuçta kendini yalıtlamaya ya da suç işlemeye vardıran salt kuramsal bir spekülasyon düzeyine inmiştir. Bu nedenle Faust-Mefisto ilişkisi de ilkesel olarak değişmiştir. Şeytan romanın başında değil, sonunda meydana çıkmaktadır. Karakterler ve olaylar başlangıçta istediği yönde geliştikleri için geri planda kalmaktadır ve üstelik Karamazov'lar ek bir çaba göstermeden kazanç getirecek bir ürün olma özelliği göstermektedirler. Ancak büyük umutlar bağladığı İvan Karamazov dünyayı yadsımaya ve yıkmaya ilişkin akıllı ve de şeytani kuramlarından vazgeçmek isteyince, o zaman olaylara kendisi karışmaktadır. Faust'un asıl özgül yanı, yani tanrıya ve dünyaya karşı başkaldırma düşüncesi İvan'da etkisini yitirmeye başladığı zaman, şeytan kendisine görünmektedir. İvan'ın kuramsal başkaldırısında ifadesini bulan yadsımanın devrimci gücü, kendisi ve çevresi üzerinde sadece yıkıcı etkilerde bulunmuştur. Bu yola devam etmek, yani "Yeraltı"nın kahramanı ya da Stavrogin gibi ilgisizce ya da sürekli kuşku içinde reel dünyaya aldırış etmemek, sahip olduğu üstün zeka ve ahlak bilinci nedeniyle İvan'ın kendi kendini yok etmesine yol açacaktı. Ve şeytan da işte bu çözümü İvan'a telkin edebileceğini ummaktadır. Böylece ona "her şey mübah" formülünün bencil motiflerini göstermekte, *Büyük Engizisyoncu Söylencesi*'ni anımsatmakta, İvan'ın tanrı ile şeytanın varlığından duyduğu kuşkuyu körüklemekte, kendisini herkesin içinde cinayetle suçlama niyetinin aşırı bir kendini beğenmişlik ifadesi olduğunu, çünkü Smerdyakov'un ölümünden sonra böyle bir itiraftan pratik bir yarar beklenemeyeceğini açıklamaktadır. Ancak kanıtlarının tüm inandırıcığılına karşın, şeytan burada başarısız kalmaktadır. İvan şeytan görüntüsünde, daha önceki düşünceleriyle kuramlarında yer alan anti-hümanist etmeni

nesnel duruma getirmekte ve böylece aslında burjuva-bireyci bu düşünce tarzını aşmak için ilk adımı atmaktadır[27].

Buradaki felsefi tartışma reel sosyal-tarihsel bir temele dayanmaktadır. Şeytan bir "Rus beyzadesi"nin, reformdan sonra yoksullaşmış bir derebeyin hayli eskimiş giysileriyle İvan'ın karşısında oturmaktadır. Onu zengin akrabalarının yanına sığınmış uysal, felsefe yapan bir kişi olarak, artık sahip olmadığı için dünyayı yadsıyan, Fyodor Pavloviç gibi baştan savma ve kötü bir şekilde kendisiyle alay eden liberal bir düşünür olarak tasarlamak mümkündür. Dostoyevski yeni bir kölelik çağını başlatmak için dünyayı yıkmak isteyen özgül Rus şeytanının sosyal-tarihsel kimliğini, köylüleri ezen bir derebeyken bir sinike ve tefeciye, ama aynı zamanda "her şey mübah" diyen anarşist bir devrimciye dönüşmüş kişilikler olarak belirlemektedir.

Bu yüce emellerin ardında eski derebeylik yaşamını yeni bir küçük burjuva cennetinde sürdürme özleminden, şeytanın, tanrısına mum yakan yedi pud'luk şişko bir tüccar karısının yerine geçme isteğinden başka bir şey bulunmamaktadır. Rus ulusal bilincindeki bu ideolojik mirasın sosyal-tarihsel temeli, Dostoyevski'ye göre, 18. yüzyılda Pugaçev ayaklanmasından sonra kesinleşen halkla üst tabaka arasındaki ayrılıkta yatmaktadır. Oblomovka'nın ataerkil cennetiyle hiç de hoş olmayan arka yüzü, yani halkın acımasızca ve keyfi olarak baskı altında tutulması, kölelerini ceza görmeden köpeklere parçalatma hakkına sahip general tipleri işte bu ayrılıktan ortaya çıkmışlardır. Toplumu reformlarla ya da bir devrimle değiştirmek için aydınların Batı Avrupa'dan alarak Rusya'daki ilişkilere aktardıkları liberal ve devrimci düşüncelerle kuramların tümü bu ulusal-tarihsel gelişmeyi göz ardı etmekte, sadece üst tabakanın bencil amaçlarını gözetmektedir. Sınırsız bir fedakarlık ruhuyla ve öznel bir

27. Sovyetler Birliğinde yapılan yeni araştırmalar İvan'ın ideolojik tasarımını, örneğin hem Kant ve Kierkegaard'la ilişkileri açısından (Y. E. Golosovker : Dostoyevski ve Kant) hem de Rusya'daki toplumsal pratik bakımından ele almışlardır (G. M. Fridlender: Dostoyevski'nin Gerçekçiliği, Moskova-Leningrad 1964, S 309-364 ; M. Gus : F. M. Dostoyevski'nin düşünceleri ve Kişileri, 2. Basım Moskova 1971 ; A. A. Berlin : Karamazov Kardeşler. Sosyal - felsefi sorunlar, Moskova 1959, S. 265)

içtenlikle bu temele dayanarak Rusya'da genel bir devrim tasarlayan aydınlar amaçlarını pratikte gerçekleştirirlerken nesnel olarak başarısızlığa uğramak zorunda kalmışlardır, çünkü Dostoyevski'ye göre, Rus halkının özgül çıkarlarını anlamamışlar ve bu nedenle haltan destek görmemişlerdir.

Dostoyevski çağının asi gençliğine karşı değil, onların halka yabancı, burjuva kökenli devrim taslaklarına, ahlak felsefelerinin radikal öznelciliğine ve buradan türeyen anarşist terör eğilimine karşı polemiğe girmiştir. Tarihsel iki deneyim, *Karamazov Kardeşler* yazarının bu eleştirel tutumunu onaylamaktadır: Burjuva toplumunun 1789 yılından 1. Napoleon ve İkinci İmparatorluk dönemine kadar gösterdiği gelişim ve Rusya'nın 18. yüzyıldan Reform çağı bunalımına kadarki tarihi. Kanısına göre Rusya'da halkla üst tabaka arasındaki ikiciliği aşacak toplumsal bir değişme, ancak Rus halkı ile çıkarlarının özelliği çıkış noktası alındığı zaman gerçekleşebilecektir. Ne var ki, Dostoyevski'nin bu yöndeki çözüm arayışları etiksel-dinsel bir ütopya ile son bulmuştur.

Dostoyevski'nin tüm büyük romanlarında olduğu gibi bu ütopya *Karamazov Kardeşler*'de de bir sav olarak, yapıtın toplam yapısı içinde işlevsel bir öge olarak görülmektedir. Gerçekçi temel düşünce başka bir bağlamda gerçekleşmektedir. Dostoyevski *Karamazov Kardeşler*'in yazgısını dramatik bir tarzda betimleyerek sınıfsal ve kalıtımsal olarak kök salmış kötü mirasın, özgül Rus şeytanının manevi yönden aşılmasını göstermektedir. Sağlığında bu şeytanı, "Karamazovluğu" kişiliğinde canlandıran babalarının öldürülüşü, geçirdikleri ruhsal değişmenin sarsıcı nedenini oluşturmaktadır. Bu mirasın aşılması *Karamazov Kardeşler* için başkaldırının, tutkuların ve düşünsel yansıtmaların sonu değil, yazarın romanı devam ettirme tasarısıyla ilgili sözlerine göre, Alyoşa'nın devrimci hareketle ilişkisini sağlayacak yeni bir yaşamın başlangıcı anlamına gelmektedir.

DOSTOYEVSKİ'DE KARNAVAL ÖĞELERİ

Mihail M. Bahtin

Karnavalın ve daha sonra buradan türeyen soytarılıkla panayır komedisinin Dostoyevski uzerindeki etkileri, başından karnavala benzer pek çok olay geçmiş olmasına karşın, yine de dolaylı olmuştur (Ukrayna karnaval folkloru da Gogol'ü dolaylı bir şekilde etkilemiştir). 18. ve 19. yüzyıl yazarlarından bir çoğu gibi Dostoyevski'nin de yapıtlarında karnaval öğelerine yer verişi, her şeyden önce edebi-türe özgü bir gelenektir. Bu geleneğin edebiyat dışı kaynağını, yani gerçek karnavalı bu yazarlar olasılıkla bir kez bile bilinçli şekilde göz önüne almamışlardır.

Ne var ki, karnaval ve biçimleri, simgeleri, özellikle de dünyayı bir karnaval gibi duyumsamış birçok edebi tür tarafından yüzyıllar boyunca soğurulmuş, bu türlerin özgürlükleriyle kaynaşmış, ayrılmaz bir parçası haline gelmiş ve onlara biçim vermiştir. Karnaval adeta edebiyata, daha doğrusu, gelişiminin en güçlü aşamasına girmiş, orada yer etmiştir. Edebiyat diline aktarılan karnaval biçimleri, yaşamı sanatsal yönden yansıtmanın güçlü araçlarından biri olmuş, sözcükleriyle biçimleri de olağanüstü bir simgesel genelleştirme, yani derinliğine genelleştirme gücüne sahip özel bir dil haline gelmiştir. Yaşamın pek çok yönünü, daha doğrusu, derinde yatan katmanlarını bulmak ve yansıtmak sadece bu dilin yardımıyla mümkündür.

Bir yazarın bu dile, yani edebiyattaki karnaval türü geleneği-

ne egemen olmak için, bu geleneğin bütün öğelerini ve kollarını tanımak şart değildir. Her tür, fazlasına gerek duyulmayan örneklerle, hatta sadece fragmanlarla kavranabilen ve yaratıcı biçimde uygulanabilen organik bir mantığa sahiptir. Ancak türün mantığı soyut bir mantık değildir. Mevcut türün her yeni varyantı, her yeni yapıt bu mantığı zenginleştirir, türün dilini yetkinleştirir.

Karnaval geleneği Dostoyevski'de yeniden yorumlanarak, öteki sanatsal momentlerle birleşerek ve yazarın öteki sanatsal amaçlarına hizmet ederek özgül bir tarzda yeniden doğmuştur. Karnaval ögeleri Dostoyevski'de çoksesli romanın öteki özgülükleriyle organik bir şekilde birleşmektedir.

Dostoyevski'deki karnaval ögelerini çözümlemeye başlamadan önce iki sorun üzerinde bazı açıklamalarda bulunmak zorundayız. Karnaval ögelerine yer verme sorunsalının doğru olarak anlaşılması istenirse, o zaman karnavalı soytarılık, hatta bohemlik gibi basite indirgeyen görüşlerden vazgeçilmesi gerekmektedir. Karnaval binlerce yıldan bu yana halkın, dikkat edilsin tüm halkın dünyayı duyumsayış biçimlerinden biridir. Dünyayı bu şekilde bir duyumsayış korkuyu uzaklaştırmış, insanların birbirleriyle ve dünya ile yakınlaşmasını sağlamış, tüm insanları özgür, senli benli-ailevi bir ilişki içine sokmuştur. Dünyayı bu tarzda bir duyumsayışta dışavurulan değişmenin sevinci, bu sevinçli görecelik, korkudan doğmuş olan ve oluşa, değişmeye düşman, varlığın ve toplumun oluşmuş durumunu mutlaklaştırmak isteyen dogmaların egemenliğindeki tek yanlı ve karanlık resmi ciddiyetin karşısında yer almaktadır. Dünyayı karnavalcasına duyumsayış insanları bu tür bir ciddiyetten kurtarmaktadır. Bunun nihilizmle, hafifmeşreplik ve sıradan bir bireycilikle ortak yanı yoktur.

Karnavala ilişkin, günümüz için belirleyici olan sığ teatralpanayırvari tasarımlardan da insanın kendini kurtarması gerekmektedir. Karnavalın doğru olarak anlaşılması isteniyorsa, başlangıcı Antikçağ ve gelişiminin tepe noktası Ortaçağ ile Rönesans gözden uzak tutulmamalıdır.

İkinci sorun edebi akımlarla ilgilidir. Türün yapısına giren ve onu belli bir ölçüde belirleyen karnaval ögeleri değişik akımların ve yaratma yöntemlerinin çerçevesi içinde uygulanabilmektedir. Karnaval ögelerini romantizmin bir özelliği olarak görmek pek doğru olmaz. Ancak her akım ve her yaratma yöntemi karnaval ögelerine bir başka ve yeni bir anlam kazandırmaktadır. Bu durumu görmek için, örneğin Voltaire'deki (Aydınlanmacı Gerçekçilik), Tieck'in ilk yıllarındaki (Romantizm), Balzac'taki (Eleştirel Gerçekçilik) ve Ponson de Terraille'deki (Arı Serüven Edebiyatı) karnaval ögelerini karşılaştırmak yeterli olacaktır. Adı geçen yazarlarda karnaval ögelerine yer veriş oranı hemen hemen aynıdır, ancak ait oldukları edebi akımlar bağlamında değişik sanatsal amaçlarının gerçekleşmesine hizmet etmektedirler ve bu nedenle farklı bir "ses verirler". Bununla beraber karnaval özelliklerinin varlığı, bütün bu yazarların türe özgü aynı geleneğe katmakta, aralarında poetik açısından oldukça önemli bir bağ kurmaktadır.

Dostoyevski'nin ilk yapıtlarındaki karnaval ögelerinin üzerinde durmak istemiyoruz. Yazarın sadece sürgünden sonra yayımlanan yapıtlarında yer alanları göstermekle ve bunların temel işlevlerini ortaya çıkarmakla yetineceğiz. Yoksa bu sorunu, Dostoyevski'nin tüm yapıtlarını ele alarak kapsamlı bir biçimde ve derinliğine araştırmak bu çalışmanın sınırlarını aşacaktır.

Dostoyevski'nin ikinci döneminde kaleme aldığı ilk yapıtı *Amcanın Rüyası*, keskin hatlarla belirlenmiş, ancak oldukça basit ve yüzeysel karnaval ögelerinin varlığıyla dikkati çekmektedir. Olayların merkezinde, aynı zamanda bir felaketle sonuçlanan, Moskalyova ile Prensin foyalarının meydana çıkarılışını ve aşağılanışlarını iceren bir skandal yer almaktadır. Moskalyova ironik bir tarzda övülmektedir: Burada övgü ile hakaretin birbirine karnavalcasına karıştırılmasını görürüz.

Prensin, yani karnaval kralının ya da daha doğrusu karnavallık damat adayının aşağılanışı ile skandal sahnesi bir teşrih karakterine sahiptir. Bu ise tipik bir karnaval ögesidir, "karnavalın anatomisi"dir. Bu tür sahnelerle Rönesans'ın karnavala çevril-

miş edebiyatında, özellikle Rabelais'de ve daha zayıf biçimiyle Cervantes'te sık sık rastlanmaktadır. Ancak aşağılanan karnaval kralı rolüne, öykünün kadın kahramanı Maria Aleksandrovna Moskalyova da girmektedir.

Ne var ki, yaşlı damat adayı prensin gülünç aşağılanma sahnesinin ardından, adeta bunun karşıtını oluşturan genç damat adayı öğretmen Vasya'nın trajik bir şekilde kendi kendini aşağılayış sahnesi ile ölümü gelmektedir. Birbirlerini karşılıklı yansıtan ya da belli belirsiz sezdiren ve biri komik, öteki trajik ya da biri yüksek, öteki alt düzeyde gerçekleşen ya da biri olumlayan, öteki yadsıyan sahnelerin ve kişilerin bu şekilde iki kez yinelenişi, Dostoyevski'ye göre, tamamen karakteristik bir durumdur. Bu ilişkili sahneler bir araya getirildiğinde karşıt anlamlı bir bütün oluştururlar. Bu ise, dünyayı karnavalmışcasına duyumsayışın yoğun bir ifadesidir. Ancak *Amcanın Rüyası*'nda bu özellik henüz yüzeyde kalmaktadır.

Stepançikova Köyü'ndeki karnaval ögeleri, burada da yüzeysel pek çok özelliğin bulunmasına karşın, çok daha yoğun ve önemlidirler. Stepançikova'daki yaşam, albay Rostanev'in çiftliğinde istediği gibi davranan bir despot haline gelmiş asalak ve soytarı Foma Fomiç Opiskin'in çevresinde dönmektedir. Opiskin bir karnaval kralından başka bir şey değildir. Bu yüzden Stepançikova'daki yaşam açık seçik bir karnaval niteliği taşımaktadır. Bu, normal yollardan ayrılmış, neredeyse tersyüz edilmiş bir yaşamdır.

Burada karnaval kralı Foma Fomiç'in sözü geçtiği için başka türlüsü de zaten düşünülemez. Bu yaşamda yer alan öteki kişiler de karnaval renkleri taşımaktadırlar: Beylik-romantik tarzdaki aşktan yana çılgın ve zengin, ama temiz ve de iyi yürekli Tatyana İvanovna; Generalin, Foma'ya tapınan akılsız karısı; hiç durmadan beyaz bir boğa hayali gören ve Komarinskaya dansı yapan küçük budala Falaley; soylu olmayan adını değiştirmek isteyen, ancak bulduğu her yeni ada hizmetçiler tarafından yakışıksız kafiyeler uydurulan kaçık uşak Vidopliyasov; yaşamının son günlerinde Fransızca öğrenmek zorunda bırakılan yaşlı

Gavrila; hilebaz soytarı Yeşevikin; zengin bir kadınla evlenme hayalleri kuran "ilerici" budala Obnoskin; züğürt hüsar Misinçikov; baykuşa benzeyen Bakçeyev ve diğerleri. Bütün bu kişiler, kendilerine uygun normal konumlarını yitirmiş, herhangi bir nedenle yaşamın olağan yolunu terketmiş insanlardır. Romanın konusu, pek de sürükleyici olmayan bir dizi skandaldan, garip ve gizemli eylemlerden, aşağılanmalar ve yüceltmelerden oluşmaktadır. Gogol'ün *Dostlarla Yazışmalardan Seçme Bölümler*'inin de alaya alındığı yapıt parodiler ve yarı-parodilerle doludur. Bu parodiler öykünün karnaval atmosferine organik bir şekilde eklenmektedirler.

Karnaval ögelerine yer veriş Dostoyevski'ye, karakterlerdeki ve insanların davranışlarındaki normal yaşam koşullarında ortaya çıkarılamayacak olan momentleri görme ve gösterme olanağını sağlamaktadır. Özellikle Foma Fomiç karakterindeki karnaval özellikleri diğerlerinden çok daha belirgindir. O artık kendisiyle uyuşmamakta, kendisine benzememektedir; seçik ve eksiksiz bir tanımlamasını yapmak mümkün,değildir. Bu karakterde, Dostoyevski'nin daha sonraki kahramanları kendilerini hissettirmektedirler. Ayrıca Foma Fomiç albay Rostanev'le birlikte birbirine karşıt bir karnaval çifti oluşturmaktadır. Dostoyevski'nin ikinci dönemine ait bu iki yapıttaki karnaval ögelerinin üzerinde duruşumuzun nedeni, bunların bir parça yüzeysel, ama bu yüzden çok daha belirgin olmalarıdır. Yazarın daha sonraki yapıtlarında karnaval ögeleri derindeki katmalarda yer almakta, nitelikleri değişmektedir. Ele alınan bu iki yapıtta oldukça yüksek perdeden çıkan gülüş giderek bastırılmaktadır.

Burada karşımıza, dünya edebiyatındaki önemli fonomenlerden biri, yani azaltılmış gülme çıkmaktadır. Gülme, gerçeklik karşısında belirli, ama mantık diline çevrilemeyen estetiksel bir davranıştır; gerçekliği sanatsal açıdan görme ve meydana çıkarma tarzıdır; bu nedenle sanatsal biçimlendirmeyi, süjeyi, türü geliştirme tarzıdır. Karşıt anlamlılığı içeren karnaval gülüşü, aynı zamanda tür oluşturan yaratıcı büyük bir güçtü. Bu gülüş, fonomeni değişim ve geçiş süreci içinde yakalamakta ve kavramaktaydı. Fonomende oluş'un her iki kutbunun yeri, birbirin-

den kopmayan, canlılıklarını ve yenilenişlerini sağlayan bir sıralamayla saptanmıştır. Ölümde doğum, doğumda ise ölüm görünür hale gelmektedir, aynı şekilde galibiyette yenilgi, yenilgide ise galibiyet, yüceltmede aşağılama vb. Karnaval gülüşü bu değişim momentlerinden herhangi birinin mutlaklaşmasını, tek yanlı bir ciddiyet içinde duruklaşmamasını sağlamaktadır.

Ölümde doğumun "görünür" hale geldiğini söylediğimiz zaman, karnavala özgü karşıt anlamlılığı bir parça tahrif etmekteyiz. Çünkü ölümle doğumu birbirinden ayırmakta, bir parça uzaklaştırmaktayız. Oysa canlı karnaval kişilerinde ölüm gebedir, doğurgan ana rahmi mezar olarak meydana çıkmaktadır. Alayla zaferin, aşağılanmayla övgünün ayrılmaz şekilde kaynaştığı yaratıcı, karşıt anlamlı karnaval gülüşünü doğuran işte bu tür figürlerdir.

Karnaval figürleriyle karnaval gülüşü edebiyata aktarıldığında, edebiyatın özgül sorunlarına uygun olarak az ya da çok değişikliğe uğramaktadırlar. Karnaval koşullarına uydurulmuş edebi figürlerdeki karşıt anlamlılık ve gülüş, bu değişikliğin niteliğinden ve boyutlarından bağımsız bir şekilde korunmaktadır. Ancak bu, belirli koşullar altında ve belirli türlerde azalabilmektedir. Gerçi gülmeyi belirleyen hala figürün yapısıdır, ama gülmenin sesi iyice kısılmıştır artık. Deyim yerindeyse gülmenin izlerini betimlenen gerçekliğin yapısı içinde görürüz, ama gülmenin kendisini işitmeyiz. Platon'un ilk dönem diyaloglarında gülme, bütünüyle değilse bile, indirgenmiştir; ama gülmenin izlerini başkişi (Sokrates) figürünün yapısında, diyaloglara yön veriş tarz ve biçiminde, özellikle de düşünceleri, oluşan varlığın aydınlık göreceliği üzerinde yoğuşlaştıran, dogmatik (monologa özgü) bir soyutlama içinde duruklaştırmayan, salt retoriksel olmayan, gerçek diyalog tarzında görmek mümkündür. Bu diyaloglarda gülme zaman zaman figürün yapısından çıkmakta ve adeta sesli bir hale gelmektedir. Platon'un son dönem diyaloglarında ise gülme en aza indirgenmiştir.

Rönesans edebiyatında gülme genellikle indirgenmemiştir; fakat "ses yoğunluğu" eşit değildir. Örneğin Rabilais'de açıkça

ve yüksek perdeden çıkan bu gülüş Cervantes'te artık bu denli aleni değildir. *Don Quichotte*'un ilk kitabında oldukça sesli çıkan gülüşün gücü, ikinci kitapta iyice azalmıştır artık. Bu durum başkişi figürünün yapısında ve süjede meydana gelen kimi değişikliklere de bağlıdır.

18. ve 19. yüzyılların karnaval edebiyatında gülme, genellikle ironi, mizah ve indirgenmiş gülüşün öteki biçimleri halinde, büyük ölçüde azaltılmıştır.

Şimdi Dostoyevski'deki indirgenmiş gülmeye dönelim tekrar. İkinci dönemin bu ilk iki yapıtında gülme açık seçik duyulmaktadır hala. Karnavala özgü karşıt anlamlılık da korunmaktadır. Dostoyevski'nin daha sonraki büyük romanlarında ise gülme büyük ölçüde indirgenmiştir (özellikle *Suç ve Ceza*'da). Ancak Dostoyevsk'nin türe özgü karnaval geleneğiyle birlikte benimsediği dünayayı sanatsal yönden örgütleyen ve aydınlatan karşıt anlamlı gülüşün izlerini bütün romanlarında görmek mümkündür. Bu izlerle, figürlerin yapısında, süjenin birçok durumunda, üslubun kimi özelliklerinde de karşılaşırız. Ancak indirgenmiş gülüş en önemli, hatta belirleyici biçimini yazarın konumundan almaktadır. Bu konum, her çeşit tek yanlı doğmatik ciddiyeti dışlamakta, yaşamın ve düşüncenin sadece tek bir yönünün, tek bir kutbunun mutlaklaşmasına göz yummamaktadır. (Yaşamın ve de düşüncenin) tek yanlı ciddiyeti, tek yanlı dokunaklılık (Pathos) bütünüyle kahramanlara geçmektedir. Ancak kahramanlarını romanın "büyük diyalog"unda karşı karşıya getiren yazar, bu diyalogu açık bırakmakta, sonuçlandırmamaktadır.

Dünyayı karnavalcasına duyumsayışın da hiçbir son tanımadığını, her çeşit kesin sona düşman olduğunu belirtmekte yarar vardır sanırım. Her son burada yeni bir başlangıçtır. Karnaval figürleri her zaman yeniden doğmaktadırlar.

Kimi araştırmacılar (Vyaçeslav İvonov, Komaroviç) Antikçağ'ın (Aristoteles) arınma (katharsis) terimini Dostoyevski'nin yapıtlarına uygulamışlardır. Bu terim çok geniş olarak ele alınırsa, o zaman bu uygulamaya karşı pek bir şey denemez (çün-

kü geniş anlamda arınma olmazsa, sanattan da söz edilemez). Ancak (Aristotelesçi anlamda) trajik arınma kavramını Dostoyevski'ye uygulamak mümkün değildir. Dostoyevski'nin romanlarını souuçlandıran arınmayı (elbette upuygun olarak değil ve biraz da çok akılcı bir şekilde) şöyle ifade edebiliriz: Dünyada hiçbir şey kesin değildir, dünyada ve dünya hakkında son söz henüz söylenmemiştir, dünya açık ve serbesttir; daha her şeyin arifesindeyiz ve hep böyle kalacaktır. İşte bu, karşıt anlamlı gülüşün arındırıcı anlamıdır da aynı zamanda.

Buraya kadar söylediklerimiz sanatçı Dostoyevski için geçerlidir. Gazeteci Dostoyevski'ye ise kısıtlanmış tek yanlı ciddiyet dogmacılık ve hatta eskatoloji bile yabancı değildir. Ne var ki, gazeteci Dostoyevski'nin düşünceleri romanlarından birinde beliririr belirmez, bitmemiş ve açık diyalogun ayrıcalıksız, ete kemiğe büründürülmüş sesleri haline gelmektedir.

Dostoyevski'nin romanlarında her şey henüz söylenmemiş, örneği olmayan "yeni söz"e dönüktür. Herkes merakla bu sözü beklemektedir. Ve yazar da, tek yanlı ve tek anlamlı ciddiyeti bir yana bırakarak, bu sözün yolunu kesmemektedir.

Karnaval edebiyatındaki indirgenmiş gülme, bu tür bir yapıtın kasvetli bir havaya sahip olmasını dışlamamaktadır. Dostoyevski'nin yapıtlarındaki kasvetli hava bizleri şaşırtmamalıdır. Çünkü bu hava yapıtın son sözü değildir.

Dostoyevski'nin romalarında indirgenmiş gülme kimi zaman dışa taşmaktadır. Bu durum, özellikle anlattıkları her zaman parodisel ironik karşıt anlamlılık tarafından belirlenen bir anlatıcının ya da kronikçinin öyküye katıldığı yerlerde görülmektedir. Örneğin *Ecinniler*'de Stepan Trofimoviç'e düzülen övgüler, ki bunlar *Amcanın Rüyası*'ndaki Moskalyova'nın övülüşüne çok benzemektedir, bu şekilde biçimlendirilmiştir. Dostoyevski'nin bütün romanlarına serpiştirilmiş olan açık ya da yarı gizli paradilerde de bu gülüş açıkça duyulmaktadır.

Şimdi de Dostoyevski'nin romanlarındaki karnaval öğelerinin öteki özgürlüklerinden bazılarını gözden geçirelim. Karnaval öğelerine yer veriş, hazır bir içeriğe uygulanan yüzeysel ve

duruk bir şema değildir, tersine sanatsal görüşün son derece esnek bir biçimidir, yeni -olanı ve hiç görülmemiş- olanı meydana çıkarma olanağını sağlayan bir çeşit bulgusal ilkedir. Karnaval öğelerine yer veriş, sahip olduğu değişmenin ve yenilemenin dokunaklılığıyla oluşmuş-olanı, görünüşte duruk ve bitmiş-olanı görece duruma getirerek Dostoyevski'ye, insanların ve insanlar arası ilişkilerin derindeki katmanlarına girme olanağını tanımıştır. Bundan başka, daha önceki yaşam biçimlerini, ahlak kurallarını, inançları "çürüyen sicimlere" dönüştüren ve o güne kadar insanın, insani düşüncenin gizli kalmış karşıt anlamlı ve de yetkinleştirilemeyen doğasını meydana çıkaran kapitalist ilişkilerin sanatsal açıdan sergilenişi için son derece yararlı olduğu da anlaşılmıştır. Sadece insanlar ve davranışları değil, üstelik düşüncelere bile kapalı hiyararşik yuvalarından zorla dışarı atılmışlar ve "mutlak", hiçbir şeyle sınırlanmayan diyalogun ailevi ilişkileri içinde karşı karşıya gelmişlerdir. Bir zamanlar Atina'nın pazar meydanında "aracı" Sokrates'in yaptığı gibi, kapitalizm insanları ve düşünceleri bir araya getirmiştir. *Suç ve Ceza*'dan başlamak üzere Dostoyevski'nin tüm romanlarında diyalog, sürekli olarak bir karnaval diyaloguna çevrilmektedir.

Suç ve Ceza'da karnaval öğelerinin başka görünüş biçimleriyle de karşılaşırız. Bu romanda her şey --insanların yazgıları, yaşantıları ve düşünceleri-- neredeyse kendi sınırlarını zorlamaktadır, her şey kendi karşıtına dönüşmek üzeredir (ama elbette soyut-diyalektik anlamda değil), her şey abartılmakta ve aşırıya vardırılmaktadır. Romanda istikrar kazanan hiçbir şey yoktur, yaşam sürecinin olağan akışı içinde yer alabilecek ve kendisini burada geliştirebilecek olan hiçbir şey hakettiği sükunete kavuşmamaktadır (Dünya ile Razumihin için böyle bir gelişme olasılığını Dostoyevski ancak romanın sonunda sezdirmekte, ama betimlememektedir: Böyle bir yaşam kendi sanatsal dünyasının sınırları dışında kalmaktadır). Her şey değişme ve yeniden doğuşun özlemini çekmektedir. Her şey sonuçlanmamış geçiş an'ı içinde gösterilmektedir.

Romanda önemli işlevi olan olayların geçtiği yer Petersburg kenti de varlıkla var-olmayanın, tıpkı bir sis gibi her an dağıla-

bilecek ve ortadan kalkabilecek gerçeklikle hayalin sınırında bulunmaktadır. Petersburg kentinin istikrarsızlığı için bir gerekçe gösterilmemekte, haklı nedenleri ileri sürülmemektedir; Petersburg kenti de "her şeyin arifesi"nde yaşamaktadır. Petersburg'a ilişkin bu karnaval anlayışı Dostoyevski'de ilk kez *Bir Yufka Yürekli* (1847) adlı öyküde görülmüş, daha sonra *Petersburg'un Şiir ve Düzyazıyla Hayali Öyküsü*'nde (1861) önemli ölçüde geliştirilmiştir.

Suç ve Ceza'da Gogol'ün yapıtları (*Amcanın Rüyası* ve *Stepançikovo Köyü*'nde olduğu gibi) artık karnaval öğelerinin kaynağı yerine geçmektedir. Burada olasılıkla Balzac'ın ve de toplumsal serüven romanlarının (Soullier, Sue) etkileri ağır basmaktadır. Ancak *Suç ve Ceza*'daki karnaval öğelerinin en önemli kaynağı hiç kuşkusuz Puşkin'in *Maça Kızı* adlı yapıtıdır.

Şimdi romandan küçük bir bölümü çözümleyeceğiz ve bu bize, Dostoyevski'deki karnaval öğelerinin önemli özgürlüklerinden bazılarını gösterme olanağını verecektir. Aynı zamanda Puşkin'in etkisine ilişkin savımızı da belirginleştirebileceğiz.

Porfiriy ile ilk karşılaşmasından ve gizemli küçük burjuvanın kendisine "katil!" diye seslenmesinden sonra Roskolnikov bir rüya görmekte ve bu rüyada tefeci kadını yeniden öldürmektedir. Rüyanın son bölümünü buraya alalım :

"Bir süre başucunda durdu. 'Korkuyor' diye düşündü. Usulca baltayı ilmiğinden kurtardı ve kocakarının tepesine indirdi; bir, bir daha vurdu. Ama tuhaf değil mi, kocakarı bu vuruşlardan kımıldamadı bile, sanki tahtadan yapılmıştı. Delikanlı korktu, biraz daha eğilip ona yakından baktı. Ama kocakarı da başını biraz daha eğdi. Bunun üzerine delikanlı da ta döşemeye kadar eğildi, aşağıdan yüzüne baktı ve korkudan dona kaldı: Kocakarı sandalyesinde oturmuş, sessiz bir gülüşle katıla katıla gülüyor, Raskolnikov'un, bu gülüşünü duymaması için bütün gücünü harcıyordu. Delikanlıya birdenbire sanki yatak odasının kapısı aralanıyor gibi geldi. Sanki oradan da gülüşmeler ve fısıldaşmalar gelmeye başladı. Delice bir öfkeye kapıldı. Bütün gücüyle kocakarının kafasına vurmaya başladı. Ama baltayı her vuru-

şunda yatak odasından gelmekte olan gülüşme ve fısıltılar da gittikçe artıyor, daha iyi işitiliyordu. Kocakarı ise katıla katıla gülmekteydi. Raskolnikov kaçmak istedi, ama bütün koridor insanlarla dolmuştu. Merdivene bakan kapılar ardına kadar açıktı. Merdivenin başı, yukardan aşağıya kadar basamaklar iğne atsanız yere düşmeyecek kadar insanla doluydu. Hepsi de bakıyorlardı, ama hepsi bekliyor ve susuyorlardı. Delikanlının yüreği sıkıştı, bacakları büyümüş gibi kımıldamaz oldu, bağırmak istedi ve uyandı."

Bu betimlemede ilginç birçok moment yer almaktadır.

1) Dostoyevski burada rüyanın fantastik mantığına başvurmaktadır. Ve bu mantık kendisine, öldürülmüş, gülen kocarı figürünü yaratma gülmeyi ölüm ve cinayetle birleştirme olanağını sağlamıştır. Ama bunu, karnavalın karşıt anlamlı mantığı da sağlamaktadır. Demek ki burada karnavala özgü tipik bir birleşim söz konusu olmaktadır.

Dostoyski'deki gülen kocakarı figürü, Puşkin'in mezardan göz kırpan kontesini ve iskambil kağıdından göz kırpan (yaşlı kontesin karnavalvari benzeri) maça kızını andırmaktadır. Burada söz konusu olan, rastlantısal ve yüzeysel bir benzerlik değil, iki figür arasındaki özü gereği varolan bir uyumdur, çünkü bu uyum metnin bütününe yayılmakta, figürlerin havasından ve temel düşüncel içerikten türemektedir. Her iki durumda da sözü edilen, Rus kapitalizminin özgül koşulları altındaki "Napoleonculuk"tur. Bu somut-tarihsel fenomen ikisinde de ikinci bir boyut, yani karnaval öğesinin sonsuz anlamsızlığa uzanan boyutunu kazanmaktadır. Ayrıca bu birbirine yakın fantastik figürlere (gülen ölü kocakarılara) benzeri şekilde gerekçeler gösterilmektedir: Puşkin'de cinnet, Dostoyevski'de hummalı bir rüya.

2) Raskolnikov'un rüyasında sadece (rüyada cinayet işleminin mümkün olmadığını kanıtlayan) kocakarı değil, yatak odasında da birileri gülmekte ve giderek bu gülüşmeler artmaktadır. Ardından merdivenlerde ve aşağıda bir yığın insan belirmektedir. Basamaklardan yukarıya doğru çıkan bu insanlara karşılık Raskolnikov yukarda, merdiven sahanlığında durmak-

tadır. Bu sahne, karnaval kralının herkesin gözü önünde tüm halk tarafından tam anlamıyla aşağılayıcı bir şekilde alaya alınmasıdır. Açıklık yerler, alanlar halkın her yerde var oluşunun şimgesidir. Ve Raskolnikov romanın sonuna doğru suçunu itiraf etmek üzere polise teslim olmak istediği zaman, önce bir alana girmekte ve halkın önünde yere eğilmektedir. Raskolnikov'un hayal ettiği, halk tarafından aşağılanışın tam karşılığını Puşkin'in *Maça Kızı*'nda bulamayız. Ancak kısmen de olsa bunu karşılayan bir sahne yer almaktadır burada: Hermann'ın halkın gözü önünde, kontesin tabutu başında baygınlık geçirmesi. Raskolnikov'un rüyasının tam karşılığına ise Puşkin'in başka bir yapıtında, *Boris Godunov*'da rastlarız: Sahte Demetrius'un Çudov-manastırının hücresinde gördüğü kehanetlerle dolu rüya. Bu rüya tıpkı keyfi yüceltmenin, halk tarafından gülünç bir şekilde aşağılanmanın ve çöküşün karnavala özgü mantığını içermektedir.

3) Raskolnikov'un rüyasında mekan, karnaval simgelerine benzer ek bir anlam kazanmaktadır. Yukarı, aşağı, merdiven, eşik, koridor, merdiven sahanlığı gibi yerler bunalımın, radikal değişmelerin, beklenmeyen dönüşümlerin meydana geldiği, kararların verildiği, yasak olanın sınırının aşıldığı, yenilenmenin ya da yok oluşun gerçekleştiği mekanlar haline gelmektedirler.

Dostoyevski'nin yapıtlarında olaylar genellikle bu tür yerlerde geçmektedir. Dostoyevski evin eşikten uzak iç mekanların, sadece skandal ve aşağılanma sahnelerinde açık alanların yerine geçtikleri zaman dışında, hemen hemen hiç kullanmamaktadır. Dostoyevski evlerin, konutların ve odaların dayalı döşeli, güvenli, eşikten uzak iç mekanlarını adeta "atlamaktadır", çünkü betimlediği yaşam iç mekanlarda geçmemektedir.

Dostoyevski bir ev, çiftlik, oda, konut ve aile ozanı değildir. Oturulan iç mekanlarda, eşikten uzakta insanlar biyografik yaşamlarını biyografik zaman içinde geçirmektedirler. İnsanlar doğmakta, çocukluk ve gençlik evrelerinden geçmekte, evlenmekte, çocuk sahibi olmakta, yaşlanmakta ve ölmektedirler. Bu biyografik zaman Dostoyevski tarafından aynı şekilde atlan-

maktadır. Eşikte ve alanlarda sadece bir an'ın birçok yıla ve hatta (*Gülünç Adamın Rüyası*'ndaki gibi) "bir milyon yıla" eşit olabileceği bunalım zamanına izin vardır.

Raskolnikov'un rüyasından romanın daha gerçekçi sahnelerine geçersek, o zaman eşiklerin ve buna benzer yerlerin olaylarda temel mekanları oluşturduğunu görüp, anlayacağız.

Önce Raskolnikov'un kendisi eşikte yaşamaktadır. "Tabut"a (yine bir karnaval simgesi) benzer küçücük odasının yapısı merdivenin sahanlığına açılmaktadır; dışarı çıktığı zaman bile kapısını kilitlememektedir, yani oturduğu iç mekan açık kalmaktadır. Bu "tabut"ta biyografik bir yaşam sürmek mümkün değildir. Burada sadece bunalımlar geçirilebilir, son kararlar alınır, ölünür ya da yeniden doğulur. Marmeladov ailesi de doğrudan doğruya merdivene açılan ve başka odalara geçilen bir odada, eşikte yaşamaktadır. Raskolnikov sarhoş Marmeladov'u evine getirdiği zaman ailesiyle ilk kez burada, eşikte karşılaşır. Kapının öte yanında, sahanlıkta birileri durur ve zili çalarken öldürdüğü kocararının odasının eşiğinde korkulu dakikalar geçirir. Kendisi de bu an'ı yeniden yaşamak için buraya tekrar gelir ve zili çalar. Sokak lambasının yanında koridordaki eşikte Razumihin'e yarı yarıya itirafta bulunur: Ama hiç konuşmadan, sadece bakışlarla. Yandaki odaya açılan kapının eşiğinde Sonya ile konuşur (kapının ardında Svidrigaylov onları dinlemektedir). Eşikte, eşiğe yakın yerlerde ya da canlı eşik bilinciyle geçen olaylar romanda o denli çoktur ki, burada hepsini saymak mümkün değildir.

Eşik, koridor, merdiven sahanlığı, merdiven, basamaklar, merdivene açılan kapılar, bahçe kapıları, açık alanlar, sokaklar, evlerin dış yüzleri, meyhaneler, köprüler, su dolu çukurlar: İşte bütün bunlar romanın mekanını oluşturmaktadır. Buna karşılık içinde biyolografik yaşamın geçtiği, Turgenyev, Tolstoy ve Gonçarov'un romanlarından olayların geliştiği salonların, yemek odalarının, çalışma odalarının, yatak odalarının içmekanına hemen hemen hiç yer yoktur. Dostoyevski'nin öteki romanlarında da mekan *Suç ve Ceza*'daki gibi düzenlenmiştir.

Kumarbaz'da ise karnaval öğeleri bir parça değişik biçimler

almaktadır. Önce burada, dış ülkelerde yaşayan Rusların, Dostoyevski'nin ilgisini çeken değişik insanların yaşamı betimlenmektedir. Bu insanlar ülkelerinden ve halktan ayrılmışlar, yaşamları yurttaşlarının yaşam tarzından uzaklaşmıştır; davranışları bir zamanlar ülkelerinde sahip oldukları konum tarafından belirlenmemektedir artık ve toplumsal çevreyle de bağları kopmuştur. Almanya'nın Roulettenburg kentinde bir araya gelen general, özel öğretmen (başkişi), serüvenci de Grieu, Pauline, kibar fahişe Blanche, İngiliz Astley ve diğerleri belli bir ölçüde normal yaşam kurallarının dışındaymış gibi görünen bir çeşit karnaval topluluğu oluşturmaktadırlar. Karşılıklı ilişkileri ve davranışları olağandışı, günü gününe uymayan ve skandalvari bir duruma gelmektedir (her zaman bir skandal atmosferi içinde yaşamaktadırlar).

İkincisi, *Kumarbaz*'da anlatılan yaşamın merkezinde rulet oyunu yer almaktadır. Bu moment belirleyicidir ve yapıttaki karnaval öğelerinin niteliğini belirlemektedir.

Kumarın niteliği (zarlar, iskambil kağıdı, rulet) karnavala özgü bir niteliktir. Antikçağ, Ortaçağ ve Rönesasn'ta bu durum çok iyi biliniyordu. Kumarın simgeleri, karnaval simgelerinin ayrı düşünülemeyecek oluşturucu öğeleriydi.

Yaşamın değişik konumlarından, hiyararşinin farklı basamaklarından gelen bu insanlar, rulet masasının çevresinde toplandıkları zaman, oyunun kuralları ve rastlantı nedeniyle, birbirlerine benzemektedirler. Rulet masasının başında davranışları normal yaşamdaki davranışlarından farklılaşmakta, değişmektedir. Kumar atmosferi, yazgıların birdenbire değişmesine, ani yükselme ve düşüşlerce, yüceltmeler ve aşağılamalarca belirlenmektedir. Kumara para sürülmesi, banko bunalımı andırmaktadır. İnsan eşikte duruyormuş gibi bir duyguya kapılmaktadır. Kumar zamanı da özel bir zamandır: Bir dakika birkaç yılın yerine geçebilmektedir.

Rulet, kendisiyle temasa geçen her şeyin, Dostoyevski'nin boşu boşuna Roulettenburg diye adlandırmadığı kentin neredeyse tümünün üzerinde yaşamı karnavala çeviren etkisini göster-

mektedir. Yoğun karnaval atmosferi içinde başkişiler Aleksey İvanoviç ile Pauline'nin karakterleri sergilenmektedir. Bunlar karşıt anlamlı, bunalımlı, yetkinleşmeyecek, günü gününe uymayan, beklenmedik olasılıklarla dolu karakterlerdir.

Dostoyevski, Aleksey İvanoviç figürüne biçim vermeden önce bir mektubunda onu şöyle tasarlıyordu: "Çok yönlü gelişmiş olmasına karşın, henüz yetkinleşmemiş, inancını yitirmiş olmasına karşın, inanmamaya cesaret edemeyen, otoritelere isyan eden, ama aynı zamanda onlardan korkan doğal bir kişi düşünüyorum... Ancak ana sorun bu kişinin tüm gücünü, tezcanlılığını, cesaretini, canını rulet masasında harcamış olmasıdır. O bir kumarbazdır, ama Puşkin'in Cimri Şovalyesi'nin basit bir açgözlü olmaması gibi, kendisi de öyle basit bir kumarbaz değildir."

Dostoyevski tarafından gerçekleştirilen Aleksey İvanoviç figürü bu tasarımdan büyük ölçüde ayrılmaktadır, ama burada sezdirilen karşıt anlamlılık sadece korunmakla kalmamış, üstelik daha da derinleştirilmiştir; ve yetkinleşmemişlik sürekli bir yetkinleşemezliğe dönüşmektedir. Ayrıca başkişinin karakteri yalnız kumarda ve karnaval türü skandallarla garipliklerde değil, Pauline'ye olan yoğun karşıt anlamlı ve bunalımlı tutkuda da meydana çıkmakta, belli olmaktadır.

Dostoyevski sözü geçen mektupta şöyle yazmaktadır: "*Ölüler Evi*, daha önce kimsenin bu denli açık bir şekilde betimlemediği kürek mahkumlarının anlatılmasıyla okurların ilgisini çektiyse, bu öykü de rulet oyununun ayrıntılı bir betimlenişi olarak mutlaka ilgiyi çekecektir... *Ölüler Evi* ilginç bulunmuştur. Ve burada da anlatılan bir çeşit cehennem, bir çeşit hapishanedir."

Yüzeysel bakıldığında rulet oyunuyla hapishanenin, *Kumarbaz*'la *Ölüler Evi*'nin karşılaştırılması bir parça inandırıcı değilmiş gibi görünmektedir. Oysa bu karşılaştırma çok önemli ve öze ilişkindir. Kürek mahkumlarının yaşamı içerik bakımından kumasrbazların yaşamından ne denli farklı olursa olsun, her ikisinde de söz konusu olan, normal yaşamdan ayrılmış, onun dışı-

na çıkmış bir yaşamdır. Bu anlamda hem kürek mahkumları hem de kumarbazlar karnaval topluluğundan başka bir şey değildir. Çünkü sürgünde de, normal koşullarda eşit haklara sahip kişiler olarak aynı düzeyde hiç bir araya gelmemiş farklı konumlardan insanlar ailevi ilişkiler içine girmektedirler.

Sürgün zamanı ile kumar zamanı tüm farklılıklara karşın, aynı türden zamanlardır. İdamdan ya da intihardan önceki "son bilinçlilik anları" ve genelinde her çeşit bunalım anları aynı zaman-kategorisine dahildirler. Bütün bunlar, eşikten uzaktaki iç mekanlarda geçen yaşamın biyografik zamanı değil, eşikteki zamandır. Öte yandan Dostoyevski'nin rulet oyunuyla kürek mahkumiyetini cehenneme benzetmesi de oldukça ilginçtir.

Budala romanında ise karnaval öğeleri açık seçik belli olmalarıyla ve aynı zamanda (kısmen Cervantes'in *Don Quichote*'unun dolaysız etkisine yorulan) dünyayı karnavalmışçasına duyumsayışın yoğunluğuyla göze çarpmaktadırlar.

Olayların merkezinde karnavala özgü karşıt anlamlı *Budala* figürü, prens Mişkin bulunmaktadır. Bu kişi yaşamda, davranışlarını belirleyen ve katıksız insanlığını sınırlayan özgül yüksek anlamda bir yer tutmamaktadır. Olağan yaşam mantığı açısından prens Mişkin'in davranışları ve yaşantıları göze batmakta ve yadırganmaktadır. Bu durum örneğin canına kasteden ve sevdiği kadını öldüren rakibine karşı duyduğu kardeşçe sevgi için de geçerlidir. Mişkin'in Rogojin'e olan bu kardeşçe sevgisi, Nastasya Filipovna'nın öldürülmesinden hemen sonra tepe noktasına ulaşmakta ve Mişkin'in (aklını tamamen yitirmeden önceki) son bilinçlilik anlarını doldurmaktadır.

Mişkin'in Nastasya Filipovna'ya olan sevgisini Agalya'ya karşı beslediği sevgiyle birleştirmeye çalışması da aynı şekilde olağan yaşam mantığı açısından bir paradokstur. Mişkin'in öteki kişilerle, örneğin Ganya, İvolgin, İpolit, Burdovski ve Lebedev'le ilişkisi de yaşam mantığının dışına çıkmaktadır. Başka bir deyişle, Muşkin'in yaşamla bağdaşamadığını söylemek mümkündür. Yaşamın insanları sınırlayan belirliliğini kabul edememekte, adeta yaşam dairesinin tanjantında kalmaktadır.

Mişkin'de kendisine yaşamda, öteki insanların elinden almak zorunda olduğu belirli bir yer tutmasını sağlayacak olan dünyeviliğin eksikliği duyulmaktadır. Ne var ki, o işte bu yüzden, ötekilerin dünyaviliği nedeniyle derinde yatan benliklerini kavrayabilmektedir.

Mişkin'de yaşam, kişiliğindeki ve davranışlarındaki uygunsuzluk nedeniyle olağan ilişkilir dışında geçmekte, bir monotonluk, neredeyse bir çocuksuluk niteliği almaktadır: Çünkü o bir budaladır. Nastasya Filipovna da olağan yaşam mantığının dışına düşmektedir, o da aynı şekilde her yerde ve her zaman kendi konumuna ters düşen bir şekilde davranmaktadır. Ancak kişilik çizgisinde aksamalar bulunmakta, çocuksu bir homojenliğin izlerine rastlanmamaktadır. O "çılgın"ın biridir.

Romanın bu iki başkişisinin, "budala" ile "çılgın"ın çevresinde yaşam bir karnavala dönüştürülmekte, dünya tersine çevrilmektedir. Geleneksek süje durumlarının anlamları köklü bir biçimde değişmektedir. Keskin karşıtlıklara sahip hareketli bir karnaval oyunu, beklenmedik dönüşümler ve değişimler meydana gelmektedir. Romandaki ikinci dereceden kişiler karnavala özgü önemli figürler haline gelmekte, karnaval çiftleri oluşturmaktadırlar.

Romanın bütününe yayılan karnavalvari-fantastik hava Mişkin'in çevresinde aydınlık, neredeyse neşelidir. Nastasya Filipovna'da ise karanlık ve cehennem gibidir. Mişkin karnavalcenneti, Nastasya Filipovna ise karnaval-cehennemidir. Ancak cehennem ve cennet birbiriyle karşılaşmakta, kaynaşmakta, karnavala özgü karşıt anlamlılığın yasalarını yansıtmaktadır.

Her şey Dostoyevski'ye yaşamın herhangi bir yönünü kendisine ve okura gösterme, yaşama henüz araştırılmamış yeni derinlikler ve olasılıklar kazandırma olanağını sağlamaktadır. Ancak bizi Dostoyevski'nin ortaya çıkardığı yaşamın derinlikleri değil, aldıkları biçimler ve bu biçimler içinde karnaval öğelerinin işlevi ilgilendirmektedir.

Prens Mişkin figürünün bir karnaval öğesi olarak gördüğü işlev üzere bir parça daha duralım. Mişkin'in bulunduğu her

yerde insanlar arasındaki engeller ansızın aşılabilir duruma gelmekte, insanlar birbirleriyle yakın bir ilişkiye girmekte, karnavala özgü bir açıkyüreklilik ortaya çıkmaktadır. Mişkin'in kişiliği insanları bir birinden ayıran ve yaşama sahte bir ciddiyet kazandıran her şeyi göreli hale getirme yetisine sahiptir.

Romanda olaylar, "pencere önünde iki yolcunun, Mişkin ve Rogojin'in, karşılıklı oturduğu" üçüncü mevki vagonlardan birinde başlamaktadır. Üçüncü mevki vagon, tıpkı Antikçağ'daki menippöe'lerin (bir çeşit yelkenli gemi - çn) güvertesi gibi, çeşitli konumlardan insanların ailevi ilişkiler içine girdiği açık alanları temsil etmektedir. Yoksul prensle milyoner tüccar da burada işte bu şekilde karşılaşmaktadırlar. Karnavalvari karşıtlık üstlerindeki giysilerle de vurgulanmaktadır. Mişkin kolsuz, büyük başlıklı hayli geniş bir pelerin giymiştir ve ayaklarına kalın pençeli kunduralar geçirmiştir. Rogojin'in sırtında ise koyun postuyla kaplı bir gocuk ve ayaklarında çizlemeler bulunmaktadır.

"Konuşmaya başladılar. İsviçre pelerini giyen sarışın gencin, esmer arkadaşının sorularını, bunların hayli üstünkörü ve yersiz oluşundan hiç kuşkulanmadan tüm içtenliğiyle yanıtlaması gerçekten şaşılacak gibiydi."

Mişkin'in bu olağandışı içtenliği, kuşkucu ve içine kapalı Rogojin'in de içini dökmesine, Nastasya Filipovna'ya duyduğu sevgiyi bir karnaval açıklığıyla anlatmasına neden olur.

Bu, romanın karnavala dönüştürülmüş ilk bölümüdür. Yepançin'in evindeki ikinci bölümde Miskin salona alınmayı beklerken kalın kafalı ve yapmacık tavırlı uşakla yersiz kaçan bir tema üzerine, ölüm cezası ve idam mahkumunun son manevi acıları üzerine bir konuşmaya girmekte ve kendisiyle içten bir ilişki kurmayı başarmaktadır. General Yepançin'le de ilk kez karşılaştığı zaman, yaşam konumlarından kaynaklanan engelleri yine bu karnavala özgü tarzla ortadan kaldırmaktadır.

General Yepançin'in salonunda Mişkin bir idam mahkumunun son bilinçlilik anlarından söz eder. Böylece eşik teması, sosyete salonunun eşikten uzak iç mekanına girmiş olur. Miş-

kin'in daha sonra Marie üzerine anlattıkları da ortama pek uygun düşmemektedir. Bu bölüm baştan aşağı karnavala özgü açıkyüreklilikle dolup taşmaktadır. Tuhaf bir insan ve aslında güven vermeyen bir yabancı olan prens Mişkin kısa sürede ve beklenmedik bir şekilde ailenin dostu, sırdaşı haline gelirken Yepançin'in evi de Mişkin'in karnaval atmosferine dahil olur. Kuşkusuz bu duruma generalin karısının çocuksu ve delişmen kişiliği de katkıda bulunmaktadır.

İvolgin'in evinde geçen daha sonraki bölüm çok daha belirgin iç ve dış karnaval öğelerince nitelenmektedir. Bu bölüm, hemen hemen herkesin içyüzünü ortaya çıkaran bir skandal atmosferi içinde gelişmekte, Ferdiçenko, general İvolgin gibi, dış görünüşleriyle bile bir karnaval etkisi yaratan kişiler ortalıkta dolaşmaktadır. Karakteristik olan bekleme odasındaki, yani eşikteki tipik karnaval sahnesidir. Beklenmedik bir şekilde toplantıya katılan Nastasya Filpovna uşaklardan biri sandığı prense kabaca hakaret eder ("beceriksiz herif", "cehenneme kadar yolun var", "ne budala şey"). Karnaval atmosferini daha da yoğunlaştıran bu hareketler, Nastasya Filipovna'nın hizmetçilere karşı olan gerçek davranışına tamamen ters düşmektedir. Bekleme odasındaki sahne, Nastasya Filipovna'nın acımasız ve sinik bir fahişe rolünü oynadığı salondaki gizemli sahneye bir hazırlıktır. Ardından abartılmış-karnavalvari skandal sahnesi gelir: Karnaval öyküleri anlatan sarhoş generalin gelişi ve foyasının meydana çıkarılışı, Rogojin'in ve yanındaki sarhoş güruhun ansızın salonda boy göstermesi, Ganya ile kızkardeşi arasındaki münakaşa ve kızın prensi tokatlayışı, karnaval şeytanı Ferdiçenko'nun kışkırtıcı davranışları. İvolgin'in salonu, Mişkin'in karnaval -cennetiyle Nastasya Filipovna'nın karnaval- cehenneminin ilk kez karşılaştığı bir karnaval alanına dönüşür.

Skandaldan sonra prensle Ganya arasında geçen samimi bir konuşma sırasında Ganya açıkyüreklilikle içini dökmekte ve bunu şarhoş generalle birlikte Petersburg sokaklarında bir karnaval gezisi izlemektedir. Nihayet akşama doğru Nastasya Filipovna'nın evinde felaketle sonuçlanan üzücü skandal patlak verir. Böylece romanın ilk bölümü ve aynı zamanda olayların ilk

günü sona erer.

Birinci bölümdeki olaylar sabahın erken saatlerinde başlamakta ve akşam geç vakitlerde bitmektedir. Ama bu gün doğallıkla bir tragedya günü ("güneşin doğuşundan batışına kadar") değildir. Burada zaman trajik, epik ya da biyografik zaman da değildir. Romandaki gün, tarihsel zamanı adeta dışlayan karnaval zamanı içinde geçmektedir. Bu karnaval zamanı, sınırsız sayıda radikal değişim ve dönüşümü içeren özel karnaval yasalarına göre gerçekleşmektedir (bir örnek: Sabah daha nerede geceleyeceğini bilmeyen yoksul prens akşama doğru milyoner olur). Önündeki sanatsal sorunların çözümü için Dostoyevski işte bu zaman kategorisine (elbette dar anlamdaki karnaval zamanına değil, ama karnavalvari zamana) gereksinim duyuyordu. Yoksa betimlediği eşikteki ya da alanlardaki derin anlamlı olaylar, Raskolnikov, Mişkin, Stavrogin, İvan Karamazov gibi kahramanlar olağan biyografik ve tarihsel zaman içinde gelişemezlerdi. Ve eşit haklara sahip, manevi yönden tamamlanmamış bilinçlerin etkileşimi olarak roman-çokseslilığı de başka bir sanatsal zaman ve mekan tasarımını gerektirmektedir: Dostoyevski'nin sözleriyle, "Öklidci olmayan" bir tasarımı.

Dostoyevski'nin yapıtlarındaki karnaval öğelerinin çözümlenişini böylece bitirebiliriz. Daha sonraki üç romanında da aynı karnavalvari özellikler çıkar karşımıza, kuşkusuz daha karmaşık ve yoğun bir tarzda (özellikle *Karamazov Kardeşler*'de) Örneğin *Ecinniler* romanında "ecinniler"in egemen olduğu yaşam bir karnaval-cehennemi olarak betimlenmiştir. Yüceltme, aşağılama ve keyfi atama teması roman boyunca yinelenmektedir. Kısaca anımsatırsak: Stavrogin'in içyüzünün topal Maria tarafından meydana çıkarılışı, Pyotr Verhovenski'nin Stavrogin'i İvan-Çareviç ilan etme fikri vb. *Ecinniler* yüzeysel karnaval öğelerinin çözümlenişi için yeterince malzeme sunmakta ve *Karamazov Kardeşler*'de de karnavalvari ayrıntılara bol bol rastlanmaktadır.

Sonuç olarak, Dostoyevski'nin son romanlarında özellikle göze çarpan bir noktaya daha değinmek istiyoruz. Karnaval fi-

gürünün yapısındaki özgülük konusunda, bu özgülüğün oluş'un iki kutbunu ya da bir anti-tezin her iki öğesini kapsamına almaya ve birleştirmeye çalıştığını daha önce belirtmiştik: Doğum ve ölüm, gençlik ve yaşlılık, yukarı ve aşağı, yüz ve kıç, övgü ve hakaret, olumlama ve yadsıma, trajik ve komik; ne var ki, bu ikili figürün üstteki kutbu, iskambil kartlarındaki figürler ilkesine göre, aşağıdaki kutupta yansımaktadır. Bu durum şöyle de ifade edilebilir: Karşıtlar buluşmakta birbirlerine bakmakta, birbirlerini yansıtmakta, tanımakta ve anlamaktadırlar.

Dostoyevski'nin yaratıcılık ilkesini de aynı şekilde bilirlemek mümkündür. Dostoyevski'nin dünyasında her şey karşıtının sınırında yaşar. Sevgi nefretle yan yanadır, onu tanımakta ve anlamaktadır. Bir an için Versilov'un nefret dolu sevgisini, Katerina İvanovna'nın Dmitri Kramazov'a, öte yandan İvan'ın Katerina İvanovna'ya ve Dimitri'nin Gruşenka'ya olan sevgisini düşünelim. İnanç ateizmin sınırında yer almakta, ona bakmakta ve onu anlamaktadır; ateizm de inancın sınırında yaşamakta, inancı anlamaktadır. Yücelik ve eliaçıklık zevk düşkünlüğü ve bayağılığa dönüşecek kadar yakındır onlara (Dimitri Karamazov). Yaşam sevgisi kendi kendini yok etme isteğiyle yan yanadır (Kirillov). Saflık ve iffet kötülük ve şehveti anlamaktadır (Alyoşa Karamazov).

Dostoyevski'nin dünyasında her şey ve herkes birbirini tanımak, bilmek zorundadır. Herkes bir ilişkiye girmek, yüz yüze gelmek, konuşmak zorundadır. Herkes birbirini yansıtmak, diyaloglarla aydınlatmak zorundadır. Bu nedenle her ayrı ve uzak-olan zamansal ve mekansal bir noktada bir araya gelmek zorundadır. Dostoyevski'nin karnaval özgürlüğüne, karnavala özgü bir mekan ve zaman tasarımına gereksinim duymasının nedeni de işte budur.

Karnaval öğelerine yer veriş, büyük diyaloga açık bir yapı kazandırma olanağını sağlamış, insanlar arasındaki sosyal etkileşimin, genellikle monoton olan monolog bilinci için, homojen ve bölünmez, kendi içinde gelişen ruh için mahfuz tutulan (örneğin Romantizm'de) manevi ve zihinsel alana aktarılmasını

mümkün kılmıştır. Dünyayı karnavalmışçasına duyumsayış, etiksel ve de gnoseolojik tekbenciliği aşmak için Dostoyevski'ye yardımcı olmuştur. Tek başına bırakılmış bir insan, kendi manevi yaşamının içine kapanmış bile olsa, varlığını sürdüremez. Başka insanlara, bilinçlere gereksinimi vardır.

Karnaval öğelerine yer veriş ayrıca, belli bir çağdaki özel yaşamın dar çerçevesini evrensel ve genel insani bir gizemlilik sahnesinin boyutlarına kadar genişletme olanağını da tanımaktadır. Dostoyevski bunu son romanlarında, özellikle *Karamazov Kardeşler*'de gerçekleştirmeye çalışmıştır.

Ecinniler romanında Şatov, birbirine içlerini dökmeden önce, Stavrogin'e şöyle demektedir: "Biz iki varlık olarak dünyada son defa biribirimizle... bir ölçüsüzlük içinde karşılaştık. Bırakın bu ses tonunu, insan gibi konuşun! Hiç olmazsa bir kez insani bir sesle konuşun."

İnsanların yazgısını belirleyen tüm karşılaşmalar Dostoyevski'nin romanlarında hep "ölçüsüzlük içinde" ve "son defa" (bunalımın son dakikasında) gerçekleşmektedir. Yani: Karnaval ve gizemlilik-oyununun mekan ve zamanında.

SÜJE VE SANATSAL YÖNTEM

M. B. Krepçenko

Bir edebiyat yapıtı okur tarafından önce homojen bir bütün olarak algılanmaktadır. Yazar için de durum aynıdır; o da yapıtının dengeli ve homojen olmasına özen gösterir. Buna karşın deneyimli okur bir edebiyat yapıtının belirli özelliklerini birbirinden ayırabilmekte ve oluşturucu öğlerini farkedebilmektedir. Bu temel oluşturucu öğeler yazar için doğallıkla çok daha büyük bir önem taşımaktadırlar, çünkü bu öğelerin yardımıyla amaçlarını elden geldiğince yetkin bir biçimde gerçekleştirmek için yazarın onlardan yararlanması gerekmektedir.

Edebiyat fenomenleriyle yasallıklarının bilimsel açıdan incelenişi, hem sanat kategorilerinin ve tarihsel niteliklerinin araştırılmasını hem de bunların içsel karşılıklı ilişkilerinin açıklanmasını kapsamına almaktadır. Ne var ki, zaman zaman sanatsal yaratmanın çeşitli görünüşleri bir temele dayanmadan yorumlanmakta ve kimi kavramlar da birbirine karıştırılmaktadır.

E. Dobin *Yaşamdan Alınan Malzeme ve Sanatsal Suje* adlı ilginç kitabında şöyle demektedir: "Süje bir gerçeklik tasarımıdır"[1]. Bu düşünceyi geliştirerek şunları saptamaktadır: "Sanat yapıtının bütününde olduğu gibi süjede de, reel yaşamın yasallıklarının nesnel olarak yansıtılışı sanatçının gerçeklik karşısın-

1. E. Dobin : Yaşamdan Alınan Alınan Malzeme ve Sanatsal Süje, Leningrad 1956, S. 120

daki tutumuyla kaynaşmaktadır"[2]. Süjede —ve öteki üslup öğelerinde— yazarın yaşamla ilgili belirli görüşlerinin dile geldiği ortadadır, ancak bu durumda yapıtın bileşenlerinin —bunlar arasında süjenin— belirli bir gerçeklik tasarımı oluşturduğunu söylemek doğru olmayacaktır. Bir sanatsal yapıtı birbirlerini etkileyen, ama aynı zamanda birbirlerine bağımlı olan öğelerle bileşenlerin karmaşık bir birliğidir; bu yüzden eşdeğerli ve aynı işlevi gören öğelerin yalın toplamı olarak görülmemelidir E. Dobin'in gerçeklik tasarımı diye nitelediği şey, sanatsal yöntemin özelliklerinden biridir ve bu özellik, bir fenomen olarak, süje gibi açık seçik farkedilmese bile, en az onun kadar reeldir.

Sovyet edebiyatbilimde sanatsal yöntemi, gerçeklik fenomenlerinin genelleştirilmesine ilişkin temel ilkeler diye tanımlamak oldukça yaygındır ve bu, büyük çoğunluk tarafından benimsenmiştir. Geniş edebiyat-tarihsel bir bağlam içinde bu durum, sanatsal yöntemin, yazarın yapıtlarında ifadesini bulan görüş açısını ve meydana çıkardığı insanla gerçeklik ve de insanla toplum arasındaki ilişkilerin niteliğini kapsamına aldığı anlamına gelmektedir. Bu ilişkilerin farkına varılması ve yansıtılması, etkisi sanat yapıtının tüm bileşenlerinde ve yazarlık uğraşının çeşitli yönlerinde açıkça görülen bir "güç alanı" oluşturmaktadır. Çünkü bir yazar yaşam fenomenlerine yaklaşımındaki özgülüğün bilincinde olsa da olmasa da, yaratıcılığının ana ilkelerini kavrasa da kavramasa da ya da ama onları rastgele ifade etse de, bu ilkelerin imge sistemindeki ve de sanat yapıtının yapısı içindeki biçimlendirici işlevi tüm kuşkuların dışında kalmaktadır.

Edebiyat yapıtlarının süje bileşimleri, yaşamın sanat açısından gözlemlenmesi ve yazarın yöntemiyle çok yakın bir ilişki içindedir; ancak bu, kimi zaman göründüğü gibi pek o kadar basit değildir ve düz bir gelişme çizgisini de izlememektedir. Burada özellikle, bir sanat yapıtının okur üzerinde belirli bir etki yaratmak için imgelerden, duygu ve düşüncelerden oluşan şu ya da bu sistemi uyguyayarak gerçekliği yansıtmakta olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Okuru olmayan bir edebiyatın düşü-

2. A. g. Y., S. 133

nülmeyeceği açıktır. Ancak bir edebiyat yapıtının etkisi sadece betimlenen karakterlere, ruh durumlarının anlatılmasına ve de uygulanan biçimlendirme araçlarına dayanmaktadır, tersine yapıt okur tarafından bir bütün olarak, yeni içerik ve biçim birliği içinde algılanmaktadır. Bu açıdan ele alındığında süje sadece karakterlerin gelişim öyküsü ya da kişiler arasındaki bağların ve karşılıklı ilişkilerin betimlenmesi değildir; süje aynı zamanda, okurun ilgisini yazarın anlattıklarına çekmesi gereken, anlatış tarzının merak uyandırması ve de olayaların etkisi için belirleyici bir önem taşıyan sanatsal araçlardan biridir.

Sovyet edebiyatbiliminde bir süjenin bilgi değeri ile oyalandırıcılığı sık sık karşı karşıya getirilmektedir. B. Zarnov *Süje Nedir* başlıklı yazısında, bir sanat yapıtında süjenin okurun ilgisini uyandırma amacına hizmet ettiği görüşüne kesinlikle karşı çıkmaktadır[3]. Bununla ilgili olarak alaycı bir tarzda "süje yemi" kavramından söz etmekte ve süjenin tek görevinin yaşam gerçeğini yansıtmak ve karakterleri çözümlemek olduğu görüşünü savunmaktadır. Ancak bu durumda ortaya, yaşam gerçeğinin yansıtılmasının neden okurun ilgisini "uyandırmak"la uzlaşmaz bir karşıtlık içinde bulunduğu ve öte yandan bu uyarımın niçin sadece ucuz "süje yemi" ile mümkün olabileceği sorusu çıkmaktadır. Büyük yazarlardan birçoğunun pratiği, bu sanatçıların okurun ilgisini hiçbir zaman göz ardı etmediklerine, tersine her zaman dikkate aldıklarına ve bunun da süje seçimini ve gelişimini etkilediğini tanıklık etmektedir. Karakterlerin çözümlenişi ile okurun merak duymasına yol açan anlatım tarzının süje içinde organik bir biçimde kaynaşması, ancak büyük sanatsal bir ustalığın sonucunda mümkün olmaktadır. Sanatsal yöntemi, gerçekleştirdiği süje bileşimlerinden belli olan Dostoyevski'nin yapıtları bu durumu özellikle somut bir biçimde sergilemektedir.

Dostoyevski, Strahov'a yazdığı 10 Mart 1869 tarihli mektubunda şöyle demektedir: "Sanatçının yaratıcılığı üzerine özel bir görüş edindim; çoğunluğun fantastik ve olanaksız bulduğu şeyler benim için aslında gerçek-olan şeylerdir... Gazetelerde

3. B. Zarnov : Süje Nedir? Voprosiy Literatur Dergisinde 1958, 1, S. 91

hergün en sıradan ve de en şaşkınlık verici olaylarla ilgili haberler yer almaktadır. Yazarlarımıza bu durum fantastik gelmekte ve pek kulak asmamaktadırlar, oysa bunlar birer olgu oldukları için gerçekliktir de aynı zamanda"[4]. Dostoyevski çağındaki sosyal dengesizliği çok iyi görmüş ve burjuva toplumunda insanlar arasında gitgide artan yabancılaşmayı büyük bir dikkatle izlemiştir. Dostoyevski'nin kanısına göre insanoğlu yaşamında karmaşık sorunlarla, gizler ve gizemlerle karşı karşıya gelmektedir ve kendisi de büyük bir gizdir. Ancak oldukça garip fenomenleriyle bu dünya Dostoyevski için, kavranılması ve de imgelerle yansıtılması gereken gerçekliğin ta kendisidir.

Olağanla olağandışını birleştirirken Dostoyevski romanlarında süjenin gelişimini dramatik bir gerilimle zenginleştirmiştir. Beklenmedik değişiklikler ve felekatler bu bakımdan tipik birer örnek oluşturmaktadırlar. Örneğin Budala romanının daha ilk bölümünde gerilim yüklü ve dinamik sahneler birbirini izlemektedir : Prens Mişkin'in general Yepançin'i ziyareti büyük bir kargaşalığa yol açar, çünkübu sefil ve yoksul budalanın, aristokratlığıyla övünmeye ve güne kadar büyük bir özen gösteren general karısının akrabası olduğu ortaya çıkmaktadır. Olayın yarattığı şaşkınlığın etkisi, prense yöneltilen sorularla artırılmakta ve bu denemenin sonucunda da prensin olağandışı bir insan olduğu anlaşılmaktadır. Nastasya Filipovna ile Rogojin'in de katılmasıya Ganya İvogin'in evinde geçen olaylar pek öyle hergün karşılaşılan türden değildir. Ganya İvolgin evlenme teklifinde bulunduğu Nastasya Filipovna'dan kesin bir yanıt beklemektedir; İvolgin ailesi de bu işe artık olmuş bitmiş gözüyle bakmaktadır. Ancak dostça bu buluşma yerine, büyük bir skandal patlak verir : Nestasya Filipovna Ganya'nın babasını kin dolu alaylarına hedef alır ve annesiyle kızkardeşine karşı oldukça kibirli davranır. O sırada damdan düşürcesine salona giren Rogajin Ganya'ya hain ve serseri diyerek kabaca hakaret eder. Kardaşinin ses çıkarmamasına içerleyen Ganya'nın kızkardeşi Rogajin'in yüzüme tükürür. Ganya bütün bu olup bitenler karşısında

4. Dostoyevski : Mektuplar, Leipzig 1926, S. 286

öylesine şaşkına döner ki, kendisini yatıştırmaya çalışan Mişkin'i tokatlar, ama ardından hemen özür diler.

Natasya Filipova'nın evindeki toplantı da bir dizi beklenmedik olay ve dramatik bir gelişme tarafından nitelenmektedir. Herkes onun Ganya ile nişanlanacağını sanmaktadır; konukların son günlerde meydana gelen değişik olaylar üzerine sürdürdükleri sohbet, Natasya Filipova'nın ansızın prens Mişkin'e yönelttiği soruyla yarıda kalır: Gavriliy Ardalyonoviç İvolgin'in evlenme teklifini kabul etmeli mi, yoksa geri mi çevirmelidir? Prensten, evlenme teklifini geri çevirmesi gerektiği yanıtını alan Natasya Filipova, konukları şaşkınlığa düşüren Ganya İvolgin'le evlenmeme kararını oracıkta açıklayıverir. Ardından Rogojin'in ortaya çıkmasıyla olaylar yeni bir yön alır; Rogojin kendisiyle gelmesi için Natasya Filipova'ya yüzbin ruble teklif eder. O akşamki toplantıya katılanlar arasında, Natasya Filipova'yı genç bir kızken baştan çıkaran Totskiy (şimdi onu başından savarak evlendirmek ve yüklü bir çeyizle donatmak istemektedir), ayrıca Natasya Filipova'nın parasıyla mülküne el koymak için durmadan onun sevgisini kazanmaya çalışan Ganya İvolgin ve sevdiği kadını açıkça satın almak isteyen, tutkuyla yanıp tutuşan Rogojin de bulunmaktadır.

İşte bu çıkar ortamında, her ne kadar zorlama da olsa, Prens Mişkin'in saf ve yürekten gelen önerisi ortalığı iyice karıştırır : Yazgısını Nastasya Filipovna ile paylaşmaya ve onunla evlenmeye hazırdır, "hem de cephe matematik bulunması bile". "Eğer yoksulluk çekersek, o zaman ben çalışırım Nastasya Filipovna".[5] Ancak bu anda Mişkin'e oldukça büyük bir mirasın kaldığı ortaya çıkmaktadır. Özelilkle Nastasya Filipovna, ganya İvolgin'i denemek için, Rogojin'in yüz bin Rublesini ateşe attığı zaman gerilim tepe noktasına varmaktadır. Bu noktada öyküye yeni, güçlü bir özellik kazandıran bir başka süje "hile"si eklenmektedir : Nastasya Filipovna konuklarla veralaşarak Rogojin'le birlikte salona terkeder ve Mişkin'e şöyle seslenir: "Hoşçakal prens, ilk kez gerçek bir insanla karşılaştım!"[6]. Dosto-

5. F. M. Dostoyevski : Budala, Berlin-Weimar 1964, S. 229

yevski bu tür ani değişikliklerle yaşamın karmaşıklığını, dramatizmini ve değişik biçimler altındaki "sıradan-olmayanı" ortaya çıkarabilmiş, davranışlardaki insanın iç çelişkilerinden kaynaklanan "sürprizleri" sergileyebilmiştir. Süjenin gelişimi insan ruhunun derinliklerine girebilme olanağını sağlamakta, öte yandan insanın manevi yaşamındaki nüanslar da süjenin gelişmesine hız vermektedir. Olayların dinamizmi, beklenmedik geçişler, ani iniş ve çıkışlar ve de değişen bir anlatım temposu betimleme tekniği için büyük önem taşımaktadırlar. Dostoyevski'nin öteki romanlarında anlatım tarzının ateşli temposu, sıradan-olmayan ve felaketle sonuçlanan değişiklikler tamamen değişik bir biçimde belirmektedirler. *Karamazov Kardeşler*'de Fyodor Pavloviç Karamazov'un öldürülüşü süje gelişiminin merkezi öğesini oluşturmakta ve tüm öteki bileşenler de bu merkezi öğeye bağlı kalmaktadır. *Suç ve Ceza*'da da yaşlı tefeci kadının ölürülmesi olayların merkezinde yer almaktadır. Bu tür alışılmışın dışındaki olaylar günlük yaşantıya, kişilerin içtepilerine ve arzularına ışık tutmaktadır.

Budala'da olduğu gibi *Karamazov Kardeşler* romanında da kahramanların ve özellikle Dmitri Karamazov'un iç dünyasında meydana gelen umulmadık değişiklikler, "sürprizler" süje gelişiminin organik öğelerinden birini oluşturmaktadırlar. Katerina İvanovna'nın babasının içinde bulunduğu sıkıntılı durumundan yararlanarak Dmitri, eğer gizlice kendisini ziyaret ederse belirli koşullarda babasına yardım edeceğine söz verip Katerina İvanovna'yı küçük düşürmeye çalışır. Babasının umutsuz durumunu gören Katerina kesin kararını vererek Dmitri Fyodoroviç'in söz verdiği parayı almak üzere onun evine gider. Kendisini feda etmeyi göze alan Katerina İvanovna'nın bu davranışı Dmitri Karamazov'u öylesine etkiler ki, o andan itibaren tutumunu değiştirir, çünkü o "içindeki kötü arzulara karşın, namuslu bir adamdır". Daha sonra, Dmitri Karamazov'u başını derde sokacak olan tutkusundan kurtarmaya çalışan Katerina İvanovna onunla nişanlanmaktadır.

6. A. g. y., S. 243

Dmitri Karamazov'un Gruşenka ile karşılaşması da beklenmedik bir biçimde gelişmektedir. Gruşenka ile ilgili olarak duyduklarından sonra Dmitri bu kadın hakında iyi şeyler düşünememektedir. "Onun parayı sevdiğini, para kazanmaktan hoşlandığını, bu hilekar, domuz karının kimsenin gözünün yaşına bakmadan amansız bir faizle borç para verdiğini biliyordum." Ne var ki, Dmitri Fyadoroviç tarafından imzalanmış borç senetleri de Gruşenka'nın eline geçmektedir. "İlk kez görüşmeye gittiğimde kendisine iyi bir kötek atmayı dünüşünüyordum" demektedir. Dmitri Karamazov daha sonra "ama pataklamaya gittiğim halde yanında kaldım. Bir fırtına esti, vebaya tutuldum, hala hastayım; benim için her şeyin sona erdiğini, bir daha da başlamayacağını biliyorum"[7].

Dostoyevski'de süje gelişiminin dinamik öğelerinden biri de yıkıcı bir düşüncenin bir saplantı haline gelişidir. İvan Karamazov Smerdyakov'a "her şeyin mubah olduğu" düşüncesini aşılamaktadır. "Her şeyin mubah olduğu"na ilişkin bu düşünce burada, örneğin *Suç ve Ceza*'daki gibi, soyut ve anlıktan kaynaklanan bir şey olarak gösterilmemekte, tersine ruhsal taşkınlıklar ve duygularla birleşmekte ve olayın nedenini teşkil etmektedir. Karmaşık bir ruh dünyasına sahip ve entellektüelizmci İvan Karamazov için bir düşüncenin ortaya atılmasıyla gerçekleştirilmesi arasında önemli bir fark bulunmaktadır. Ancak babasına ve Dmitri'ye karşı bir yakınlık duymasına karşın, sonuçta meydana gelen feleket onu da sarsmaktadır.

Yıkıcı düşünceler —Dostoyevski'nin kanısına göre— uygun koşullarda gelişirlerken yine de kendilerine özgü bir mantığa sahiptirler. Bu nedenle İvan Karamazov'un kuramsal açıdan temellendirdiğini Smerdyakov gerçekleştirmektedir. "Cinayeti işlemeyi kendiniz göze alamazdınız, zaten istemiyordunuz da, ama başkasının bunu yapmasını pekala bekliyordunuz." "Ben sadece yardakçınız, sadık uşağınızdım. Ne dedinizse onu yaptım"[8]. Smerdyakov'un sinizmiyle İvan Karamazov'un felsefesi gözlemleri arasında bir uçurum bulunmaktadır. Düşünceyle

7. Karamazov Kardeşler, Cilt 1, S. 171-172

duygu, bir tasarıyla bu tasarının gerçekleştirilmesi, felsefeyle reel gerçeklik arasındaki bu karmaşık ilişkililer, bir dizi olay ve süjenin tamamlayıcı öğeleri biçiminde meydana çıkmaktadırlar.

Karamazov Kardeşler'de ve Dostoyevski'nin öteki yapıtlarında olayların temelinde yatan psikolojiyle felsefe, bu yapıtları serüven romanlarına yaklaştıran özellikler göstermektedir. Örneğin olaylara karışan kişilerin gözleri önünde meydana gelen felaket belli bir an'a kadar bir giz perdesinin ardında kalmaktadır. Suçlu olarak da sonuçta ortaya, eldeki ipuçları nedeniyle kuşkuyu en çok üzerine çeken kişi değil, bir başkası çıkmaktadır. Okur gizi çoktan çözmüş olsa bile, yargılanma sırasında işlenen suçun çözümlenişi yeniden yanlış sonuçlara varılmasına ve suçu doğrudan işlememiş bir kişinin suçlu çıkarılmasına neden olmaktadır.

Dostoyevski'nin yapıtlarından birçoğunda, örneğin *Ezilenler ve Horgörülenler*'de, *Suç ve Ceza*'da, *Delikanlı*'da bu tür gizler ve aydınlatılmaları süjenin temel öğesi olma işlevini görmektedirler. *Delikanlı*'da gizin ve gizemli-olanın aydınlatılması süje gelişiminin ana çizgisini oluşturmaktadır. Çiftlik sahibi Versilov ile bir kölenin evlilik dışı oğlu Arkadi Dolgorukiy yaban ellerde büyümüş ve yirmi yaşına gelene kadar anababasını görmemiştir; şimdi de sosyeteden kovulmuş olan babasının nasıl bir insan olduğunu öğrenmek istemektedir. "En kısa sürede tüm gerçeği öğrenmeliydim; çünkü ben bu adam hakkında bir yargıya varmak için buraya gelmiştim... Bir aydan bu yana beraber yaşadığımız halde kesin bir açıklamada bulunması için kendisine başvurmayı bir türlü beceremeyeceğimi her geçen gün daha iyi anladım. Gururlu adam, ruhumun derinliklerine kadar hareket eden bir giz gibi karşımda duruyordu. Gerçi bana karşı sevimli davranıyor, hatta benimle şakalaşıyordu, ama ben şakalaşmaktan çok tartışmaya ve kavga etmeye can atıyordum"[9].

Arkadi Dolgorukiy kendisini rahatsız eden bir gizi çözmek istemekte, ama kısa süre sonra kendisi de oldukça önemli bir

8. A. g. y., Cilt 2, S. 365, 377
9. Delikanlı, S. 26-27

gizle karşı karşıya kalmaktadır; çünkü Ahmakova'nın bir mektubu, ki bu mektup kadını büyük bir tehlikeye düşürmektedir, Arkadi'nin eline geçmektedir. Bu kadının yaşam öyküsünün Versilov'un yaşamındaki olaylarla yakın bir ilişki içinde olduğu yavaş yavaş ortaya çıkmaktadır. Tek bir gizi çözme isteği ve başka bir gizle ilişkisi içinde bir yargıya varma çabası birbirine karışmakta, olayları anlatan başkişiye bir dizi başka gizi açıklama, yaşamı, karakterleri, insanların birbirleriyle ilişkilerini kavrama olanağını tanımaktadır.

Süje gelişiminin merak uyandıran etkisi, serüvene benzer durumlar ve gizemli motifler Dostoyevski'de, görüldüğü gibi, karakterlerin derinlemesine ve gerçekçi bir biçimde araştırılmasıyla ve görkemli bir anlatım sanatıyla hiç de çelişkili değildirler, tersine bunların ayrı düşünülmeyecek bileşenlerini oluşturmaktadırlar.

KAYNAKLAR :

1) Studien Zum Russischen Realismus Des 19. Jahrunderts, Literatur Und Gesellschaft, Akademie-verlag Berlin 1973

2) Künstlerisches Scaffen Und Rezertionsprozess, Zum Methodologie Der Komplexen Erforschung Von Kunst Und Literatur, Aufbau-verlag Berlin Und Weimar 1977

3) Dostojewskis Erbe İn Unserer Zeit, Literatur Und Gesellschaft, Akademie-verlag Berlin 1976

4) Literatur Und Kerneval, Zur Romantheorie Und Lachkultur, Ullstein Materialien, Berlin 1985



ISBN 975-7814-25-3