georgi plehanov
jean freville

sosyalist gözle sanat ve toplum

MAY YAYINLARI

sosyalist gözle sanat ve toplum

29

Jean Freville - Georgi Plehanov

SOSYALİST GÖZLE SANAT VE TOPLUM

SOSYALİST GÖZLE SANAT VE TOPLUM/jean frevillegeorgi plehanov/kapak düzeni, fatin yılmaz/divan matbaacılık tesislerinde dizilip basılmıştır/hakları may yayınlarınca saklıdır/may yayınları ,cağaloğlu, babıâli cad. istanbul. telf. 277161

bilim, belge, araştırma dizisi: 29

1. basım 1963
2. basım 1968
3. basım ekim 1974

Jean Freville - Georgi Plehanov

Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum

Çeviren: Asım Bezirci

MAY YAYINLARI - İSTANBUL

İÇİNDEKİLER

PLEHANOV VE SANAT SORUNLARI (J. Fréville)

Plehanov'un yeri ve eylemi

Marxçılık ve Plehanov 9
Bilimsel estetik 12
Plehanov'un eylemi 14

I. Sanatın tabiatı ve kökleri

Çeşitli estetik anlayışları 16
Sanatın doğuşu ve kökeni 29

II.Toplum yapısı ve sanat

Ekonomik altyapı ve ideolojik üstyapı 34
Coğrafya ve sanat 37
Birey ve Sanat 38
Irk ve sanat 39
Deha ve sanat 40
Pataloji ve sanat 43
Geride kalan şey varsayımı 44
Irk, çevre, an ve sanat 46
Ekonomik altyapı ve toplumsal psikoloji 48
Sanatta taklitçilik 53

III. Sanat ve Topumsa Sınıfar :

Sınıfar 56
Sanatta öz ve biçim 61
Sanatçı ve çevresi 65
Gerçeklik 68
Halkçı sanat 70

IV. Estetik ve eleştiri :

Kapitalizm ve sanat 74
Bilimsel eleştiri 75
Plehanov ve marxçı eleştiri 77
Plehanov'a yöneltilen eleştiriler 81
Bilimsel estetik 85

SANAT VE TOPLUMSAL HAYAT (G. V. Plehanov)

Maddeci eleştirinin görevleri 91
Halk edebiyatı 95
Çernişevski'nin estetiği 103
Ne Yapmalı? 117
Tolstoy 125
Henrik İbsen 133

JEAN FREVİLLE

PLEHANOV VE SANAT SORUNLARI

PLEHANOV'UN YERİ VE EYLEMİ

Plehanov özellikle estetiği ele alan bir eser bırakmadı bize. Buna zaman bulamadı. Onun için de, ölümünden az önce, hayıflandı durdu. Öyleyken, sanat ve edebiyat üstüne yazdıkları orijinal ve dikkate değer bir bütün meydana getirirler gene de. Çünkü onlarla Plehanov henüz kurulmamış bir estetiğin, marxçı estetiğin temel taşlarını koymuştur.

MARXÇILIK VE PLEHANOV

«Marxçı bir estetik!» Felsefî idealizmi tutan kimseler, «O da ne demek?» diye kurularak soracaklardır: «Ruh kendi başına buyruk ve eğemen değil mi? Belirtilerini, özellikle sanatsal yaratışlarını o kendisi düzenlemiyor mu? Varsın marxçılık ekonomik, siya-

sal ve toplumsal olayları keyfine göre incelesin! Sanat onun araştırma alanının dışında kalır ve kendi kanunlarından başkasına aldırmaz...»

Biz onlara şöyle karşılık vereceğiz: Marxçılık genel bir dünya görüşüdür, insanlığın bütün faaliyetlerini kuracaklar, onları hareket ve karşılıklı etkileri içinde kavrar. Onun için yasak hiçbir bölge, hiçbir Terra Clausa (kapalı yer), ulaşılmaz hiçbir Olymp dağı yoktur. Marx'ın başlıca değerlerinden biri, çeşitli bilim disiplinlerini saran ve birbirinden ayıran duvarları yıkmış olmasıdır.

Kapital'in yazarı, felsefeyi gerçek dünyaya bağlıyarak ve bilgiyi kösteklerinden kurtararak eserine başlar. Ve şunu ortaya koyar: Tabiat olayları gibi toplum olayları da diyalektik bir gelişim geçirmişler; her hayatın, her hareketin, her ilerlemenin kaynağı olan karşıtlar kavgasına baş eğmişlerdir. Marx, böylece, toplumun evrimini tabiattaki evrimle tamamlamış olur. Ondan sonradır ki, toplumsal evrim, artık bağımsız ve bağsız kürelere ayrılmaz; birbirini etkileyen, ilk itişlerini ekonomik öğeden alan bir olaylar topluluğu meydana getirir. Ekonomik temel ile ruhun en karmaşık, en ince işlemleri arasındaki ilişkileri açığa vuran Marx, sanatsal yaratışın üretim biçiminden, entellektüel hayatın ise toplum yaşayışından ayrılamayacağını gösterir.

Bunun sonucu, estetik artık keyfî bir sistem ve güzellik duygusunu, güzellik düşüncesini, güzellik kurallarını tanımlamağa çalışan soyut bir kuram (nazariye) olmaktan çıkar. Somut bir bilim olur gitgide; sanatların gelişimini açıklamak için kuvvetle tarihe yaslanan bir bilim; yazarlarla sanatçıların toplumsal

rollerinin iyice bilincine varmalarına yol açan bir bilim...

*
**

Bilimsel sosyalizmin kurucuları —Marx ile Engels— tarihsel maddeciliğin kanunlarını ortaya koydular. Yöntemlerini ekonomiye, toplumbilime, siyasete uyguladılar. Gerçi arada bir edebî eserler üstüne de konuştular, ama yeni bir estetik kurmağa gitmediler. Ancak onların tilmizleri —György Plehanov, Paul Lafargue, Franz Mehring— ideolojik üstyapıları incelemeğe vakit buldular; çünkü üstadları o sırada başka işlere gömülmüşler, geçerken şöyle birkaç parlak ışık saçabilmişlerdi. (Bakınız: MARX: **İktisat ve Felsefe Elyazmaları; Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katgı;** ENGELS: **Eugene Dühring Bilimi Altüst Ediyor; Conrad Schmidt'e, Joseph Bloch'a, Hans Starkenburg'a, Franz Mehring'e Mektuplar;** MARX ile ENGELS: **Alman İdeolojisi.)**

Plehanov'un sanatla ilgili çalışmaları marxçılık uğruna yaptığı savaşla birleşir. Estetik alanda maddeci tarih anlayışını pekiştirecek yeni dayanaklar arar :

«Şunu iyice anlamış bulunuyorum: Eleştiri (özellikle bilimsel estetik kuramı) bundan böyle ancak maddeci tarih görüşüne dayanırsa ilerliyebilecektir. Benim düşünceme göre, geçmiş gelişimi içinde eleştiri, savunduğum tarihsel görüşe yaklaştığı ölçüde sağlam bir temel kazanmış olacaktır.» (1).

«Genel olarak bizim tarih anlayışımız budur. Aca-

(1) Plehanov - Lettres sans adresse, t. XIV, p. 30

ba doğru mudur bu anlayış? Konumuz bunu tartışmak değil. Şimdilik okurdan bu anlayışı doğru saymasını ve bu varsayımı sanat üstündeki araştırmalarımızda bir hareket noktası olarak kabul etmesini dilemekle yetineceğiz. Şurası açık ki, sanat gibi özel bir sorunun incelenmesi genel tarih anlayışımızı doğrulamağa da yarıyacaktır. Nitekim, bu genel anlayış eğer yanlışsa, sanatın evrimini açıklamak için bir hareket noktası olarak hiçbir işimize yaramıyacaktır. Fakat, bu anlayışın sanatın evrimini bütün öbür anlayışlardan daha iyi açıkladığını görürsek, o zaman, onun yararına yeni ve güçlü bir kanıt (delil) sağlamış olacağız.» (2)

BİLİMSEL ESTETİK

Metafizikçilerin bulanık hayalleri tarihsel maddeciliğin ışığıyla dağıldıkça, Plehanov, marxçılığın büyük buluşlarını temel alan bir bilimsel estetik kurmak ister. Eskiden bireysel dehânın, tesadüfün ve açıklanamazlığın esrarlı imparatorluğu gibi görülen sanatsal yaratış ona toplumsal gelişmenin kanunlarına uyan bir insancıl faaliyet şekli gibi görünür. Bu faaliyet bilimsel bir anlayışla incelenebilir, açıklanabilirdi ve incelenip açıklanmalıydı.

«Sanat hayatı canlandırdığına göre, bilimsel estetik de -yahut daha uygun bir deyişle, doğru bir sanat kuramı da- ancak doğru bir hayat anlayışı ortaya çıktığı zaman sağlam bir temel kazanabilirdi.»(3)

«Şimdiki bilgilerimiz eski felsefî eleştirinin ve ge-

(2) Aynı eser, C. XIV, s. 4-5

(3) L'art et la vie Sociale, Paris, 1959, p. 199

nellikle estetiğin yerine bilimsel bir eleştiri ve estetik koyma imkânını bize vermektedir.»(4).

Plehanov'un anladığı bilimsel estetik, maddî olasılıklardan (ihtimallerden) soyutlandığını ve güzelliğin ölümsüz kurallarını bulduğunu öne süren «katgısız» estetiğe karşıdır. Plehanov'a göre sanat, edebiyat ve eleştiri toplumsal oluşlara bağlıdır. Plehanov, incelemelerinde olduğu gibi tartışmalarında da düşmanlarınca kabul edilmiyen bu ana olguya parmak basar.

«Edebiyat ve sanat toplumsal hayatın aynasıdır.» (5).

«Sanat ürünleri toplumsal ilişkilerden doğan olay yahut olgulardır. Toplumsal ilişkilerin değişmesiyle birlikte insanların estetik zevkleri ve bunun sonucu olarak sanatçıların ürünleri de değişir. Belirli bir toplumsal çağda yaşıyan bir kişi, hep bu çağın zevklerini yansıtan sanat ürünlerini tutar. Sınıflara bölünmüş bir toplumda belli bir çağa özgü zevkler, çokluk o toplumu meydana getiren sınıflara göre bölünürler. Toplumsal çevresinin bir ürünü olması dolayısıyla her sanat eleştirmeninin estetik yargıları, bu çevrenin özellikleriyle belirlenir. Eleştirmenin birbirine karşıt olan edebiyat yahut sanat okullarından birini öbürüne yeğ tutmaktan kendini alamayışı da bundandır. Bütün bunlar doğrudur, ama böyle oluşu ne Bielinski'nin, ne de Taine'in değerini küçültür. Tersine, şunu ortaya çıkarır: Bielinski ile Taine sanatsal ölçütlerin mutlaklığını reddettikleri zaman haklıydılar. Bu türlü ölçüt-

(4) Aynı eser. S. 217

(5) Aynı eser, S. 265

lerin kabul edildiği yerlerde bilimsel bir estetiğin varolması imkânsızdır.» (6).

Mutlak, değişmez, deneyüstü sanat ölçütleri yoktur! Bir eseri kişisel zevklerine, özel duyarlıklarına, teknik uzmanlıklarına göre yargıladıklarını söyliyen öznelciler, gerçekte, yalnızca çağlarının, toplumsal ve etnik gruplarının kanılarını belirtirler. Bilimsel estetik ölümsüz kategorileri ve öznelciliği (subjectivisme) reddeder; çeşitli nesnel etkenlerin -özellikle de son duruşmada hep üstün gelen ekonomik etkenin- ideolojik üstyapılara yaptığı etkiyi incelemeğe girişir; aynı zamanda, bu ideolojiler arasındaki bağlaşmayı, etkileşmeyi ve geriye dönerek onların toplumu nasıl etkilediklerini ortaya çıkarmağa çalışır.

PLEHANOV'UN EYLEMİ

Plehanov edebiyat alanındaki kavgasına başladığı sırada Rusya'da popülistlerin öznelciliği hüküm sürüyor ve «halinden memnun bir küçük burjuva» demokratlığına bürünmüş olan Skabiçevski gibi «gerçekçi» eğilimin sözcüleri yerlerini idealistlere, Volinski'ye bırakıyorlardı. Mutlak ya da öznel hakikatin bütün bu şövalyelerini Plehanov ok yağmuruna tuttu. Sonra, dinsel kuruntunun kahramanlarına, mistiklere ve idealizmin öbür savunucularına (İvanov Razumik'e, Filosofov'a, Gerşenson'a) saldırdı. Başka alanlarda olduğu gibi estetikte de marxçılık her şeyden önce bütün belirtileri ve örtüleriyle idealist önyargılara savaş açar; burjuvaların ve gericilerin yöntemlerine, anlayışlarına, değerlerine ilerici ve devrimci sınıfın düşünceleriyle karşı çıkar. İşte bu ödevi

(6) Plehanov — Belinski,, t. XXIII, p. 177-178

Plehanov, güzel yazılarıyla, parlak bir şekilde yerine getirir.

I. Nikola'nın hükümdarlığı sırasında siyasal düşünce gözetlenir, sansür edilir, susturulur, zulümle karşılanır; bunun üzerine, kendini anlatmak için edebiyat eleştirisine baş vurur. Bu yüzden, eleştiri Rusya'da başka hiçbir ülkede görülmeyen bir anlam ve içlem kazanır. Bielinski (1811 - 1848), Çernişevski (1828 - 1889), Dobrolyubov (1836 - 1861) gibi devrimci demokrasinin temsilcileri edebiyat yoluyla felsefe ve toplum sorunlarına yanaşırlar. Edebiyat eleştirisi altında siyasal bir öğretiyi yaymağa ve savunmağa çalışan bu Rus geleneğini Plehanov yeniden ele alır ve sürdürür. Gelgelelim, onun parlak bir şekilde ortaya koyduğu şey, ne köylü demokrasisinin özlemleri, ne de raznotsinçi'lerin (7) düşünceleridir; bu, yeni bir sınıfın felsefesi, devrimci işçi sınıfının görüşleridir.

Derin ve geniş bilgisi vardı Plehanov'un, öyleyken yazdıkları ağır değildi. Fransız edebiyatının hayranıydı, onun ürünleriyle beslenmişti, ondaki açıklığa ve mantığa vurgundu. Çeşitli Avrupa kültürlerinin kavşağında, onların canlı bir birleşimi (sentezi) gibi ayakta duruyordu. Burjuva biliminin sağladığı verileri kullanmasını çok iyi biliyor, onları kendi diyalektik tutumuyla canlandırıyor ve burjuvaziye karşı çeviriyordu. Bilimsel sosyalizmin kurucularının yalnızca kuram ve yöntemini değil, başvurdukları tartışma yol ve yordamını da benimsemişti. Karşıt ideolojileri eleştirir ve çürütürken, kendi görüşlerini de doğruluyor ve geliştiriyordu...

---

(7) Her çevreden gelme, sınıf değiştirmiş ve rejime karşı çıkmış kimseler, girişimlerini Feuerbach'a kadar getirmiş marx-öncesi yazarlar...

I. SANATIN TABİATI VE KÖKLERİ

Antik çağın filozofları estetiğin sorunlarını siyasal ve ahlâksal kaygularından ayırmıyorlardı. Örneğin, Eflâtun'a göre güzellik, eskiden göksel varlıklar arasında mutlu bir hayat süren insan ruhunun görmüş olduğu şeyleri şimdi yeniden hatırlamasıdır **(Phedre).** Gerçekçiliği taklit eden sanat, taklit ettiği şeyi dikkatle seçerek güzele, iyiye ve doğruya yönelmelidir **(Kanunlar).**

ÇEŞİTLİ ESTETİK ANLAYIŞLARI

Eflatun **Cumhuriyet** adlı eserinde sanatı dinin, ahlâkın ve siyasetin hizmetine vermek gerektiğini öne sürer. Aristo, **Poetika'**sında «Güzel düzen içindeki büyüklüktür.» der. **Politika'**nın yazarı sanattan tutku (ih-

tiras) ve duyguları uyarmasını, arındırmasını bekler. Eflatun'dan sonra Plotin, sanatin herhangi bir tabiatı değil de, ülküsel bir tabiatı temsil etmesini ister.

Salonlar başlıklı yazılarıyla sanat eleştirisini yaratan Diderot, estetikle uğraşırken çelişmelere düşer, ama yeni ufuklar açmaktan da geri kalmaz (1). Kendisinin çözemediği, fakat XVIII. yüzyılın sonunda Kant ile Schiller'in, XIX. yüzyılda Hegel ile Schelling'in yeniden ele alacakları birtakım sorunlar ortaya atar.

Gerçi Alman estetik kuramcıları (nazariyecileri), antik çağdaki arkadaşları gibi, felsefede idealisttirler. Ama, gene de, Kant'ın öznel (sübjektif) idealizmiyle Hegel'in nesnel (objektif) idealizmini birbirinden ayırmak gerekir. Kant, güzellikle ilgili zevk yargısında dört özellik bulur. Ona bakılırsa, bu yargı her çeşit çıkardan uzaktır; hiç bir amacı yoktur, herkese kendini kabul ettirir, evrenseldir. Gelgelelim, taşıdığı bu evrensel ve zorunlu özelliklere karşın, zevk yargısını belirliyen ilke özneldir. «Güzellik, genç kızın yanaklarında değil, sevgilisinin gözlerindedir.» Hiç bir amaca elverişli olmamakla birlikte, güzel, arasıra bir fikir ile uygunluk halinde bulunur.

Kant'a göre sanat bir oyundur. Yararsız ve özgür, amaçsız ve kişisel bir uğraşıdır. Sanat eseri tarihsel ve toplumsal şartların dışında bağımsız bir bütündür.

İlk olarak Hegel, bütün sanat olgularını, kendi tarihsel gelişmeleri içinde kavramağa çalışır. Sanat eserinde organik bir birlik görür. Ne var ki, bu bir-

(1) Direkt : Traité du Beav, Essai, sur la Peinture, Paradoxe sur le Comedien.

lik salt biçimsel bir özellik taşır. Estetik biçim, evrenin toplamı olan bir özü, yani FİKİR'i kavrar ve belirtir. Mutlak Fikir nasıl ki tarihsel akışın birbirini kovalıyan aşamaları (merhaleleri) arasında beliriyorsa, Güzel Fikri de, tarihin çeşitli aşamalarının süreci içinde öylece gerçekleşir. Fikirle biçimin birliği, uyarlığı ve tutarlığı güzeli doğurur. Bu bakımdan sanat, tarihe dayanır. Tarihin bir anında sanatçının yakalıyarak estetik bir biçim içinde yansıttığı hayatın bütünü, sanat eserine, kendi özünü ve içeriğini (muhtevasını) verir.

Hegel sanatı üç büyük çağa ayırır: Sembolik, klasik, romantik. Birinci çağın kaynağı Doğu'dur. İkincinin Yunanistan, üçüncünün ise hristiyan ya da modern dünyadır. Bu üç çağın akışı içinde Fikir kendini arar, bulur ve ilerler. Doğu sembolizminde mimari eserleri ağır basar. Klasik Grek sanatında heykeltıraşlık öne geçer. Modern çağın güzelliği, Grek heykeltıraşlarının olgunlaştırdığı o duyumlanan güzellik değildir; romantik sanatların (resmin, müziğin ve özellikle şiirin) dile getirdiği tinsel (manevî) güzelliktir. Sırasıyla, epik, lirik ve dramatik bir kimliğe bürünen en zengin, en değişik ve en yüce güzellik...

Hegel'e göre sanat, pratik faaliyetin en yüksek şeklini temsil eder:

«İnsanoğlu biri **kuramsal** (teorik) öbürü **edimsel** (pratik), biri **bilimsel** öbürü **eylemsel** olmak üzere iki yolla kendini kavrar. Örneğin, bir eğilim onu dışarıda varlaşmağa, çevresinde belirmeğe ya da eserlerinde yansımağa götürünce yapacağı eylemle, işle kendini kavrar. Bunun için nesnelerde birtakım değişmeler meydana getirir. İçinde kendi eğilim ve özelliklerini bulduğu, bizzat kendisinin damgasını taşıyan bu

değişmelerle amacına ulaşır. Bu ihtiyaç, dışardaki eşyada kendini belirtecek yolu —ki sanat da bununla kurulur— bulunca'ya kadar türlü biçimler alır.» (2).

Marx; tabiatı kendine yarar hale sokan, tarihsel sürecin akışı içinde kendi çalışmasıyla bizzat kendini de değiştiren bir insan anlayışını genişletip geliştirir. Tarih, «insanların emeğinin ürünüdür.» **(İktisat Ve Felsefe Elyazmaları).** Özü işe dayanan pratik faaliyet kuramsal faaliyetin basit bir sonucu, ya da Fikir'in dışarılaşması değildir. Pratik faaliyeti yalnızca bilinç ve düşünceyi yansıtmakla sınırlandıramayız. Çünkü, onları «hazırlayan ve kuran» da gene odur. Gençliğinde keşfettiği bu görüşü Marx, **Kapital**'de yeniden ele alır.

«İnsan, tabiatı etkiler ve değiştirirken, kendi tabiatını da değiştirir, yeteneklerini (kabiliyetlerini) geliştirir.» (3).

Böylece Marx, Hegel'in aşamalar düzenini tersine çevirir; eyleme önceliğini ve devrimci anlamını geri verir. Ayrıca, **Ruhun Fenomenolojisi** adlı eserinde Hegel'in sergilediği yabancılaşma kuramını da elden geçirir, onu da kökten değiştirir. Devlet, din, para vb. gibi insanın yabancılaşma olgularını Hegel tümüyle soyut ve idealist bir biçimde ele almıştı; Marx ise onların somut ve gerçek anlamını ortaya çıkarır, onlara son verecek olan tarihsel süreci çözümler.

1844 te —düşüncesinin evriminde çok önemli bir yer tutan bu yılda— Marx **İktisat Ve Felsefe Elyazmaları**'nı kaleme alır. **Elyazmaları**'nda sanatsal ya-

---

(2) Hegel — Esthetique, Ch. Bernard çevirisi, cilt 1 S. 14

(3) Marx — Le Capital, 1948, t. I. p. 180.

ratışı yabancılaşmayı aşmak ve yenmek için yapılan bir girişim olarak görür.

Marx'a göre sanatçı, kendisini, duyumlanabilen bir nesnede gerçekleşmeğe iten bir iç zorunluğa baş eğer. Bu nesne maddî bir çalışmanın ürünüdür. Sanatçı, öbür çalışma ürünlerinin zamanla parçalanıp dağıldıklarını, yabancılaştıklarını görür. Öyleyken, eseriyle bütünü ele geçirmeğe, toplumsal yabancılaşmanın kendisine zorla kabul ettirdiği sınırları aşmağa yönelir. Ortadan kaldıramadığı belirli tarihsel şartlar içinde, «hayatın belirtilerinin tümünü» anlatmağa çalışır.

Daha sonra, 1903 te yayımlanabilen **Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katgı**'ya yazdığı bir önsözde Marx, estetiğin sorunlarına değinirken şunu hatırlatır: Sanattaki serpilme dönemleri ekonomik ilerleme dönemleriyle her zaman at başı gitmez; şaheserler kendilerini doğuran uygarlıkların ötesinde sürekli bir değer, kalıcı bir büyü, bir çekim taşırlar.

Marxçı estetik mülkiyet, sınıflar ve ideoloji biçimlerinin tarihsel temeli üzerinde dolaşır. Sanatı, «dünyayı temsil etme»nin bir yolu, bir bilme aracı, bir toplumsal bağ, bir sınıf silâhı, insancıl bir zenginleşme, bir bilince varış, bir toplum aynası sayar.

Nasıl ki Marx, Hegel'in diyalektiğinin «aklî çekirdeği»ni alarak idealist kabuğunu attıysa, Plehanov da aynı şekilde hegelci estetiğin maddeci bir estetiğe yararlı yanlarını almak ister. Hegel estetiğinin, «sanatın tarihini ve özünü anlamak için ileri atılmış büyük bir adım» olduğuna inanır. Fakat, Hegel'in sistemini kabul etmez ve Volynski'yi onu eleştirmediğinden ötürü suçlar. Mutlak Fikir'in ve sonrasız oluş

düşüncesinin filozofu olan Hegel'i bile, ancak kuramın doruğundan toprağa basmak üzere aşağı indiği zaman, yani ancak «somut (müşahhas) tarihsel temel» üzerinde izlemeğe razı olur.

«Hegel, **Estetik**'inde toplumsal gerçeğin temiz havasını solumak için bazan gölgelerin idealist krallığından ayrılıyor.» (4).

Plehanov, Hegel'in Hollanda resmini ekonomik şartlarla ve toplumun burjuvalık özelliğiyle açıklayan parçasını anar. Hegel'in ortaya attığı, «Sanatın konusu felsefeninkinin aynıdır.» ve «Gerçek, sanatın içeriğidir.» gibi genel yargılara parmak basar. Sanat eserinde anlamın, düşüncenin ve içeriğin önemini defalarca belirtir: «Her insancıl şeyde olduğu gibi sanatta da içeriğin su götürmez bir önemi vardır.» (5). Başka bir yerde de şöyle yazar: «Fikirsiz sanat yaşıyamaz!» (6). Vaktiyle Bielinski de, «fikirsiz sanat ruhsuz bir insan gibidir, yani bir ceset gibi...» demişti.

Sanat alanını salt duyguya adıyan Tolstoy'un sandığı gibi sanat yalnızca duygusal durumları dile getirmekle kalmaz. Sanatın duygusal niteliği yanında bir de düşünsel (ideolojik) yanı vardır. Plehanov bu konuda şu tanımı yapar: «Sanatın yalnızca insanların duygularını belirttiği doğru değildir. Hayır, sanat insanların hem duygularını, hem de düşüncelerini

---

(4) Plehanov — Volynski, t. X, p. 179.

(5) Plehanov : «Histoire de la nouvelle littérature russe de Skabitski », t. X, p. 310

(6) Plehanov : «Le mouvement prolétarien et l'art bourgeois», t. IV, p. 77

belirtir. Üstelik, onları soyut bir yolla değil, imgelerle (image'larla) belirtir.» (7).

BİELİNSKİ VE ÇERNİŞEVSKİ

Plehanov'dan önce iki büyük düşünür, Bielinski ile Çernişevski, estetiğin sorunları üzerinde uğraşırlar.

Bielinski önce Fichte'in ve Schelling'in idealizmini benimsemekle işe başlar. Sonra Hegel'in felsefesine bağlanır. Ardından Feuerbach'ın maddeciliğine sarılır. İdealist döneminde Bielinski katıksız sanatı savunur. 1840 tan sonra ise sanata toplumsal bir görev yükler.

Plehanov, Bielinski'nin estetik anlayışını şu beş yasayla özetler (8):

1. Şiir, görünç (temaşa) kılığına girmiş doğrudur (verité). Şair imgelerle düşünür, doğruyu (hakikati) ispatlamaz, ama gösterir.

2. Şair ülküsel yaratılışlarını gerçekliğin içinden geçirir. Başka bir deyimle, tek başına gördüğü şeyi herkesçe görülebilecek hale sokar. Gerçekliği güzelleştirmez; insanları olmaları gerektiği gibi değil, oldukları gibi anlatır.

3. Yeni şiir gerçekliğin şiiridir, hayatın şiiridir. Şiir, imge haline gelmiş düşüncedir. İmgeyle belirtilen fikir somut olmayıp da aldatıcı ve eksik olduğu

---

(7) Plehanov : «Letters sans adresse», t. XIV, p. 2

(8) Plehandov : «Les opinions litteraires de Belinski», t. X, p. 276-277

zaman, imge bundan zarar görür ve sanatsallığını yitirir.

4. Sanat eserinin en önemli şartlarından biri fikrin biçimle ve biçimin fikirle olan ahenkli uyarlığıdır.

5. Sanat eserindeki parçaların hepsi birbiriyle uyumlu bir bütün meydana getirmelidirler. Biçim birliği, düşünce birliği ve bu iki birliğin birliği olmazsa sanat da olmaz.

Bielinski'nin bu «estetik yasası» üzerine acaba Plehanov ne düşünüyor? Plehanov tarihsel değerini kabul etmekle birlikte onu, soyut bir nitelik taşıdığı için yerer: «Toplumsal gerçekçiliği tanıdığı dönemde Bielinski, kendini, estetik eleştirinin nesnel kurallarını bulmağa ve onları Mutlak Fikir'in mantıksal evrimine bağlamağa karar verdi. Aradığı bu nesnel kuralları -sanatın tarihsel evriminin yürüyüşünü yeterince incelemeksizin- kendisinin ve öğretmeninin ortaya attığı birtakım deney öncesi (apriori) güzellik yasalarında buldu. Neyse ki, hayatının sonuna doğru, eleştirinin Mutlak Fikire değil, sınıfların ve toplumsal bağlantıların tarihsel gelişmesine dayanması gerektiğini anladı.» (9).

Feuerbach'ın çömezi Çernişevski, **Gerçeklikle Sanatın Estetik İlişkileri** (1853) adlı eserinde, amacı toplumsal fayda olan gerçekçi bir estetiğin temellerini atar. Ona göre sanat, hayatla bağlarını koparmamalıdır. Güzel, imge yardımıyla fikrin mutlu anlatımına olduğu kadar, dehanın başarılarına da indirgenemez. Güzel hayattır. Çernişevski'nin bütün es-

(9) L'Art et la vie sociale, p. 234

tetiği hayat ve gerçeklik sevgisi üstüne kurulmuştur.

«Güzel hayattır. Bu tanımdan şu sonuç çıkar. Özgül (has) ve yüce güzellik, sanatın yarattığı güzellik değil, gerçeklik dünyası içinde insanın bulduğu güzelliktir. Elbette, böyle bir güzellik anlayışını benimseyince, sanatın kökenini de şimdiye kadar olandan başka bir yerde aramak gerekecektir. Sanatın asıl anlamı o zaman başka bir ışık altında ortaya çıkacaktır.» (10).

Çernişevski, Hegel ile Fischer'in idealist estetiğinden ayrılır. Feuerbach'a bağlanır. Hegel'e göre Güzel, sınırlı bir vahiy biçimine bürünen Fikir'dir. Fikirin gelişmesi güzellik duygusunu emecek ve sanat, sonunda felsefede eriyecektir. Çernişevski, Hegel'in tersine, sanatın hayatla beslendiğini gösterir. Kendi maddeci estetiğini gerçeğe dayandırır.

Bilindiği üzre, idealist Alman estetiği sanatın «tarafsızlık»ını ve «faydadan uzak kalma»sını savunan gerici bir anlayışa yaslanıyordu. «Sanat için sanat» görüşü o günler pek gözdeydi. Çernişevski ise sanatı halkın «kurtuluş kavgası»na bağlar. Ona göre, sanat salt estetik bir tad vermekle sınırlandırılamaz. Sözün geniş ve soy anlamıyla, sanat yararlı olmalı, kişioğlunu bilinçlendirmelidir. «Kamunun yararı: İşte sanatın özü, temeli budur.» Sanat «hayatın kaldıracı»dır.

«Bilimsel estetiğin görevi; yalnızca, sanatın güzel fikrini deyimlediğini ortaya çıkarmak değildir, aynı zamanda insanın gerçeğe, sevgiye, iyiye olan öbür

---

(10) Çernişevski : Les Rapports esthétique de l'art avec la réalité.

eğilimlerini de ortaya çıkarmaktır. Onun ödevi, insanın özellikle **bu eğilimlerini kendine özgü güzellik anlayışı içinde nasıl belirttiğini bulmak,** onların toplumsal gelişmenin akışıyla değişerek güzel fikrini de nasıl başkalaştırdıklarını göstermektir. Örneğin, Madonna biçiminde ortaya konan ortaçağa özgü güzel fikri, o çağın toplumunda büyük rol oynıyan Kilise'nin ülkülerinin etkisi altında oluşur. Fakat Rönesans'ta aynı biçimde ortaya konan güzel fikri bambaşka bir özellik taşır. Çünkü, artık o, başka ülkülere bağlı yeni toplum tabakalarının eğilim ve isteklerini dile getirmektedir. (11).

Doğruya, iyiye, ileriye bağlanan eğilim ve istekler, bizim «güzellik» anlayışımızla ilgilidir.

«Güzellik anlayışımız bu eğilim ve isteklerle doludur. Bu eğilim ve istekleri dile getirir. Gerçekte organik bir bütün meydana getiren bu iki özelliği birbirinden ayırmamak gerekir. (12).

Bununla birlikte Çernişevski, tarihsel gelişmeyi, Hegel kadar bilmez. Ama, tarihin öğelerini (unsurlarını) göz önünde tutmaktan da geri durmaz. Nitekim, «sanat tarihini sanat kuramının temeli» olarak görür. «Çeşitli sınıfların, içinde yaşadıkları ekonomik şartlara göre, birbirinden ayrı birer güzellik ülküsü taşıdıklarına» inanır. Plehanov, Çernişevski'nin bu gözlemini bir deha ürünü olarak selâmlar. Çerniveski Feuerbach'ı aşarak bilimsel estetiğin eşiğine ayak basıyor: Acaba daha ileri gidemez miydi? Hayır, gidemezdi!

«Çernişevski; pozitivistlerin, yeni kantçıların ve

(11, 12) Plehanov — Çernişevski, t, V, p. 314.

Mach'ın çömezlerinin palavraları ile daha birçok kafa karıştırıcının martavallarını bir yana atarak, 1850-1860 yıllarından 1888 yıllarına değin tutarlı bir felsefî maddeciliğe bağlı kalmasını bilmiş biricik ve gerçekten büyük bir Rus yazarıdır. Buna karşılık, Marx ve Engels'in diyalektik maddeciliğine kadar yükselmesini bilmemiş, daha doğrusu, Rus hayatının o dönemindeki geri kalmışlığı dolayısıyla, oraya yükselememiştir.» (13).

Çernişevski, estetiğine temel olarak bir ahlâk kuralını seçer: Sanat, insanlar arasındaki ilişkilerin düzeltilmesine, iyileştirilmesine yardım etmelidir. İşte, insanları aydınlatmak ve eğitmek kaygusudur ki Çernişevski'ye **Ne Yapmalı** adlı romanı ilham etmiştir. Gerçi, ahlâk ne dünyayı açıklamağa, ne de değiştirmeğe yeter. Ama «Çernişevski'nin fikirleri -tohum halinde de olsa- doğru bir sanat görüşüne dayanır. Eski felsefenin metafizik temelini yıkar, diyalektik yöntemi tutar ve geliştirir. Soyut fikre değil, somut toplum hayatına yaslanan bir sanat anlayışını içine alır.» (14).

Bu doğru sanat görüşünü Marx'la Engels getirmişlerdi. Bundan böyle onu geliştirmek ve estetiğin sorunlarına uygulamak söz konusu idi. İşte, Plehanov'un ısrarla üzerinde durduğu alan da Marx'la Engels'in açtıkları bu tarihsel maddecilik alanıdır.

Güzellik anlayışı çağlar boyunca değişmiştir. Sonsuz değişmenin yasalarına boyun eğmiyen, değişmez bir güzellik yoktur. Eflatun'un **Şölen**'inde Sok-

---

(15) Lenine — Matérialisme et Empiriociriticisme, p. 333

(14) Plehanov — L'art et la vie sociale, p. 198

rates'in sözünü ettiği, uyarıcılığın yüceliğinde parlıyan o sonrasız güzellik bir düşten başka bir şey değildir.

Doğurulamıyan ve yok edilemiyen, gelişmeyen ve bozulmayan bir güzellik... Yalnızca şu zamanda ve şu yerde, şu ölçüde ve şu yanıyla, şu insanlar için değil; öbür yanıyla ve öbür insanlar için de güzel olan sonrasız ve tek güzellik... Böyle bir güzellik yoktur!

İlerici güçlerin her bozguna uğrayışında idealist ve mistik eğilimler boy gösterir. 1848 başarısızlığından sonra, aristokratik liberalizmi temsil eden romancı Turgenyef, «Milos Venüsü'nün 1789 ilkelerinden daha az inkâr edilebilir» olduğunu ileri sürer.

«Ben, tek ve bozulmaz bir güzellik tanımıyorum. Şu sözcüklerin ne anlama geldiklerini de çıkaramıyorum: Tek ve bozulmaz güzellik! Ayrıca, şuna da inanıyorum ki, adı geçen idealist baylar da bunun anlamını çıkaramıyorlar. Neden mi? Böyle bir güzellik üstüne öne sürülen bütün yargılar lâfügüzaftan öteye geçmez de ondan!» (15).

Ruhçu felsefe «güzel fikri»ni öne sürer ve onda Tanrının varlığının kanıtını (delilini) görür: «Güzel, doğru ve iyi yardımıyla Tanrı bizde belirir. Bu üç fikir, birbirinin eşi olup aynı babanın öz çocuklarıdır. Herbiri ayrı ayrı bizi Tanrıya götürür. Çünkü kendisi de ondan gelmiştir. Gerçek güzellik ülküsel (İdeal) güzelliktir. Bu güzellik sonsuzluğun bir yansıtıdır.»(16).

Görülüyor ki, güzel fikrinin, bu tanrısal aydınlı-

---

(15) Aynı eser, s. 179.

(16) V. Cousin — Du vrai, du beau, du bien, P. 187.

ğın, insanların kamaşmış gözlerini — bu insanların pratik faaliyetlerini hiç mi hiç düşünmeden — aydınlatacağına inanılmaktadır. Bu durumda ülküsel güzelliğin, güzel için mutlak bir ölçüt olması gerekir. Oysa değildir.

«Ama güzel için mutlak bir ölçüt yoksa, bütün ölçütler görece (izafî) ise, bu, iyi yapılmış bir deseni yargılamak için her türlü nesnel imkândan yoksun olduğumuzu göstermez... Uslubu desenine ne kadar uygunsa, daha genel bir deyişle, anlatım biçimi fikre ne kadar uygun düşmüşse eser de o kadar başarıya ulaşmış sayılır. İşte nesnel bir ölçüt.» (17).

Estetiğin temeli ancak toplumbilim olabilir. Çünkü sanatın özü ve biçimi tarihsel evrimin nesnel şartlarıyla belirlenir.

«Güzellik duygusunu duymak — bu duygu bazı hayvanlarda da vardır — insana vergidir. Başka türlü söyliyelim: İnsanlar olayların ve nesnelerin etkisiyle özel bir estetik tad duymak gücünü taşırlar. Acaba, hangi olaylar ve nesneler onlarda böyle bir tad uyandırabilir? Bu, onların içinde yaşadıkları, içinde yetiştikleri şartlara bağlıdır. İnsanın, yaradılışı gereği, birtakım estetik duygu ve kavramları vardır. Yaşadığı şartlar bu duygu ve kavramları gerçekleştirebilir, kuvveden fiile geçirebilir. İşte, bu şartların işleviyle (fonction) belirlenen toplumsal insan (falan toplum, falan halk, falan sınıf), —şu değil de bu— estetik zevkleri ve kanıları elde eder.» (18).

Estetik duygu bütün bir fikirler karmaşasına, fi-

(17) L'Art et la vie sociale, p. 179.
(18) Aynı eser, s. 155.

kirler topluluğuna sıkıdan sıkıya bağlıdır. Plehanov dişler, pençeler ve postlarla süslenen ilkel toplumlarda bu fikrin ortaklık ve bağlılıklarını inceler:

«Bu durumda, yabani hayvan dişlerinin, post ve pençelerin yalnızca renk ve çizgi birleşimlerinden ötürü Kızıl Derililerin hoşuna gittiği düşünülemez. Belki, bunun tersini düşünmek gerçeğe daha uygundur. Çünkü bu nesneler başlangıçta yalnızca kuvvet, çeviklik ve yüreklilik belirtisi olarak taşınmışlar ve sonra da yüreklilik, kuvvet ve ustalık belirtisi olduklarından dolayı estetik duygular uyandırmağa başlamışlar, gitgide süs haline gelmişlerdir. Demek ki estetik duygular, vahşi toplumlarda, yalnızca fikirler topluluğuna katılmakla kalmamışlar, arasıra bizzat bu fikirlerin etkisi altında ortaya çıkmışlardır.» (19).

Plehanov bu konuda dikkate değer birkaç örnek verir. Zenci kadınlar el ve ayak bileklerine demirden ağır halkalar takarlar. Böylelikle daha güzel göründüklerine inanırlar. Demirden yapılmış süs eşyasına olan bu düşkünlük, daha çok demir çağına girmiş boylarda (kabilelerde) gelişmektedir. Bu boylar demir ararlar; değerli saydıkları demir onlara güzelmiş gibi gelir. Çünkü artık onlar güzelliği bolluk ve zenginlik düşüncesine bağlamışlardır. Bir zenci kadın 10 kilo demir taşıdığı zaman, 5 kilo taşıdığı —yani daha az zengin olduğu— zamankinden güzel olduğuna inanır.

SANATIN DOĞUŞU VE KÖKENİ

Sanatın kökeni (menşei) nedir?

(19) Aynı eser, s. 151.

Plehanov sanat uğraşının tohumunu oyunda görür. Bu görüşü idealist felsefeden almakla birlikte, onda, önemli değişiklikler yapmaktan da geri durmaz.

Kant ile Schiller sanatın bir oyun olduğunu kabul ederler. Kant'a göre sanatın kendinden başka amacı yoktur. Oyunun oyundan başka amacı olmadığı gibi sanatın da estetik tad vermekten başka amacı yoktur: Oyun da, sanat da yararsızdır. Güzel, aslında, yararsız olandır. Schiller sanatın insanoğlunun oyuna olan eğiliminden doğduğunu ileri sürer. Sanat, ödev ve zorunluktan kurtulmak dileğini belirterek esenlik ve özgürlüğün egemenliğini kurar.

Kant'ın gerekçesiz oyun kuramına karşı maddeci Çernişevski, sanatın kaynağı olarak «iş»i öne sürer. Mademki sanatın yararlı olmak diye bir görevi yoktur, öyleyse o, ne oyundan çıkmıştır, ne de oyun olabilir.

«Feuerbach'ın felsefesindeki temel eksiklik Çernişevski'nin görüşlerinde de kendini gösteriyor: Bu eksiklik, tarihsel öğenin, daha doğrusu, diyalektiğin yokluğudur. Çernişevski, bağlandığı felsefenin diyalektik yanını geliştiremediğinden, sanatın maddeci yorumu için çok önemli olan oyun düşüncesini göremiyor.» (20).

Plehanov'a göre sanat oyundan çıkmıştır. Ama bu oyun, sanıldığı gibi, gerekçesiz ve yararsız bir eğlence değildir. Toplumsal bir yararı vardır. Nitekim, ilkel topluluklarda oyun, gençleri gelecek ödevlere hazırlar.

---

(20) Plehanov — Çernişevski, c.v, s. 317.

«Gerek oyunda, gerekse sanatta hayatın yeniden üretimi, yeniden yaşanması —toplumbilim bakımından— pek önemlidir. İnsanlar, sanat eserlerinde hayatlarını yeniden yaşarken, toplumsal yaşayış için kendilerini hazırlar, yetiştirir ve ona uyarlar.» (21).

Plehanov, biri ekonomik olan, öbürü ekonomik olmayan iki faaliyet alanını birbirinden ayırır. Oyunla sanat sonuncu alana (yani ekonomik olmayan alana) girerler. Gelgelelim, ekonomik olmayan her uğraşı, her faaliyet ekonomik faaliyetle (yani işle, yararlı eşyanın üretimiyle) şartlanmıştır. Çünkü iş, oyundan önce gelir.

«Yararlı faaliyet, başka bir deyimle, bireylerin (fertlerin) ve toplumun yaşayışını sürdürmek için zorunlu olan faaliyet, **oyundan önce geldiği için,** onun içeriğini de belirler. Oyun, zaman bakımından —ister istemez kendisinden önce gelen— işin çocuğudur.» (22).

Oyun, —aylak sınıfları saymazsak—, işe bağlanmıştır. Gelgelelim, aylak sınıflar, ancak kendilerinin aylaklığını sağlıyan emekçi sınıfların bulunduğu yerde var olabilirler: «Oyun, çalışmadan yaşayan ve dolayısıyla, kendi faaliyetleri içinde dahi aylak olan toplumsal sınıf ve tabakalarda bayağı bir eğlenceden öteye geçmez Öyleyken, bu durumda bile o, 'işin gayrı meşru bir çocuğu' olmaktan kurtulamaz. Çünkü, toplumda aylak sınıf ya da tabakaların varlığı, ancak bazı üretim bağlantılarının varlığına bağlıdır... Aylak sınıflar sanat eserlerinde kendi hayatlarının

---

(21) Aynı eser, s. 316.

(22) Lettres sans adresse, t. XIV, p, 57.

boşluğunu yansıtırlar. Bu yüzden, onların sanatı, gerçekte anlamsız ve yararsız bir eğlenceden başka bir şey değildir. Evet, anlamsız ve yararsız... Baştan aşağı oyunu andıran bir yaşayışı yeniden ortaya koyduğu için değil; baştan aşağı boş bir varoluş biçimini yeniden canlandırdığı için anlamsız ve yararsız bir eğlencedir. Burada önemli olan oyunun kendisi değildir, özüdür, içeriğidir.» (23).

Plehanov, ilkel toplumların sanatlarını inceleyerek dikkate değer sonuçlara varmış olan burjuva bilginlerinin araştırmalarına dayanır. Örneğin, Buchner şiirle şarkının kökenini insan bedeninin çalışma sırasında yaptığı uyarlı ve düzenli hareketlerde bulur. «Koşuk (nazım) sanatının sırrı üretim faaliyetindedir.» der.

Maddî şartlar sanatların doğuş ve gelişimini belirler. Tabiatla yaptığı savaşta insan, birtakım pratik amaçlar güder. Her şeyden önce beslenmek, giyinmek ve barınmak zorundadır. Onun için, ilkel sanat bu zorunluğun derin izlerini taşır.

«İlkel toplumlarda sanatı gözden geçirdiğimiz zaman şunu görüyoruz: Toplumsal insan olayları ve nesneleri başlangıçta salt fayda bakımından ele alıyor. Ancak, çok sonraları ,onlardan bazılarını estetik bir kavrayışla inceliyor.» (24).

«İlkel avcının sanatla ilgili uğraşmasının özelliği apaçık şunu ortaya koyuyor: Yararlı eşyanın üretimi, genel olarak ekonomik faaliyet, ilkel toplumlarda sanatın doğuşundan önce gelmekte ve ona

(23) Plehanov — Çernişevski, c.v, s. 316.

(24) L'art etla vie sociale, p. 193.

kendi damgasını basmaktadır.» (25).

Üretim faaliyetleri sanat üzerinde doğrudan doğruya etkisini gösterir: «Süslenme, biçimlerini tekniğe borçludur. Dans, —elbette böyle bir toplumda en önemli sanat budur—, çokluk üretim sürecini yeniden canlandırmakla sınırlanmıştır. Bunu, özellikle ekonomik gelişmenin oldukça aşağı düzeyde bulunduğu avcı oymaklarında (aşiretlerinde) görebiliyoruz.» (26). Öte yandan, savaşın getirdiği zorunluklar dolayısıyla, ilkel toplumlar düşmanı ürkütmek için korkunç maskeler takar, vücutlarını dehşet saçan resimlerle donatırlar.

Plehanov, oyun kavramını sıkıdan sıkıya ekonomik faaliyetlere ve üretim sürecine bağlıyarak şu sonuca varır:

«Sanatı bir oyun sanmak ve bu görüşümüzü, oyunu işin çocuğu sayan bir görüşle tamamlamak, sanatın tarih ve özü üzerine parlak bir ışık serpiyor. Böylece, ilk defa olarak, onları maddeci bir anlayışla gözden geçirebiliyoruz.» (27).

---

(25) Letters sans adresse, p. 73.

(26) Plehanov — Questions fondamentales du marxisme, Paris, 1948, p. 61.

(27) Plehanov — Çernişevski, t. v, p. 316.

II. TOPLUM YAPISI VE SANAT

Maddeci estetik, Plehanov'un da belirttiği gibi, tarih ve sınıf çatışması temeli üzerinde hareket eder. Estetik zevklerin, ülkülerin, anlayışların değişmesini toplumsal evrim içinde ele alır. Ona göre, sanat toplumun işlevidir: Belirli bir toplumsal kümenin ve zamanın çizgilerini yansıtır, deyimlendirir.

EKONOMİK ALTYAPI İLE İDEOLOJİK ÜSTYAPILAR

Çeşitli ideolojik üstyapılar, son çözümde, üretim ilişkilerine ve ekonomik şartlara bağlanırlar: «Evet, siyasî, hukukî ,felsefî, edebî, dinî vb. gelişmeler ekonomik gelişmeye dayanırlar. Fakat, bütün bu gelişmeler ekonomik temel üzerinde olduğu gibi, birbirleri üzerinde de karşılıklı etkilerde bulunurlar. El-

bette, bundan, ekonomik durumun tek sebep, tek etkileyici ve geri kalan her şeyin etkisiz, edilgen (pasif) bir sonuç olduğu çıkarılmamalıdır. Tersine, **son duruşmada** hep üstün gelen ekonomik zorunluğun temeli ile bunlar arasında karşılıklı etkiler ve tepkiler vardır.» (1).

Bu ideolojik üstyapılar içinde, ekonomik öğenin etkisini en dolaylı ve karmaşık yolla duyanlar estetik üstyapılardır: Edebiyat, müzik, resim, heykel vb.

İnsanlar birbirinden ayrı tarihler, örneğin bir sanat tarihi, bir edebiyat tarihi, bir ahlâk tarihi meydadana getirmezler; bunların hepsini kucaklıyan bir tek tarih meydana getirirler: Her çağda, üretim kuvvetlerinin gelişme derecesiyle şartlanmış olan kendi toplumsal ilişkilerinin tarihi...

«İdeolojiler bu tek ve bölünmez tarihin insanların zihinlerindeki türlü yansıtlarından başka bir şey değildirler.» (2).

Plehanov, usta eller istiyen böyle değerli ve belirli bir bilimsel araştırma aracını, marksçılığın şematik bir basitleştirmesi haline getirmemek için dikkati çeker. Eşyadan fikirlere, temelden çatıya doğru bir çizgiyle çıkılamıyacağını ortaya koyar: Leonardo da Vinci'yi XV. yüzyıldaki İtalyan sarayların ihtişamıyla, yahut Shakespeare'i kraliçe Elizabeth zamanındaki İngiliz ticaretinin gelişimiyle açıklamak, Voltaire ile Diderot'nun dehasını XVIII. yüzyıl sanayi devrimine bağlamak, giderek, aynı şema içine loko-

---

(1) Engels — Etudes Philosopdiques, Paris, 1947, p. 132.

(2) Plehanov — De la conpection matérialiste de l'histore, t. VIII, p. 270.

motiflerle izlenimciliği (impressionisme'i), uçaklarla kübizmi sokmak: Bu, tarihsel maddeciliği sanata uygulamak değil, marksçılığın bir karikatürünü çıkarmaktır!

Ayni şekilde, bir çağın sanatının, toplumsal gelişmesinin derecesini tıpatıp yansıttığını söylemek, yahut burjuvaziden gelme bir sanatçının eserlerinin burjuva sınıfının zorunlu ürünü olduğunu öne sürmek: Bu, sosyalist düşünüşe aykırı salt bir kaderciliğe saplanmak, düzenli bir önselciliğe (apriorisme'e) ve dar görüşlülüğe bağlanmaktır! Gerçi, tarih insanları açıklar, ama unutmıyalım ki, bu tarihi yapanlar da gene insanlardır!

«Marx'la Engels'in yönteminden tad almak için onu iyi bilmek gerekir. Ayrıca, bu yöntemden ustaca yararlanmak, marxçılığın tek yanlı olduğunu söyleyen yalancı eleştirmenlerin çektikleri parlak nutuklardan çok daha inatçı bir düşünsel çalışmayı ve ondan daha üstün bir bilimsel hazırlanmayı zorunlu kılar.» (3).

Engels, kendi yöntemini değiştirip bozanlara daha başlangıçta karşı çıkmıştı: «Tarihin maddeci kavrayışına göre, tarihteki belirleyici (tâyin edici) öğe, **son çözümde,** maddî hayatın üretimi ve bu üretimin yenilenmesidir. Ne Marx, ne de ben hiç bir zaman bundan fazlasını söylemedik. Eğer, sonradan biri çıkar da, yalnız ekonomik öğenin belirleyici olduğunu söylerse, o, bizim görüşümüzü saçma, soyut, anlamsız bir tümceye (cümleye) çevirmiş olur. Gerçi ekonomik durum temeldir, fakat üstyapının çeşitli

---

(3) Plehanov — Questions fondamentales du marxisme, t. **XVIII**, p. 236.

bölümleri de (sınıf kavgasının siyasal şekilleri ve sonuçları, eskiden kavgayı kazanmış olan sınıfın kurduğu kurumlar, hukuk biçimleri, hattâ bütün bu gerçek çatışmaların onlara katılanların zihninde bıraktığı izler, siyaset, hukuk ve felsefe kuramları, dinsel görüşler ve onların bir dogmalar düzeni haline gelinceye değin geçirdiği gelişmeler de) aynı şekilde tarihsel savaşın akışı üzerinde etkilerde bulunurlar, hatta birçok durumlarda onun **biçimini** belirlerler.» (4).

COĞRAFYA VE SANAT

Öyleyse estetiği yalnızca coğrafyaya, ırka, dehaya, bireye ve insan tabiatına dayandırmak yersizdir.

Coğrafyanın etkisi ne sürekli, ne de mutlaktır. Victor Cousin, **Felsefe Tarihine Giriş** (Introduction à l'histoire de la philosophie) adlı eserinde şu tuhaf düşünceyi ileri sürer: «Evet baylar, bana bir ülkenin haritasını verin; iklimini, sularını, rüzgârlarını, fiziksel coğrafyasını verin; doğal ürünlerini, bitkilerini, hayvanlarını vb. verin, size bu ülkede yaşıyan insanın nasıl bir insan olduğunu ve bu ülkenin tarihte yalnızca bir çağda değil, bütün çağlar boyunca nasıl bir rol oynıyacağını, hattâ hangi düşünceyi temsil edeceğini şimdiden söyliyeyim! Hem de yaklaşık olarak değil, zorunlu olarak!..» (5).

Bilindiği üzere, sanatlar Rönesans İtalya'sında ve Antikite Yunanistan'ında ancak kısa bir dönem için

---

(4) Engels — Etudes Philosophiques, p. 123.

(5) V. Cousin — Oeuvres complétes, t. I, P. 51, Paris, 1840.

çiçek açtılar: Oysa, coğrafya şartları yüzyıllardır değişmedi.

«Coğrafî çevre sanatın gelişmesini **dolaylı** bir yolla etkiler. Başka bir deyimle, gelişimi az çok coğrafî çevreye bağlı olan üretim kuvvetlerinin temeli üzerine kurulmuş toplumsal ilişkiler yoluyla etkisini gösterir .Coğrafî çevrenin sanat üzerinde gözle görülür en ufak bir **dolaysız, doğrudan doğruya** etkisi yoktur.» (6).

BİREY VE SANAT

Sanatların tarihini aydınlatmak için insan tabiatına özgü özelliklere başvurmaktan da bir sonuç alınamaz. Bundan ötürü, efsanenin çocukluğa, belâgatla dramın gençliğe, felsefenin ise erginliğe uygun düştüğünü söyliyen Mme de Stael'in görüşleri «keyfî» olmaktan öteye geçmez.

«İki şeyden biri: Ya, insan tabiatı değişmiyor, öyleyse toplumsal gelişmenin sorunlarını bu tabiata bakarak çözmek yersizdir (çünkü değişen bir varlığı değişmeyen bir varlıkla açıklamak tuhaf olur); ya da insan tabiatı değişiyor, öyleyse bir toplumbilimcinin yapacağı iş, bu değişmeyi doğuran sebepleri ortaya çıkarmaktır. Ancak, bu durumda, insan tabiatına baş vurulabilir (çünkü onun özelliği değişmektir). Gelgelelim, bu da, bir kısır döngü (daireyi fasideye) içinde dolaşmak ve bilimsel bir sonuç çıkaracak yerde sözcüklerle oynamak demektir.» (7).

Çalışmasıyla tabiatı değiştirirken insanoğlu ken-

(6) L'art et la vie sociale, p. 228.

(7) Plehanov — Quelques mots sur l'histoire, t. VIII, p. 227.

disi de değişir .Düşünceleri, zevkleri, özlemleri, alışkanlıkları yaşadığı hayat şartlarına göre değişikliğe uğrar. Her toplum kendine özgü bir düşünce dünyası kurar. Marx, **Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katgı**'nın ünlü bir sayfasında, tabiatın kuvvetlerini imgelemin (muhayyilenin) yardımıyla buyruğu altına alan mitolojinin, bu kuvvetler gerçekten buyruk altına alındığı zaman ortadan kalkacağını yazar.

IRK VE SANAT

Plehanov sanatın ırkla açıklanmasını da doğru bulmaz .Irk, gerçekte hiç bir şeyi karşılamayan bir kavramdır. Karışmamış, katıksız (saf) bir ırk yoktur. İnsanlarda kendi ırklarının —sanıldığı gibi— eski özelliklerini yeniden bulamayız.

«Dünyanın her yanında, birbirine hiç benzemeyen bölgelerinde dahi, ilkel insanın gelişiminde görülen konaklar onun sanatının gelişiminde görülen konaklara uygun düşer. Taş çağının, demir çağının kendine özgü bir sanatı vardır, ama sarı, beyaz, kara ırkların kendine özgü, birbirinden ayrı bir sanatı yoktur. Üretim kuvvetlerinin durumu en ufak şeylerde bile etkisini gösterir. Eğer adı geçen topluluklara bir göz atarsak, ırk sözcüğünün onlara dahi uygulanamadığını görürüz. Çünkü bu topluluklar arasında katıksız ırktan bir tekine bile rastlamıyoruz. Hepsi de çeşitli ırkların sürekli bir karışımının, derin bir birleşiminin ürünüdür. Bu durumda, şu ya da bu topluluğun ideolojik tarihi üzerinde ırkın etkisi nasıl belirlenebilir?» (8).

---

(8) Essai sur la conpection matérialiste de l'histoide, t. VIII, p. 253.

DEHÂ VE SANAT

Sanat, acaba çevresinden hiç bir şey almayan, fakat onu işleyen, biçimlendiren büyük sanatçıların eseri midir?

Hannéquin, **Bilimsel Eleştiri** (La Critique Scientifique, 1888) adlı kitabında bu düşünceyi savunur. Ona bakılırsa, «sanatçı kendi ruhunun damgasını taşıyan bir eser yaratır. Bu ruhun ulusal ya da güncel (aktüel) bir özelliği yoktur.» Bundan ötürü, «ulusları sanatçılarına bakarak, halkları tapındıklarına bakarak, kütleleri önderlerine bakarak yargılamak gerekir.» Sanat dehaların birdenbire ortaya çıkışına bağlıdır. Burada tesadüf her türlü açıklamanın yerini tutar.

Plehanov büyük kişilerin tarihteki rolünü küçümsemez. Onları tarihsel ve toplumsal çerçeveleri içine yerleştirir .Büyük insan, kişisel yetenekleri dolayısıyla zamanının ihtiyaçlarına herhangi bir kimseden daha iyi cevap veren insandır. Eğer o var olmasaydı, başkaları —daha az iyi bir biçimde de olsa— onun yerini doldurabaklardı. Dehânın nitelikleri olaylara ve şaheserlere kendi öz biçim ve yetkinliğini (mükemmeliyetini) verir. Elbette, tarihte ve sanatçının yaratışında tesadüfün her zaman bir yeri vardır. Fakat, bu yer toplumsal ve tarihsel evrimde ekonomik şartların belirlediği zorunluğu kaplıyamaz. Nitekim dehâ, ancak gelişine yol açan, gelişini bekleyen bir toplumda ve çağda ortaya çıkar.

«İtalya'nın düşünsel, siyasal ve toplumsal gelişmesinin genel akışı dışında birtakım mekanik ve fizyolojik sebepler Rafael, Michel Angelo ve Leonardo

da Vinci'yi henüz çocukken öldürmüş olsaydı, İtalyan sanatı yetkinliğinden bazı şeyler yitirirdi, fakat bu sanatın yönü aynı kalırdı. Çünkü bu yön adı geçen sanatçılarca yaratılmamıştır. Onlar, sadece bu yönün en iyi belirticileri olmuşlardır... Nicelikçe ayrımların, sonunda, nitelikçe ayrımlar doğurduğunu biliyoruz. Bu her yerde geçerlidir, hattâ tarihte de. Sanat alanında bir akım —eğer elverişsiz şartlar bir araya gelip de onu belirtebilecek birçok sanatçıyı ardarda ortadan kaldırmamışsa— geride dikkate değer bir eser bırakmıyabilir. Ama, onların böyle vaktinden önce yok oluşu —eğer yeni yetenekleri yaratacak kadar derin değilse— bu akımın belirtilmesini önlemekle kalacaktır. Edebiyat ve sanattaki her eğilimin derinliği nasıl ki zevklerini yansıttığı toplumsal sınıf ya da tabaka için taşıdığı önemle, bu sınıf ya da tabakanın oynadığı rolle belirleniyorsa, burada da her şey, son çözümde toplumsal gelişmenin yürüyüşüne ve toplumsal kuvvetlerin ilişkisine bağlıdır.» (9).

Onun için, büyük adamların edebiyat tarihindeki rolü üstüne Bielinski'nin söyledikleri bugün de doğrudur. Bugün de bir şairin, toplumun tarihsel gelişiminde büyük bir anı yaşattığı, dile getirdiği ölçüde büyük olacağı kabul edilmektedir .

«Toplumun üretim kuvvetleri geliştiği ölçüde bu toplumda yaşıyan insanlar arasındaki ilişkiler de başkalaşır. Gelgelelim, yeni üretim kuvvetlerinin temeli üzerinde, ona uyan yeni toplumsal ilişkiler kendi kendine ve birdenbire kurulmaz. Onu, insanlar kurar. Bu da yenicilerle eskiciler arasında birtakım çatışmalar doğurur. İşte burada bireysel girişime

(9) Plehanov — Questions fondamentales du marxisme, p. 267.

(ferdî teşebbüse) geniş bir alan açılır. Dâhi halk adamı, toplumsal ilişkilerde yapılması gereken değişmeleri başkalarından daha önce ve daha iyi görür. Bu ileri görüşlülük, onu, yurttaşlarının görüşlerine aykırı bir yola sürükler. Hattâ bu yüzden ölünceye değin azınlıkta ya da tek başına kalabilir. Ama bu, onun, topluluğunun çıkarlarını ortaya koymasını, toplum yapısında gerçekleştirilecek değişmelerin öncüsü ve temsilcisi olmasını önliyemez. Çünkü bağlandığı topluluk ona durmaksızın kuvvet verecek ve hiç bir şey, ne alaya alınmak, ne hor görülmek, ne sürgün, ne de ölüm onu yolundan döndürebilecektir.» (10).

Toplum dehânın nesnel şartlarını yaratır. Derinleşmek istiyen her eleştiri, büyük adamların kişisel özelliklerini ve hayatlarının özel durumunu —biyografik ve fizyolojik olayları ön plâna almamak şartıyla— incelemek zorundadır.

«Büyük şair, toplumun evrimi içinde büyük bir adımı gösterdiği için büyüktür. Ama o, bu adımı işaret ederken, bir **birey** olmaktan da geri durmaz. Yaşayışında, karakterinde öyle yanlar, öyle çizgiler vardır ki onun tarihsel faaliyetine hiç bir etkisi, hiç bir bağlantısı yoktur. Ama öyle yanlar, öyle çizgiler de vardır ki, bu faaliyetin tarihsel özelliğini değiştirmemekle birlikte, ona bireysel bir ayrımcık (nuance) kazandırırlar. Bu yanlar ve çizgiler şairin hayatındaki özel durumların ve kişisel karakterin köklü olarak incelenmesiyle aydınlanabilir ve aydınlatılmalıdır. Bunlar, Bielinski'nin karşı çıktığı deneyci (empirique) eleştirinin incelediği özelliklerdir. Gerçi, deney-

(10) L'art et la vie sociale, p. 230-231.

ci eleştiri, gözden geçirdiği **özel** karakterlerle bir büyük odamın faaliyetinin **genel** karakterini açıkladığını sandığı zaman reddedilebilir; fakat özel karakterleri ancak bu faaliyetin **bireysel** (ferdî) karakterlerini açıklamak üzere ortaya çıkardığı zaman hem yararlı, hem de ilgi çekicidir. Yazık ki, bu yolun en iyi temsilcisi olan Sainte Beuve, bir türlü doğrulanamayan aşırı iddialar öne sürer. Bielinski bunu görür, deneycilerden kızgınlıkla söz açması da bu yüzdendir.» (11).

PATALOJİ VE SANAT

Sanat ve edebiyat eserlerini anlamak için, sanatçıların özelliklerini (soyaçekim, ruhbilim, beden yapısı, eğitim v.b.) araştırmak yetmez. Belki bu öğeler de bir rol oynarlar, ama ikinci derecede bir rol...

Sanat yaratışının gizli köklerini patalojide arayan eleştirmenler de eksik değildir. Nitekim, bu konuda Milton'un körlüğü, Schiller'in veremi, Dostoyevski'nin sarası, Hölderlin'in, Lenau'nun, Nerval'in, Nietzsche'nin deliliği, Beethoven'in sağırlığı hatırlatılır. Verlaine'in, Musset'nin, Poe'nun sırrını alkolde aramak gerektiği öne sürülür. Dehâyı uyuşturucu maddelerin fazla alınmasına, çılgınlığa bağlıyanlar çıkar.

Oysa, patalojik ve psikolojik durum ne olursa olsun, sanatçının bireysel özelliklerine baş vurmak yetmez. Boucher'nin ince şehveti, Delecroix'nın dokunaklığı, David'in yumuşak sadeliği bu ressamların yalnızca kişisel huylarını mı gösterir? Plehanov buna «hayır!» diye karşılık veriyor: Onların sanat anla-

(11) Aynı eser, s. 231-232.

yışları salt kişisel değildir; bütün çağlarda ve okullarda görülen ortak anlayışlardır.

GERİDE KALAN ŞEY VARSAYIMI

Gustave Lanson, **Fransız Edebiyatı Tarihi**'nin başında şöyle yazar : «Bazı okurların sandığı gibi burada Sainte - Beuve'ün yöntemine dönmek ve bir **portreler galerisi** düzenlemek gerektiğini söylemek istemiyorum. Ama, **ırka, çevreye ve ân'a** baş vurulmuş ve türlerin gelişimindeki süreklilik gözden geçirilmiş de olsa, sanat eserini belirliyen bütün araçlar kullanıldıktan sonra gene de geride bu açıklamalardan hiç birinin varamadığı, bu sebeplerden hiç birinin belirliyemediği bir şey kalır: Bu belirlenemeyen, açıklanamayan **«kalıntı»**da eserin üstün orijinalliği saklıdır. İşte bu kalıntıdır ki, Hugo'yu Corneille'den ayırır ve onların edebî bireyselliğini meydana getirir.» (12).

Plehanov, Lanson'un savunduğu bu **kalıntı** kuramını kabul etmez, onu bilimsel çözümlemeye aykırı bulur. Corneille'in kişi olarak getirdiği şeyin neye dayandığını gösterir :

«Her edebî eser zamanını belirtir. Onun biçimi ve içeriği zamanındaki zevkler, eğilimler ve alışkanlıklarla belirlenir. Eserin karakterini zamanın karakterine uyduran bu bağımlılık ne kadar açık ve kuvvetliyse, başka bir deyişle, adı geçen kişisel kalıntı ne kadar az ise, yazar da o kadar büyüktür. Bir büyük adamın başlıca özelliği, yüksek orijinalliği

(12) Gustavo Lanson — Histoire de la litterature française, p. p. VII

kendi alanında çağının ruhsal ve toplumsal dileklerini, ihtiyaçlarını başkalarından daha önce, daha iyi ve daha bütünlükle belirtebilmesindedir. Onun **tarihsel** bireyliğini meydana getiren bu özellik önünde bütün öteki özellikler —güneşin karşısında yıldızların kaybolması gibi— gözden silinirler.» (13).

Lanson, «edebî eserin bu açıklanamayan öğesi» arkasında, istidat ve deha arkasında mevziye yatarak; «bir Fransız trajedisinin niçin var olduğunu çok iyi biliyorum; fakat Racine'le Corneille'in niçin trajediler yazdığını bilmiyorum.» diyor.

Plehanov ona şöyle karşılık veriyor: «Balistik her obüsün yürüngesini tam olarak belirleyebilir, ama şu mermi parçasının niçin şuraya değil de buraya düştüğünü söyleyemez... Edebiyat tarihi için önemli olan, her şeyden önce, Fransız trajedisinin nasıl ve neden doğduğunu, nasıl ve neden kaybolduğunu açıklamaktır. **Acaba Le Cid'i niçin başka biri değil de Corneille yazdı?** sorusunun edebiyat tarihi bakımından hiç bir önemi yoktur. Çünkü **Le Cid'**i Corneille değil de başka biri yazmış olsaydı, o zaman da **onu niçin Corneille değil de başkası yazdı?** diye sorulacaktı. Sorular bu yolda sonsuza değin uzatılabilir, fakat bundan olumlu hiç bir sonuç çıkmaz.» (14).

Görüldüğü üzre, Plehanov, Lanson'un kişide anlaşılamaz ve çözümlenemez bir öğe bulan idealist görüşünü haklı olarak reddediyor. Tümüyle toplumbilimsel bir temele dayanmağa çalışıyor. Acaba bu yeter mi? Plehanov'un bir başka yerde de gösterdi-

(13) L'art et la vie sociale, p. 259.

(14) Aynı eser, s. 250-252.

ği gibi, doğal ve toplumsal çevreyi özel ve birey'sel durumlardan ayırmak elimizde değildir. Çünkü burada bütün yönleriyle ve tüm olarak incelenmesi gereken bir **ruhsal-toplumsal** karmaşa söz konusudur.

Sainte Beuve kişisel öğeye ,insanın karakterine, özel hayatına aşırı önem verir. Yığınla belge toplar, gözlemler yapar, araştırmaları artırır, giderek yazarın psikolojisini ve karakterini tanımak ister. Sanat tarihini bir «portreler galerisine» çevirir. Son sözün, hep bir unutulmuş köşe bularak toplumsal zindandan kaçabilen bireyde kalacağını öne sürer.

Bu, kişiye yönelen araştırma, Anatole France'la, yazardan çok eleştirmenle ilgilenen bir öznelciliğe varır. Artık eleştirmen nesnel gerçeği aramaz, başkasını bahane ederek kendisiyle ilgili itiraflarda bulunur: «Eleştiri, tarih ve felsefe gibi, meraklı ve kurnaz zekâlara özgü bir roman türüdür ve her roman gibi o da bir otobiyografidir. İyi eleştirmen şaheserler arasında kendi ruhunun serüvenlerini anlatan kimsedir.» (15).

IRK, ÇEVRE, ÂN VE SANAT

Hyppolite Taine, kişisel özelliğe en büyük yeri veren bu yönteme karşı, dehâyı kimyasal bir olaya indirgeyen mutlak bir gerekirciliği (déterminisme) savunur. Sanat eseri iyi bir yöntemle kuruluş ve öğeleri açıklanabilen zorunlu bir üründür. Sainte Beuve her durum için yirmi soru sorar. Taine ise, her şeyi

---

(15) Anatole France — La vie littéraire, 1931, p. 155. (Türkçesi: Edebiyat Hayatı, Seçmeler / Çeviren : Nebil Otman / Ankara, 1956)

çözmek üzere, yalnızca üç genel sebebe baş vurmağı yeter sayar: **Irk, çevre, ân.**

«Kesinlikle söyliyebiliriz: Yüzyılların akışı bizi bilinmeyen birtakım tepkilere doğru sürükliyecektir. Bu tepkiler üç ilkel kuvvet yüzünden doğacak ve düzenlenecektir. Eğer bu kuvvetler ölçülüp hesaplanabilseydi gelecek uygarlığın özellikleri şimdiden bir formüle bağlanabilirdi... Irk, çevre ve ân'ı yani ortamın etkisini, dış baskıyı göz önünde tuttuğumuz zaman, yalnızca bütün gerçek sebepleri değil, hareketin mümkün bütün sebeplerini de ortaya çıkarmış oluruz.» (16).

Görüldüğü gibi Taine'in sistemi, estetiği tarihsel bir taban üzerine oturtmağa çalışıyor: Böylece, olguların (vakıaların) değişken, hareketli tabiatını kucaklayamayan basit ve mekanik bir sistem olmaktan kurtuluyor. Toplumsal psikolojiye dayanıyor. «Sanat eserini genel ruh durumu ile onun yöresindeki töreler topluluğu belirler,» diyor. (17).

Gelgelelim Taine, böyle söylemekle, önceden reddettiği şeyi sonradan kabul etmiş oluyor: Öğretisi (doctrine'i) ile kapı dışarı ettiğini sandığı idealizmi tekrar pencereden içeri alıyor.

Belli bir çağa özgü «genel psikoloji» kaypak ve kapalı bir kavramdır. Daha uzağa, üretim ilişkilerine, ekonomik temele kadar gitmek gerekir: «Toplumsal bilinci toplumsal şartlar belirler. Bu görüşü benimsiyen kimse için, sanat ve edebiyatla birlikte

(16) H. Taine — Histoire de la littérature anglaise, t. I, p. XXXIII.

(17) H. Taine — Philosophie de l'art, t. I, p. 49.

her çeşit ideolojinin, belirli bir toplumun ya da sınıflara ayrılmış bir toplumda belirli bir sınıfın eğilimlerini ve ruhsal durumlarını belirteceği açıktır... Toplumsal psikoloji bir çağın edebî beğenişlerinde ve sanat ürünlerinde yansır.» (18).

Edebiyatta tipik kişiler —ister gerçek kişiler olsun, ister ülküleştirilmiş ya da hicivle değiştirilmiş kişiler olsun— ancak toplumsal tabakaların yahut sınıfların psikolojisini belirttikleri zaman tipik olurlar.

«Kişilerin psikolojisinin bizce büyük önemi vardır. Çünkü bu psikoloji bütün toplumsal sınıfların, yahut hiç olmazsa, toplumsal tabakaların psikolojisidir. Bundan dolayıdır ki, çeşitli kişilerin ruhlarında oluşan süreçler (processus) tarihsel hareketin bir yansıtını meydana getirirler.» (19).

EKONOMİK ALTYAPI VE TOPLUMSAL PSİKOLOJİ

«Son duruşmada hep üstün gelen ekonomik zorunluk», acaba, ideolojik üstyapıya nasıl etkisini gösteriyor?

Ekonomik zorunluk ile üstyapı arasında dolaysız yani doğrudan doğruya bir ilişki yoktur: «Üretim kuvvetlerinin gelişiminin belirli bir derecesi, bu gelişimin derecesine göre belirlenmiş ilişkiler, —üretimin toplumsal süreci içinde insanların karşılıklı ilişkileri—, insanlar arasındaki bu ilişkileri belirten toplum biçimi, toplumun bu biçimine uygun düşen belli

(18) L'art et la vie sociale, p. 237.

(19) Aynı eser, s. 261.

bir ruh ve töreler hali, bu halden doğmuş güçlere, eğilimlere, özlemlere karşılık veren din, felsefe ve sanat: Biz, bu formülün bütün sorunları cevaplandırdığını söylemek istemiyoruz; ama bu çeşitli öğeler arasında bulunan bağlantıları en iyi göstermesi bakımından, onun, söz götürmez bir elverişlilik taşıdığını öne sürüyoruz.» (20).

Plehanov ideolojiler ile ekonomi arasındaki basamakların hangileri olduğunu şöyle açıklar: «Altyapı ile üstyapı arasındaki ilişkiler üzerinde Marx'la Engels'in görüşünü kısaca belirtmek istersek şunu görürüz: 1. Üretim kuvvetlerinin durumu, 2. Bu kuvvetlerin belirlediği ekonomik ilişkiler, 3. Bu ekonomik temel üzerine kurulmuş siyasal ve toplumsal rejim, 4. Gerek doğrudan doğruya ekonominin gerekse onun üzerine oturmuş toplumsal ve siyasal rejimin belirlediği toplumsal insanın psikolojisi, 5. Bu psikolojiyi yansıtan çeşitli ideolojiler.

«Tarihsel gelişmenin bütün biçimlerini içine alacak kadar geniş olan bu formül, aynı zamanda, değişik toplumsal kuvvetler arasındaki **karşılıklı etkiden** daha uzağa gitmesini beceremiyen ve bu kuvvetler arasındaki karşılıklı etki olgusunun onların kökeni (menşei) sorunu çözmediğini göremiyen bir seçmeciliğe (eclectisme'e) de büsbütün yabancıdır. Bu, birci (moniste) bir formüldür. Üstelik, maddeciliğin de adamakıllı içine sinmiştir.» (21).

Plehanov toplumsal psikolojinin önemini belirt-

(20) Plehanov — Esquisse d'une histoire du matérialisme, t. VIII, p. 169.

(21) Plehanov — Questions fondamentales du marxisme, p. 70-71.

mekte ayak direr: «Tarih-bilimi toplumun açımlamasıyla (teşrihiyle) sınırlandırılamaz. Çünkü o, toplumsal ekonominin doğrudan doğruya ya da dolayısıyla şartlandırdığı olayların bütününü ele alır. Fakat, şunu da belirtmek gerekir ki, belli bir ihtiyaç halinden önce gelmeyen ya da onunla birlikte yürümeyen, onun ardından gitmeyen bir tek tarihsel olgu yoktur. Zaten toplumsal psikolojinin bütün önemi de buradadır. Nasıl ki hukuk ve siyasal kurumlar tarihinde bu psikolojiyi hesaba katmak zorunda isek, aynı şekilde, felsefe, sanat ve edebiyat tarihinde de onsuz tek adım atmamak zorundayız.» (22).

Bir çağın edebiyat, resim ve müziği ortak bir psikolojinin ürünüdür: «Victor Hugo (şair), Eugene Delecroix (ressam) ve Hector Berlioz (müzisyen) apayrı üç alanda çalışıyorlardı. Her üçü de birbirinden oldukça uzaktaydılar. Üstelik, Hugo müziği sevmiyordu. Delecroix romantik müzisyenleri hor görüyordu. Öyleyken, bu üç ilginç insana **romantik üçlü** adı veriliyor. Çünkü her üçü de eserlerinde aynı psikolojiyi yansıtmışlardır. Delecroix'nın **Dante'yle Virgil** tablosunda, Hugo'nun **Hernani**'de ve Berlioz'un **Symphonie fantastique**'te aynı ruh halini belirttiği söylenebilir.» (23).

İlkel toplumlarda oldukça önemli olan ekonomik öğe, daha sonraki değişmiş toplumlarda, psikolojik öğe karşısında yumuşar :

«Avustralya'daki yerel (mahallî) dansları anlamak için, bir Avustralya oymağının (aşiretinin) haya-

---

(22) Aynı eser,, s. 211.

(23) Aynı eser, s. 71-72.

tında hasadın oynadığı rolü bilmek yeter. Gelgelelim, **menuet** dansını anlamak için Fransa'nın XVIII. yüzyıl ekonomisini bilmek yetmez. Çünkü burada üretime katılmayan, aylak bir sınıfın psikolojisinin anlatımı olan bir dans karşısında bulunuyoruz. **İyi geçinme** denen adabı muaşeret kurallarının çoğu, aynı psikolojiyle açıklanır. Görülüyor ki burada ekonomik öğe yerini psikolojik öğeye bırakıyor. Bununla birlikte, üretime katılmayan sınıfların iktidara gelişinin de, aynı ekonomik öğenin gelişmesinin bir sonucu olduğunu unutmamak gerektir. Demek ki, ekonomik öğe yerini başka öğelere bıraktığı zaman bile, değerini koruyabiliyor.» (24).

«Edebiyat, sanat, felsefe vb. toplumsal psikolojiyi belirtirler. Toplumsal psikolojinin karakteri, toplumu meydana getiren insanlar arasındaki karşılıklı ilişkilerin özelliğiyle belirlenir. Bu ilişkiler, son çözümde, üretim kuvvetlerinin gelişim düzeyine (seviyesine) bağlanır. Üretim kuvvetlerinin gelişiminde görülen her ilerleme, toplumsal ilişkilerde ve onun sonucu olarak toplumsal psikolojide bir değişme doğurur. Toplumsal psikolojide meydana gelen değişmeler ister istemez —az ya da çok kuvvetle— edebiyatta, felsefede, sanatta yansır.» (25).

Çeşitli ideolojik üstyapılar (felsefe, edebiyat, hukuk, ahlâk, din, resim, müzik vb.) ortak bir ekonomik çıkağa (mahrece) dayandıklarından, birbirlerini etkilerler. XIX. yüzyılda Almanya'da sanat felsefeye bağlanmıştır. Fransız Devrimi günlerinde edebiyat siyasal belâgata ilham vermiş ve hatipler «Corneille'in

(24) Aynı eser, s. 223.

(25) L'art et la vie sociale, p. 227.

kahramanları gibi» konuşmuşlardır. Restauration döneminde ise siyaset edebiyatı etkilemiştir.

Plehanov bu tespitlerle yetinmez. Bu değişik ağır basma, üste çıkma olgularını çözümler, sebeplerini araştırır.

Toplumsal ve ekonomik hayatı üstyapıların gelişiminden ayıran ideologlar, tarihi ruhsal bir gelişmeye indirgemiş olurlar. Oysa, gerçek dünya ile bağlarını koparmış bir edebiyat okulu ve felsefe sistemi soyut ve boş bir taslaktan başka bir şeyi temsil etmez.

Üretim kuvvetlerinin ve üretim ilişkilerinin değişmesi toplumsal ve siyasal yapıda sarsıntılar yaratır. Fakat, değişme düşünce alanında daha yavaş olur. Çünkü, düşünceler üretim biçimine doğrudan doğruya ve sıkıdan sıkıya bağlanmış değildirler. Eski yaşayış biçimine bağlı görüşlerin sonradan da sürüp gitmesi bundandır. Marx'ın **Louis Bonaperte'ın 18 Brumaire**'inde de yazdığı gibi, «bütün göçmüş kuşakların geleneği, yaşıyan kuşakların zihni üstünde kuvvetli bir baskı yapar.»

İşte, çeşitli sanat ve edebiyat okulları arasındaki çekişmeler, sanatçılarla —sanatçı ister çağının ilerisinde ,isterse gerisinde olsun— çağları arasındaki uyuşmazlıklar, çıktıkları zaman pek az dikkati çeken bazı eserlerin gittikçe önem kazanması, çağdaşlarına göre oldukça gözde olan yazarların günden güne unutulması hep bu yüzdendir.

Bir toplum geçmişten aldığı temlere ve kişilere kendi öz ihtiyaç ve anlayışına uygun bir karakter verir. Virgillius'un **Eneide**'i ile Homeros'un **İlyada**'sını yahut Grek trajedisi ile XVIII. yüzyıl Fransız trajedi-

sini karşılaştırınız. **Eneide**'in kahramanları, Auguste çağının Romalıları değil midir? Racine'in Achille'i Homeros'un sert savaşçısından çok Versaille'lı bir markiye benzemiyor mu? Racine'i taklide yeltenen XVIII. yüzyıl Rus trajedisi gülünç bir kılıkla karşımıza çıkmaktan öteye geçebiliyor mu?

SANATTA TAKLİTÇİLİK

Taklit etmeğe kalkışmak boşunadır. Çünkü, taklitçi taklit edilenden, her ikisinin bağlı oldukları toplumları birbirinden ayıran aralık kadar uzaktır. Bir ülkenin sanat ve edebiyatının bir başka ülkeninkine yaptığı etkiler, ancak toplumsal yapıları arasında bir uygunluk bulunduğu zaman, gerçekten verimli olur.

«Bir ülkenin edebiyatının bir başka ülkenin edebiyatı üzerindeki etkisi, bu ülkelerin toplumsal ilişkileri arasındaki benzerlikle doğru orantılıdır. Böyle bir benzeyiş yoksa ,etki de yok demektir. Örnek : Afrika zencileri şimdiye değin Avrupa edebiyatının hiç etkisinde kalmadılar. Geri kaldığı için bir ulus, bir başka ulusa ne öz, ne de biçim bakımından hiç bir şey veremediği zaman, bu etki tek yanlı olur. Örnek: XIX. yüzyıl Fransız edebiyatı Rus edebiyatını etkilemesine karşın (rağmen), onun hiç mi hiç etkisinde kalmadı. Toplumsal rejim benzerliği ve dolayısıyla kültürel gelişme benzerliğinden ötürü birbiriyle çekişen iki ulus birbirine bazı şeyler verebilir. Örnek : İngiliz edebiyatını etkiliyen Fransız edebiyatı, sırası gelince, onun etkisine uğradı.» (26).

---

(26) Essai sur le developpement de la conception moniste de l'histoire t. VII, p. 210.

Bu tez bir çeşit otomatizme kaydığı zaman eleştirilebilir. Fransız edebiyatı XIX. yüzyıl Rus edebiyatını etkiledi. Fakat aradaki toplumsal yapı ayrımlarına karşın, Tolstoy ve Dostoyevsk'yle de Rus edebiyatının etkisinde kaldı. Siyahları ezerken, Amerikalı milyoner, cazın coşturan ezgisinden ve zenci müziğinin ilkel keskinliğinden hoşlandı.

Bu bakımdan, karşılaştırmalı bir sanat ve edebiyat tarihinde, yalnız ekonomik ve toplumsal şartlar, bilimsel bir açıklama ve temel olabilir, diyeceğiz.

III. SANAT VE TOPLUMSAL SINIFLAR

«Sanat ürünleri, toplumsal ilişkilerden doğan olgu ya da olaylardır. Toplumsal ilişkilerin değişmesiyle insanların estetik zevkleri ve dolayısıyla sanatçıların eserleri de değişir. Belirli bir toplumsal dönemin insanı, hep bu dönemin zevklerini belirten sanat ürünlerine yakınlık gösterir. Sınıflara bölünmüş bir toplumda, belli bir döneme özgü zevkler, çokluk bu toplumu meydana getiren sınıflara göre değişir. Her sanat eleştirmeninin —kendi de toplumsal çevrenin ürünü olduğu için— estetik yargıları hep bu çevrenin özellikleriyle belirlenir.» (1).

---

(1) L'art et la vie sociale, p. 223-235.

SINIFLAR

Sınıflara ayrılmış bir toplumda, sınıfların çatışması «gerçekten önemli müthiş bir etken» (2) olarak görünür. Nitekim, bu çatışmayı ve onun doğurduğu psikolojiyi derinliğine incelemeden bir halkın ya da bir çağın sanat, edebiyat ve felsefesini anlıyamayız: «Çünkü bu çatışma ideolojilerin gelişmesi üzerinde oldukça önemli ve büyük bir etki yapar. Eğer bu çatışmayı göz önünde tutmazsak, ideolojilerin gelişmesini kavrayamayız.» (3).

Bu çatışmayı açıkça ortaya koymayan, çeşitli tarihsel çağları bilimsel bir görüşle incelemeyen kimse, elbette bir sanat eleştirmeni olamaz.

Düşüncelerin gelişmesi sınıflar çatışmasının tarihini yansıtır: «Her şeyden önce, edebiyat gibi sanat da hayatı yansıtır. Sanatın hayatı ne yolda yansıttığını öğrenmek için, bu hayatın mekanizmasını öğrenmek gerekir. Uygar halklarda sınıflar çatışması, bu mekanizmanın başlıca zembereklerinden biridir. Ancak, bu zembereği iyice inceledikten, adı geçen çatışmanın türlü şekiller altındaki durumunu ve sonuçlarını gözden geçirdikten sonra, azçok doyurucu bir biçimde uygar toplumun tinsel (manevî) tarihini açıklıyabiliriz: Bu toplumda **fikirlerin yürüyüşü** sınıfların ve onlar arasındaki kavganın tarihini yansıtır.» (4).

Sınıflar kendi dileklerini, çatışma içindeki dü-

(2) Plehanov : Les Questions fondamentales de marxisme, t. XVIII, p. 223.

(3) Essai sur la developpement de la conpection moniste de l'histoire, t. VII, p. 213.

(4) L,art et la vie sociale, p. 192.

şünceleri ve davranışlarıyla ortaya koyarlar. Ekonomi alanında olduğu gibi, ideoloji alanında da birbirleriyle çatışır, çekişirler.

«Sismondi'ye göre, **V. Philippe'in saltanatı zamanında, sarayda ve şatolarda hep şövalye hikâyeleri okunuyordu. Bu hikâyeler, asillere yetkinlik (mükemmeliyet) olarak neyi seçmeleri gerektiğini gösteriyor, böylece ulusal törelerde değişikliğe yol açıyordu.** Sözün kısası, edebiyat töreleri etkiledi. Peki ama, edebiyat nereden çıktı? Şövalye hikâyelerinin varoluş sebebi neydi? Verilecek cevap açıktır: Bu hikâyeler varlıklarını şövalye törelerinin varlığına borçludurlar.» (5).

Ortaçağın Fransız masalları, özellikle «chanson de geste»ler, o günlerin köylüsünü pek kötü gösterirler. Onlara bakılırsa :

Köylüler biçimsiz mi biçimsizdir
Kimse onlar gibi çirkin görmemiştir;
Boyları on beş ayaktır, sırık gibi,
Kapkaradır yüzleri, marsık gibi,
Kamburları vardır arkada ve önde,
Onlar gibi çirkin görmemiştir kimse.

Oysa, köylülerin kendileri için düşündükleri bambaşkaydı. Derebeylerin kurum çatmasını hor görerek.

Biz de insanız, onlar gibi,
Onlar kadar biliriz acı çekmesini.

---

(5) Plehanov — Quelques mots pour défendre le matérialisme économique, t. VIII, p. 204.

diye şarkılar diziyorlar ve soruyorlardı: «Adem babamız toprağı sürer, Havva anamız çıkrık çevirirken asilzade neredeydi?»

Kısacası, her iki sınıf da eşyayı kendi anlayışına uygun olarak görüyordu. Bu anlayışın özel karakterini ise, adı geçen sınıfların toplumdaki durumları belirliyordu.

Görülüyor ki, sınıflar arasındaki çatışma ve ilişkileri adamakıllı öğrenmeden bir sanat ya da edebiyat eleştiri ve çözümlemesi (tahlili) yapılamaz: «Sınıfların çatışması, çatışan tarafların psikolojisi üzerine kendi damgasını basar. Sınıflara bölünmüş bir toplumdaki ideolojilerin tarihini incelemek istiyen kimse, bütün dikkatini bu damga, bu etki üstünde toplamak zorundadır. Yoksa, hiç bir şey anlıyamaz. XVIII. yüzyıl Fransız resminde David okulunun doğuşunu doğrudan doğruya ekonomiyle açıklarsanız, pek gülünç, anlamsız ve can sıkıcı bir sonuca varırsınız. Ama bu okulu, Büyük Devrim'den önceki Fransız toplumunun bağrında oluşan sınıf çatışmasının ideolojik yansıtı olarak ele alırsanız, sorun, hemen bambaşka bir kimlik kazanır. Sonunda, David'in sanatının nitelikleri —David'e bakarsanız, bunlar ekonominin dışındadır ve onunla hiçbir bağlantısı yoktur— sizin için iyice anlaşılır duruma gelir.» (6).

Bu düşünceleri, Plehanov, **«Toplumbilimsel Görüşle XVIII. Yüzyılda Fransa'da Dramatik Edebiyat Ve Resim»** adlı incelemesinde açıp geliştirir. Sanatın sınıfsal özelliğini ve evriminin derin sebeplerini aydınlatır. Ona göre, çeşitli sanat okulları ve formül-

(6) Questions fondamentales du marxisme, p. 63-64.

leri, herbiri kendinden önceki bir okul ya da formüle bağlanarak —ister onu sürdürsün, isterse ona karşı dursun— birbirlerini izlerler. Sanatın bu evrimini toplumun evriminden ayıramayız. Sanattaki çelişmeler hayattaki çelişmelere bağlıdır. Sanat, ekonomik şartların belirlediği toplumsal hayatın bir görünüşünü temsil eder.

«Brunetière'in yalnızca bazı edebî eserlerin ötekiler üzerindeki etkisini gördüğü yerde biz, toplumdaki kümelerin, sınıf ve tabakaların ondan daha derin olan karşılıklı etkilerini görüyoruz. Onun, basitçe: — Bir çelişme ortaya çıktı, çünkü insanlar kendilerinden önce gelenlerin yaptığının tersini yapmak istediler! dediği yerde biz, şunu da ekliyoruz:

«— Evet, tersini yapmak istediler, çünkü kendi aralarındaki ilişkilerde bir çelişme meydana geldi, çünkü artık eski çağın insanları gibi yaşıyamayan toplumsal bir sınıf ya da tabaka doğup ön safa geçti!» (7).

XIV. Louis zamanında Racine'in klâsik trajedisi ile Lebrun'ün klâsik resmi sarayın, aristokratik toplumun ürünü idi. «Üç birlik» kuralı bu çevrenin psikolojisini belirtiyordu. Nitekim, «akılcı eğilimlerin ilk dâhi temsilcisi» olan Corneille **«Examin du Cid»** de bundan duyduğu sıkıntıyı yakınarak anlatır.

«Fransız trajedisi, biçimini, kökleri Fransa'nın edebî ve toplumsal gelişmesinden olan bir sürü sebebe borçludur.» (8).

---

(7) Essai sur le developpement de la conception moniste de l'histoire, t. VII, p. 217.

(8) L'art et la vie sociale, p. 229.

Burjuvazi kendisinin bir sınıf olarak bilincine varmaya başlayınca, dramını ve resmini yaratmaya koyuldu. Egemen sınıfa baş kaldırış, siyasal bir özellik kazanmazdan önce, duygusal bir biçimde göründü. XVIII. yüzyılın günük gerçeklerini dile getiren burjuva resmi, ahlâkı düzeltmek, istiyen bir ruh taşıyordu. İçeriğinin ahlâksal oluşundan ötürü Greuze'ün tablolarını öven Diderot, sanatın, **«erdemi (fazileti) sevimli, kötülüğü çirkin göstermesi, gülüncü ortaya çıkarması, güzel ve yüce hareketleri ölümsüzleştirmesi, zorbaları korkutması»** gerektiğini yazıyordu.» (9).

Sanat «insanoğlunun eğiticisi» olur. Gözyaşı döktüren komedi, kokuşmuş aristokrasiye orta halli insanla ve onun aile erdemleriyle karşı koyar. Rocaille uslubu ve sevişme sanatı duyguları körelmiş büyük senyörlerin ve ticaretle zenginleşerek asılzadelik unvanları satın almış madrabazların psikolojisini yansıtır. Gelgelelim, burjuvazi eski rejime kafa tutacak kadar kendini güçlü duyar duymaz ağlatıcı komedi ile günlük olayları canlandıran gerçekçilik gözden silinir. Şimdi, aristokratların kötülüklerini iğnelemek değil, onları iktidardan atmak söz konusudur. Aile erdemleri yerini siyasal erdemlere bırakır. Resimde ve tiyatroda klasisizm, geleneksel özünden soyunmuş olarak, yeniden ortaya çıkar. Bu yeni klasisizm, krallığın baskısına, derebeylerin zorbalığına, keşişlerin ikiyüzlülüğüne karşı bayrak açar. Antik çağın kahramanlarının cumhuriyetçi erdemlerini yüceltir. Diderot ile Greuze'ün ardından David ile Marie Joseph Chénier gelirler. Devrim sırasında, halk bay-

(9) Diderot — Essai sur la peinture, 1765, p. 1183.

ramları, sokak şenlikleri ve kütle gösterileriyle kendini belirten bir «baldırı çıplaklar estetiği» kurulur. Fakat, burjuvazi iktidara geçince, antik kahramanlara olan hayranlığını bırakır. Sahte klasisizm, devrimci özünü yitirdiği için, iyice eskimiş, değerden düşmüş bir elbiseye döner; sıkıcı, kullanışsız bir kurallar yığını olarak görülür: Artık toplumsal bir zorunluk olmaktan çıkmış, eğemen sınıfın ruhsal durumuna uygun yeni ve başka bir uslûp karşısında silinip gitmiştir... Çağın romantizmi hayal kırıklığını, gerçekten kaçışı, büyük yıkımların melankolisini ve akıl dışının akılcılık üstündeki, içgüdünün sağduyu üstündeki, «tutku dalgası»nın toplumsal dilekler üstündeki zaferini belirtir. İğrenç sayılan gerçekliğe gerçek dışı güzellikle karşı çıkar.

SANATTA ÖZ VE BİÇİM

Bir eserin dilini, uslûbunu, kuruluşunu, estetik karakterini onun içeriği belirler. İçerik demek, sanatçının gerçekliği temsili, sürdürdüğü yaşantı ve belirttiği ideoloji demektir.

Sanatın zenginleştiği yükselme dönemlerinde, biçimle içerik (muhteva) uyumlu, çözülmez bir bütün meydana getirirler. Eğer biçim içeriğin üstüne çıkıyorsa, o zaman, hiç çekinmeden toplumun bir çözülme ve gebelik dönemine girdiğini söyleyebiliriz...

XIX. yüzyılın ortalarında Rusya'da bayağı, soysuz bir edebiyat görülür. Başkaldırma ruhu, toplumsal ilgiyi yüceltme, uslûbu ve kompozisyonu küçümseme bu edebiyatın özellikleridir. Bütün bu özellikler soylu olmıyanın psikolojisini yansıtır.

«Bizim soylu olmıyan kişimiz halkın yaşayışına

değinen soruşturmaları yutarcasına okumakla yetinmez, kendisi de soruşturmalar yapar. Şehirlerdeki esnaf ve küçük burjuva takımını tanımağa yönelir, tarım kesimini ve elişi mesleklerini gözden geçirir; halk masallarını, türkülerini ve atasözlerini derler; dinsel konularda müritlerle konuşur; halkın sağlık durumuyla ilgili her türlü statistik veriyi, bilgiyi toplar. Sözün kısası, her yere girer, her şeyle ilgilenir. Böylece, yeni bir **popülist** eğilim doğar ve hızla güçlenir. Bu eğilimin etkisi, özellikle, bizim edebiyatımızda kendini duyurur. Çeşitli özel soruşturmaların yanı sıra halk hayatından çıkarılmış bir yığın deneme, sahne, deyiş ve hikâye ortalığı kaplar.» (10).

Bir sınıf çökmeğe başlamışsa, onun sanat ve edebiyatı da çökmeğe başlar. Toplumsal bir çökme kültürün de çökmesine, doğuşuyla batışı bir olan modaların çıkmasına, yeni biçimler altında bireycilik ile mistikliğin görünmesine yol açar. Bütün bunlar, can çekişen sınıfın nevrozlarını, kaçış isteğini, gerçeklikten tiksintisini ortaya koyar. Tersine, o güne değin ezilmiş, bilgiden, kültürden yoksun bırakılmış bir sınıf yükselmeğe başlayınca, biçimden çok özle, içerikle ilgilenir.

«Genel olarak, biçim sıkıdan sıkıya içeriğe bağlıdır. Elbette, az çok ondan ayrıldığı dönemler de yok değildir. Ama bunlar, ayrık (istisnai) dönemlerdir. Böyle dönemlerde biçim içeriği yahut içerik biçimi geride bırakır. Gelgelelim, şurasını da unutmamak gerekir ki, yalnızca edebiyatın gelişmeğe başladığı zaman değil, özlem ve zevkleri dile getirdiği sınıf ya da tabakanın çözülüşüyle edebiyatın çözülmeğe baş-

(10) Plehanov : «Gleb Ouspenski», t. X, p, 10.

ladığı zaman da içerik biçimden geri kalır. Örnekler: Günümüzde burjuvazinin bazı tabakalarının manevi çözülüşünün getirdiği «decadent» sanat (11), fütürizm ve benzeri edebiyat olayları. Edebiyat alanında çözülüş, biçimin özden çok beğenilmeğe, değer kazanmağa başlamasıyla kendini gösterir.

«Ne var ki, içerik sımsıkı biçime bağlı olduğundan, içeriğin hor görülmesi önce güzelliğin son bulmasına, sonra da biçimce çirkinliğin ortaya çıkmasına yol açar. Örnek olarak, gene décadent sanatı, edebiyatta fütürizmi ve resimde kübizmi söyliyeceğim. Bununla birlikte, sanatın ya da edebiyatın geliştiği bahar dönemlerinde, gerileme dönemlerindekine taban tabana aykırı bir olay görülür: Artık, içerik biçimden değil, biçim içerikten geri kalır. Kantemir'in (12) çarpıcı taşlamaları buna örnek gösterilebilir. Bu taşlamaların kucakladığı fikirlerden bazıları (örneğin eğitimle ilgili olanları) günümüze değin gelmiştir. Fakat fikirleri örten biçimden ötürü Kantemir, bugün büyük bir çaba harcamadan okunamaz. Nitekim, Kantemir'den sonra edebiyatın gerçekten incelmesi için, yani Rus toplumunun ilişkileriyle belirlenen içeriğe uygun bir biçime kavuşması için sürekli ve çok çalışması gerekmiştir.» (13).

---

(11) Décadent sanat: XIX. yüzyıl sonunda parnasçılara karşı bir tepki olarak aşırı simgeciliği (symbolisme) savunan sanat akımı. Yozlaşn, gerileyen sanat (AB./çeviren)

(12) Prens Kantemir (1708-1744) taşlamalarıyla ün kazanmış olup Fontanelle, Montesquieu ve Anakreon ile Horatius'u Rusçaya çevirmiştir. Rusya'yı «avrupalılaştırmak» isteyen Rus soylularının ileri gelenlerindendir.

(13) Plehanov — Histoire de la pensée sociale en Russie, t. XXI, p. 208-209.

Çöken sınıfla yükselen sınıf arasındaki karşıtlık, sanat ve edebiyat alanında, her zaman bir yandan biçimin eksiksizliği ve içeriğin yoksulluğu, öbür yandan içeriğin zenginliği ve biçimin güçsüzlüğü ile kendini belirtmez.

«Unutmıyalım ki, belli bir çağda, bir sınıfta hüküm süren düşünceler, eğer özce bu sınıfın toplumsal durumuyla belirlenmiş iseler, biçimce de aynı sınıfta yahut üst sınıfta daha önceki çağda hüküm süren düşüncelerle sıkıdan sıkıya bağlantı halindedirler : **(Bütün ideolojik alanlarda gelenek, büyük bir tutucu kuvvettir.** (Engels).» (14).

Yükselen sınıf, yıkılmakta olan sınıfın kültürüyle beslendiği zaman, —XVII. ve XVIII. yüzyıllarda Fransız burjuvazisinin yaptığı gibi,— önce onu taklit eder, sonra da ona karşı çıkar :

«Beaumarchais'nin çağındaki yurttaşları, çoğunca asılzadeleri taklit eden —bu yüzden de Moliere, Dancourt, Regnard ve başkalarınca gülünç bir biçimde canlandırılan— burjuvalardan gelme idiler. Fransız burjuvazisinin görüşlerinde ve törelerinde birbirlerinden apayrı iki dönemle karşılaşmamız da bundandır: Burjuvazinin asilliği taklide kalktığı dönem ve ona karşı çıktığı dönem. Bu dönemlerden herbiri, burjuvazinin gelişiminde belli bir konağı gösterir. Her sınıfın eğilim ve özlemleri, gelişme derecesine ve daha çok da üst sınıfla olan ilişkilerine, bu gelişmenin belirlediği ilişkilere bağlıdır.» (15).

---

(14) Plehanov — Esquisse d'une histoire du matérialisme, t. VIII, p. 173.

(15) Aynı eser, s. 171-172.

Öyleyse, biçimin yetersizliği, her zaman için yükselen bir sınıfın eserlerini nitelendirmez (tavsif etmez).

Geçmişin kültür kalıtını (mirasını) iyi sindiren, emekçi sınıfa bağlı düşünür ve yazarlar içeriğin zenginliği ile biçimin olgunluğunu birleştirebilirler. Bu konuda 1848 in **Bildiri**'si ile Gorki'nin eserlerini anmak yeter.

SANATÇI VE ÇEVRESİ

Bir sınıfın sanatçıları, yazarları, düşünürleri bu sınıf kendisinden beklenileni yapmadığı ya da çok az yaptığı için bazan onunla çatışırlar, onu eleştirirler, kötülerler. Sanatçılarla toplumsal çevre arasındaki bu anlaşmazlık, sanatın sınıfların dışında ya da üstünde olduğunu göstermez. Böyle bir sanat yoktur. O kadar ki, toplum dışı olduğunu öne süren bir sanat dahi, hep belli bir toplumsal kümenin çıkarına hizmet eder.

«Tiersot, yüzeyden yani idealist bir tutumla şu gerçeği tesbit eder: Zamanın burjuvazisi, edebiyat ve sanatta kendi ideologlarını canlandıran özlemlerle duyguların çoğunu anlamıyordu. Tarihte, ideologlarla eğilim ve zevklerini yansıttıkları sınıf arasında buna benzer anlaşmazlıklar eksik değildir. Bunlar, insanlığın düşünsel gelişimindeki özgülleşmelerin (particularités) kaynağıdır. Adı geçen anlaşmazlık, «süzülmüş seçkinler»in «kalın kafalı» dedikleri burjuvalara karşı aşağılayıcı bir tavır takınmalarına yol açar. Bu tavır, günümüze değin birçok bön gençleri yanıltmış, romatizmin burjuva üstü özelliğini anlamalarını önlemiştir. Oysa, başka yerde olduğu gibi bu-

rada da, bu çeşit bir anlaşmazlığın kökü ve niteliği —son çözümde— ancak içinde anlaşmazlığın doğduğu sınıfın ekonomik durumuyla açıklanabilir. Her yerde olduğu gibi burada da, düşünmenin esrarı üstüne gene ç. ışık serper.» (16).

Burjuva toplumuna karşı romantiklerin kafa tutması şeklinde ortaya atılan «sanat için sanat» akımı, gerçekte, onlar için bir paravanadır. Çünkü onların protestosu, ne denli kesin olursa olsun, gene de devrimci bir özellik taşımaz. Rejimin toplumsal ve siyasal temellerine kadar uzanmaz. Burjuva toplumuna sırt çevirmeleri, onu kendi dehalarına ve güzel ruhlarına lâyık bulmayışlarındandır. Nitekim, kendi çevrelerinden kaçmak için, yabancı ülkelere, ortaçağın geçmişine, mistisizme sığınırlar...

1888 den sonra, Plehanov, «sanat için sanat» akımının gerici özünü ortaya çıkarır. «Sanat için sanat»a «hayat için sanat»la karşı koyar. Böylece, sanata toplumsal bir amaç vermiş olur.

Bununla birlikte, çağına ve çevresine karşı toptan bir ilgisizlik duyan sanatçı ile estetik buyrukları yardıma çağıran yazar, değişik ve hattâ çelişik sebeplerle hareket ederler. Bu sebeplerin de toplumsal özünü çözümlemek gerekir.

Bir eseri yargılarken, onu çağının şartları içine yerleştirmeli ve aceleye getirilmiş genellemelerden kaçınmalıyız.

«Eğer Bielinski daha uzağa gitseydi ve bu

---

(16) Plehanov — Questions fondamentales du marxisme, 1948, p. 73.

ilgisizliğin sebebini anlamağa çalışsaydı şunu görecekti: Değişik tarihsel dönemlerde ilgisizlik değişik, hattâ çelişik sebeplerden doğmaktadır. Ayrıca, bütün bu sebeplerin kökleri toplumsaldır ve ne doğrudan doğruya sanatın tabiatından, ne de tekniğin yasalarından gelmektedir.» (17).

Zorba bir rejim altında yaşıyan sanatçı, «sanat için sanat» akımında kendine bir korunak arar. Düşünce adamı bir ülkenin arkasına sığınır, böylece hürriyetsiz bir ülkede hürriyetini ilân etmiş olur. İsyancı arkadaşlarının mahkûmiyetinden sonra, Çar I. Nikola, Puşkin'i bağışlar. Polis şefi Benckendorf'un, gözetimine (nezaretine) verir. Şair, tiksindiği Petersburg burjuvazisinin yüksek sosyetesinde çok mutsuz bir hayat sürer. Giderek, katgısız sanata bağlılığını bildirir. Bu bildirme gerçekte bir kopuştur. Nitekim, ışığa ve ilerlemeye vurgun olan şair, köleliğe dayanan bir imparatorluğun karanlığında bir saray şairi, çarın bir pohpohçusu olmağa katlanamaz. 1812 savaşı sırasında beliren ulusal bilinci folklorla beslenen güçlü dehasıyla dile getirir. Rus edebiyatında umut veren, iyi günleri müjdeliyen biri olmak görevini yüklenir.

Toplumsal bir amaca bağlanan sanat genel olarak devrimcidir. Ama, bu kural her zaman için doğru değildir. Sanatta «yararlı» olmayı bazan gericiler de tutarlar. Örneğin, Çar I. Nikola ahlâkçı edebiyatı över ve ondan kullarını eğitmesini beklerdi. Öte yandan, Alexandre Dumas Fils «sanat için sanat» akımını kötüler, fakat burjuva toplumunun çürük yerlerini savunmak için de **Piç** (Le fils naturel)

(17) Plehanov — Belinski, t. V, p. 356.

ile **Müsrif Baba**'yı (Le Père prodigue) yazardı.

Sanatçı toplumsal çatışmanın üstünde madde dışı bir ruh değildir. Onun sanatı, kendisi istese de istemese de, oldum bittim sınıf eğilim ve çıkarlarını deyimler.

GERÇEKÇİLİK

Sanatın maddesi gerçekliktir (réalite). Ama, sanatçı hep bir seçme yapar. Onun, kendine göre, bir gerçeği görüş biçimi vardır. Gerçeği enikonu yeniden yaratır. Bundan ötürü, gerçekçilik (réalisme) bayağı bir kopyacılıkla sınırlandırılamaz. Gerçekçilik, eşyanın yüzeyden ve geçici bir görünüşüne bağlanan izlenimcilikten (impressionisme) daha öteye gitmek zorundadır.

Çeşitli gerçekçilikler vardır: Duruk, gerici gerçekçilik; dünyayı kendi oluş ve hareketi içinde temsil etmek istiyen gerçekçilik. (Toplumsal gerçeklerle birlikte gelişen bu gerçekçilik, her çağda kendine özgü biçimler alır.)

XVIII. yüzyılda Tiers-Etat'nın temsilcileri, oldukça gerçekçi bir görüşle, eğemen sınıfın kendilerine zorla kabul ettirdiği gerçeğin dışında kalan her şeyi eserlerine koyuyorlardı.

İbsen üstüne yaptığı incelemede Plehanov, bu Norveç dramcısının, gerçek toplumsal ilişkileri anlıyamadığı için simgelere (symbole) baş vurduğunu gösterir. Bu arada gerçekçilikten de ne anladığını açıklar: Bu, çoğunlukla soyut bir ilkeden hareket eden, gerçeğin sıkıcı bir tasvirini çıkaran ya da onun fotoğrafik bir temsiliyle yetinen eski gerçekçilik de-

ğildir: «Bu, bizzat gerçeğin izlediği yoldur; kendi sınırlarını aşmak, gelecekteki gerçeğin temellerini atmak üzere içeriğini kendi öz kuvvetleriyle geliştiren **bugünkü gerçeğin** yürüdüğü yoldur.» (18).

Şimdinin içinde tohum halinde var olan geleceği gösteren ve bu tohumun açılmasını hızlandıran bir sanat... Sosyalist gerçekçiliğin ilk tanımlarından biri de bu değil midir?

Plehanov, hayattan zorla koparılmış, okurlara «yaşama kırıntıları» sunan, eşyanın salt dış yüzünü canlandırmağa yönelen, eksik, yüzeyden (sathi) ve gerçeği değiştirici bir gerçekçiliğe kesinlikle karşı çıkar. Doğalcılığın (naturalisme) «incelediği çevreyle ilgili nesnel davranışı, aslında, tümel bir duygudaşlık (sympathie) yokluğundan gelir.» (19). Doğalcılık, törelerin arkasında yatan, töreleri doğuran rejimi görmez. Ayrıca, bireye önem verdiği, toplumsal insanı toplumsal ilişkilerle değil de ruhbilim ve soyaçekimle (irsiyetle) açıkladığı için başarıya ulaşamaz.

Çökmekte olan sınıf kaçış yollarını idealizmde arar. Siyasal gerilik düşünsel bir gerilikle birlikte yürür. Plehanov, 1905 bozgunundan sonra, bunu Rusya'da kendi gözleriyle gördü. Sinir bozukluğu, umutsuzluk, bunaltı, sevicilik ve saçmanın, akıldışı ve bilinçdışı olan şeylerin yüceltilmesi: Çarların çökmekte olan Rusya'sı, Batı burjuvazisi için pek olağan sayılan bütün bu olayları yakından tanıdı.

Plehanov'un zamanında sanatta idealist gerilik

(18) L'art et la vie sociale, p. 265.
(19) Aynı eser, s. 115.

kübizm idi. Gerçekten kopuş, sonraları biçimcilik, gerçeküstücülük (surréalisme), soyut sanat gibi görünüşler aldı.

«Bütün bu görüşlerde ilk göze çarpan, **benlik**'imizin **tek gerçek** olduğu düşüncesidir... Yazarlarımız dış dünyanın varlığını kabul etmekle birlikte, onun, **bilinemez** olduğunu söylemekten de geri durmuyorlar. Bu da, onlar için, kendi ben'leri dışında gerçek hiçbir şey yok, demektir.» (20).

Temsilî olmıyan sanat, sanatçının hayalgücünün uydurduğu, gerçekten uzak, keyfî bir iç dünyada hareket eder. Biçim üzerinde aşırı bir kayguya kapıldığından, hayattan ve hakikatten alabildiğine tiksindiğinden ötürü bu içe kapalı sanat, verimsiz soyutlamalar ve karmaşalar içinde kaybolur, çıkmazlara saplanıp kalır. Herkesin anlayabileceği bir dille konuşmaz; karanlık, yapmacık, anlaşılmaz, şifreli bir anlatım (ifade) kullanır. Kişioğlunun alınyazısını belirliyecek sahici kavgalara katılmaktan korkar.

HALKÇI SANAT

Derebeylik toplumunun bağrında yüzyıllar boyunca gelişen burjuvazi, kendi sanat ve edebiyatını kurmak için bol zaman ve imkân buldu. Gelgelelim, emekçi sınıfı için bu imkânlar var olmadı. Burjuvazi, eski rejim zamanında, her ne kadar kiliseye ve asalete karşı bağımlı idiyse de zengin ve güçlü idi gene de. Kendi kurtuluşunu anlatan eserleri satın alıyor, destekliyor, isteklendiriyordu. Yarınına güvenemeyen, işsizlikle hastalığın sürekli korkusu altın-

(20) Aynı eser, s. 138.

da yaşayan, çalışma gücünden başka bir geliri bulunmayan, kapitalist sömürülme düzenine bağlanan emekçi sınıfı ise ancak kendi ihtiyaçlarını karşılayan eserler yaratabildi. Her çağda halk sanatı, halk şiir ve edebiyatı varlıklı sınıfın eğemenliğine dokunununca kötülenmiş, baskı altına alınmış, inkâr edilmiştir.

1885 te Plehanov, işçilere seslenerek, onlardan kendi kurtuluş savaşlarını destekliyen bir edebiyat yaratmalarını ister: «Sizin de şarkılarınız, şiirleriniz olmalı. Onlarda dileklerinizi, umutlarınızı, acılarınızı dile getirmelisiniz. Durumunuzun bilincine daha çok vardığınız ölçüde, şimdiki alınyazınız sizde daha çok öfke uyandırdığı ölçüde bu duygular daha dirençle belirtilecek ve şiiriniz daha zengin olacaktır. Bu şiirde yalnız acı, yalnız umutsuzluk mu bulunacak, yalnız işçinin nasıl olduğu mu anlatılacak? Hayır! Onda ,işçinin yapabileceği ve yapması gereken şeyler de gösterilecek. Şimdiye karşı duyduğunuz hoşnutsuzluk, bütün uygar ülkelerin emekçileri önünde açılan geniş ve özgür geleceğe olan inancınızı büyütecek. Ve bu inanç, sizin şiirlerinizde yansıyacak. Bu inanç şarkılarınızı —özden kardeşlik, gerçek eşitlik ve evrensel özgürlüğün gür haykırışı gibi— güçlü, cesur ve şanlı kılacak.» (21).

Plehanov nutkunu, şair Nekressov'un yirmi beşinci ölüm yıldönümü dolayısıyla Cenevre'de, 10 Ocak 1903 te, şu sözlerle tamamlar :

«Nekrassov'un ölümü üstünden bunca zaman geçti. Halkın şairi edebiyat sahnesinden çekileli yıl-

(21) Aynı eser, s. 243.

lar oldu. Bize şimdi yeni bir şairin, işçilerin şairinin gelişini beklemek düşüyor.» (22).

Bir sınıfın görüşünü dile getiren sanat, siyasal bir sanattır. Böyle bir sanatı canlandıran kavgacı ruh, onu bir sınıf silâhı haline getirir.

«Ama, böyle bir sanatın verimli olamıyacağı söylenmemelidir. Verimsiz değildir o. Nitekim, eski Greklerin taklit edilemeyen sanatı, geniş ölçüde, siyasal bir özellik taşır. Üstelik, bu özelliği taşıyan yalnızca o değildir. XIV. Louis zamanındaki Fransız sanatı da bazı siyasal düşüncelere hizmet etmiştir. Fakat bu, onun bereketli bir sanat olmasını önlememiştir. Gene, Devrim döneminin Fransız sanatı da **baldırı çıplaklarla,** üst sınıfların sanatının yürüyemiyeceği bir yolda yürür: Bütün halkın dâvâsını yüklenir.» (23).

İşçi sınıfına bağlı en iyi yazarlar, eserleriyle halk yığınlarının toplumsal gerçekleri kavramasına yardım ettiler. Gorki'nin **Düşmanlar** adlı eserinden söz ederken Plehanov şöyle yazar :

«Toplumbilicilerin en bilgilisinin dahi, sanatçı Gorki'den öğreneceği çok şey var. Bu eser onun için bir uyarma olacaktır. Gorki'nin işçileri ne güzel bir dille konuşuyorlar! Piyeste her şey iyi, çünkü içinde uydurma hiç bir şey yok, her şey doğru ve gerçek.» (24).

Geçmişte sanat, sınıflar çatışmasının bilinçsiz bir yansıtı idi. Bilimsel sosyalizm, bilinçli bir sana-

(22) Nekressov, t. X, p. 395.

(23) L'art et la vie sociale, p. 192.

(24) Aynı eser, s. 308.

ta yol açıyor: İnsanlığın ilerlemesi yönünde, hayatın güzelleşmesine ve zenginleşmesine çalışan bir sanatı mümkün kılıyor.

İdeolojik ve politik bir içerik, yüce bir toplumsal ülkü için savaşma —biçimcilerin ve estetikçilerin sandıkları gibi— sanatın değerini düşürmez; tersine, ona olağanüstü bir önem, güç ve ömür kazandırır.

Açılma, serpilme dönemlerinde —örneğin Antikçağda, Ortaçağda, Rönesansta— sanat kamusal hayat içinde bütünlenir. Toplum, sanatçılara zorla bir ideoloji, temler, anlatım biçimleri kabul ettirir. Din coşkusu kiliseleri yapan ve süsleyen adsız sanatçılara, ressamlara, heykeltraşlara ilham verir. Ortaklaşa atılımlardan (hamlelerden) güç alan sanatçı, belli bir zamanda toplum için zorunlu olan şeyi gerçekleştirir. Yaratma özgürlüğü bu durumdan yararlanmaz, tersine, onunla coşar.

KAPİTALİZM VE SANAT

Kapitalizm, kamuyla (halkla) sanatçı arasında-

ki bu dolaysız bağı koparır. Sözüm ona, keyfine göre yazmakta ve resmetmekte özgür olduğunu bildiren sanatçı, gerçekte, «pazar» için yazmağa ve resmetmeğe başlar. Yarattığı eser, zorunlu mallardan daha güç satılabilen bir meta haline gelir. Artık, sanatçının, tuvalleri spekülasyon eşyası sayan tablo satıcısını, kitaba eczacılıkla ilgili bir ürün, bir ilâç gibi bakan yayımcıyı, her çeşit orijinalliğin ve devrimciliğin düşmanı olan burjuva müşteriyi memnun etmesi gerekir. Böylece, paranın özgürlük anlamına geldiği ve kişiye eğemenlik sağladığı bir toplumda yaşamak için düşünce üreticisi (yani sanat adamı) köleleşmek zorunda kalır.

«Sanat için sanat akımı, sonunda, para için sanat haline gelir... Her şeyin para ile alınıp satıldığı bir çağda sanatın da satın alınan bir nesne haline gelmesinde şaşılacak ne var?» (1).

Sanata bunca sırt çevirmiş bir rejime karşı sanatçının her baş kaldırması, —kapitalizmin hayatî çıkarlarına dokunmadığı sürece— ancak soyut bir alanda hoş görülür.

BİLİMSEL ELEŞTİRİ

Bu sözde özgür, gerçekle burjuvaziye bağlı sanat karşısında halka dayanmak isteyen sanat ile yükselen kuvvetlerin çıkışını desteklemek ve çabuklaştırmak isteyen bir eleştiri boy verir. Marxçı eleştirmen, devrimci bir yazar olduğundan, en ileri sınıfın, kendinde geleceği taşıyan sınıfın, emekçi sınıfın görüşünü benimser. Halkı eğitmeği, ideoloji yönünden

(1) L'art et la vie Sociale, p. 144.

donatmağı üstüne alır.

«Bilimsel eleştiri sanata hiç bir buyruk vermez. Ona : —Sen, şu ya da bu kurala, şu ya da bu yönteme bağlanacaksın! demez. O, çeşitli tarihsel dönemlerde yürürlükte olan çeşitli kural ve yöntemlerin nasıl doğduklarını gözlemekle yetinir. Sanatın ölümsüz yasalarını ortaya çıkarmaz; onun, tarihsel gelişmesini belirliyen hareketin sonrasız yasalarını incelemeğe çalışır. Çünkü o, fizik gibi nesneldir ve bundan ötürü de her türlü metafiziğe yabancıdır. Ayrıca, gerçekten bilimsel olduğu ölçüde o, bir kavga eleştirisidir... Her ne kadar bilimsel eleştiri, sanatın tarihini toplumsal gelişmenin bir sonucu olarak görürse de, kendisinin de bu gelişmenin bir ürünü olduğunu unutmaz.» (2).

«Gerçekten felsefî olan bir eleştiri, aynı zamanda, gerçekten kavgacı bir eleştiridir.» (3)

«Bütün toplumsal geçiş dönemlerinde eleştiri, bir tartışma ruhu taşır; bir parçasıyla ya da bütünüyle bir tartışma olur. Böyle olması iyi midir, kötü müdür? Yerine göre iyi, yerine göre de kötüdür. Fakat aslolan, bunun kaçınılmaz oluşudur!» (4).

Sınıf çatışmalarının nesnelce çözümlenmesi (tahlili), insanı ister istemez bir yanı tutmağa zorlar. Maddecilik, her olgunun değerlendirilmesinde, bizi doğrudan doğruya ve açıktan açığa belirli bir toplumsal kümenin görüşünü benimsemek zorunda bırakır.

---

(2) Aynı eser, s. 218.

(3) Ayné eser, s. 127.

(4) Plehanov — A. L. Volynski, t. X, p. 193.

PLEHANOV VE MARXÇI ELEŞTİRİ

Tutarlı bir maddeci olarak Plehanov, gerici ideolojilere karşı bu kavgayı yürütmesini becerir. Hattâ, bu bakımdan eserinin doruğuna yükselir. Lanson ile İbsen üzerine yaptığı incelemeler marxçı eleştirinin modelleri olarak kalır. Balzac üstüne, «O, çağdaş toplumdaki çeşitli sınıfların psikolojisini açıklamak bakımından çok iş görmüştür.» diye yazar (5). İki yıl sonra, 1897 de, Victor Hugo ile George Sand'a karşı Balzac'ın şu ilgi çekici özelliğini belirtir :

«Eserinin kökeni ne olursa olsun Balzac'ı romantiklerden ayıran **uçurumun varlığı** söz götürmez. Hugo'nun dramlarına yazdığı önsözleri yeniden okuyun: Psikolojik çözümlemeden romantiklerin ne anladığını göreceksiniz. Hugo sözü geçen eserde, alışıldığı üzre, şu ya da bu tutkunun (ihtirasın) şu ya da bu şartlar içinde nereye varacağını göstermek istediğini bildirir. İnsancıl tutkuları Hugo, en soyut biçimde ele alır. O kadar ki, bu tutkuların uydurma, yapmacık ve hattâ, tümüyle ütopik bir ortamda oluştuklarını söyliyebilirsiniz. George Sand'ın çoğu romanlarında da aynı psikolojiyi buluruz. Ama Balzac'ın eserlerinde böyle bir kusur yoktur. Balzac, tutkuları çağının burjuva toplumunda nasıl bulmuşsa öyle almıştır; onların, belli bir toplumsal çevre içinde nasıl bir oluş ve gelişme geçirdiklerini, doğalcı (naturaliste) bir bilginin dikkatiyle gözden geçirmiştir. Bunu yapmakla da, gerçek anlamda, bir gerçekçi olmuştur. Nitekim onun eserleri, Louis Philippe ve Restauration dönemlerindeki Fransız toplumunun psikoloji-

(5) Plehanov — Essai sur le developpement de la conception moniste de l'histoire, t. VII, p. 237.

sini incelemek için eşsiz birer kaynaktır. Eğer Balzac'a Fransız gerçekçiliğinin babası diyemiyorsak, bunun tek sebebi, gerçekçiler arasında, **İnsanlık güldürüsü**'nün (Comedie Humaine) dâhi yazarının üstüne aldığı ödevi bütün genişliğiyle kavrayabilecek güçte kimsenin bulunmamasıdır: Çocuklar babalarına lâyık olmadıklarını gösterdiler. Elbette bundan Balzac değil, Şubat Devrimi'nden ve 1848 Temmuz günlerinden sonraki Fransız toplumunun tarihi sorumludur.» (6).

Bu satırların yazarı Balzac üstüne Engels'in 1848 de Harkness'e gönderdiği mektubu bilmiyordu. Çünkü mektup, Moskova'daki Marx - Engels Enstitüsü'nce ancak Plehanov'un ölümünden sonra yayımlandı (7). Görüldü ki, Plehanov'un yargısı Engels'inkiyle tam bir uyuşma halindedir.

---

(6) L'Heritoge litteraire, t. VI, p. 344.

(7) Engels bu mektubunda özetle şunları söyler: «Balzac'ı, gerçekçiliğin, gelmiş geçmiş bütün Zola'larından çok daha büyük bir ustası sayıyorum. Nitekim, Balzac İnsanlık Güldürüsü'nde Fransız toplumunun (özellikle de Paris dünyasının) şaşılacak ölçüde gerçekçi bir tarihini çizer; 1816-1848 arasındaki dönemi - töreler kroniği biçiminde — hemen hemen yılı yılına tasvir eder; 1815 ten sonra dirilip eski Fransız nezaketini canlandırmağa çabalayan soylulara karşı yükselen burjuvazinin gitgide çoğalan baskısını bir tarihçi gibi belirtir. (...) Balzac'ın kendi sınıfsal sevgilerine ve siyasal önyargılarına karşıt bir yol izlemesi, sevgili soylularının çöküşünün kaçınılmazlığını görmesi ve onları daha iyi bir alınyazısını haketmeyen kimseler olarak canlandırması, geleceğin gerçek insanlarını - o dönemde bulunabilecekleri tek yerde - görmesi: İşte, bütün bunlar, gerçekçiliğin en büyük zaferlerinden ve koca Balzac'ın en büyük özelliklerinden biridir.» (A.B. - çeviren)

Marxçı yöntem Plehanov'a, Knut Hamsun'un **Dr. Stockmann'ın Oğlu** adlı oyunu için yazdığı **«Krallığın Eşiğinde»** başlıklı eleştirisinde küçük burjuvaların maskesini düşürmek ve onların halka duydukları hınçla nasıl gericiliğin yardımcıları haline geldiklerini, emekçilerin hak isteklerini boğmak amacıyla nasıl bir «baskıcı» diktatör beklediklerini ortaya koymak imkânını verdi. Hor gördükleri ve korktukları işçilerin «kökünü kazımağı» tasarlayan bu «devrimciler», daha sonraları, faşist hareketlere kadrolar ve topluluklar hazırlamak zorunda kalırlar. Ne peygamberce bir çözümleme! Nitekim, Hitler Norveç'i işgal edince, Knut Hamsun nazi olduğunu açığa vurur.

Marxçı eleştiri, incelediği eserin yalnızca toplumsal ve tarihsel yerini göstermekle kalmaz. Plehanov bir ikinci ödevin önemi üzerinde durur: Toplumbilimsel açıklamadan sonra, marxçı eleştiri, eserin estetik değerini biçmelidir :

«Edebî olayın toplumsal karşılığını bulmağa çalışan bu eleştiri, eğer bunu bulmanın yetmediğini ve toplumbilimin estetiğe kapısını kapamayıp ardına kadar açması gerektiğini anlamazsa, kendine ihanet etmiş olur. **Maddeci eleştiricinin ilk işi, ikinci işini gereksiz kılmaz, tersine, onu zorunlu bir tamamlayıcı olmağa götürür.»** (8).

Vaktiyle Bielinski, edebiyat eleştirisinin ödevlerini formüllendirirken, bu iki bölüm arasındaki bağlılığa parmak basmıştı: «Estetik eleştiri olmadan tarihsel eleştiri ve tarihsel eleştiri olmadan estetik eleştiri tek yanlı ve dolayısıyla yanıltıcıdır.»

---

(8) Durant vingt ans, t. XIV, p. 189.

Bundan ötürü, bir eserin, bir sanat şeklinin estetik anlamını ortaya çıkarmak, ve —dayandıkları ekonomik toplumsal altyapı kaybolduğu halde—, onların neden bir estetik anlam ve değer taşıdıklarını araştırmak gerektir. Kendini hâlâ güzelin ölmezliği ve sürekliliği düşüncesine bağlıyan idealist görüş, sanatı insandan ve tarihten ayırmak, toplumsal gerçeği hiçe saymak, güzelliği bir tanrıça haline sokmakla güçlükten kaçmaktan başka bir şey yapmış olmaz.

Yalnız güzelliktir yaşıyan, değişmiyen, ölmiyen.
Ölüm titreyen evrenleri dağıtabilir,
Ama güzellik sönmez, herşey onunla doğar yeniden,
Yeniden dünyalar onun ak ayakları önünde yuvarlanır (9)

Oysa ancak marxçı yöntemin yardımıyla bu estetik «yaşarlık» açıklanabilir.

Marx, **Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katgı**'da değerin üretim kuvvetlerinin düzeyiyle (seviyesiyle) dolaysız, yani doğrudan doğruya bir ilişkisi bulunmadığını ve sanat şekillerinin birbirini izlemesinde sürekli bir gelişme görülmediğini belirtir. Plehanov, maddeci eleştiriden yalnızca sanatın şartlarını değil, bizzat sanatı da, yalnızca «niçin»i değil, «nasıl»ı da, yalnızca toplumsal oluşu değil, estetik varlığı da incelemesini ister. İdealist kuramlara (nazariyelere) karşı savaşırken, «maddeci eleştirinin ilk işi» dediği ödev üzerinde ayak direr ve özellikle toplumbilimsel açıklamayla uğraşır. Yazık ki «İkinci iş» e geçmeğe fırsat bulamaz. Toplumsal ve ekonomik gerçeklerin

(9) Leconte de Lisle - Pocmes antiques, «Hypatie».

dışında ayrı bir küre meydana getiriyen, tersine onların içinde doğan ve onları aydınlatan estetik alana girmesine vakit kalmaz.

Bu yüzden, maddeci estetiğin bir öncüsü olan Plehanov, aslında, iyi bir toplumbilimci olarak kalır.

Öyle de olsa, onu, «kaba toplumbilimcilik» ile suçlamak yanlış olur. Bazıları, bu amaçla onun, yozlaşan bir çağın sanatının da yozlaşması «gerektiği» konusundaki tümcesini hatırlatırlar. Fakat, bu tümcenin devrimci sınıfa bağlanan sanatçılardan söz açan parçasını unuturlar.

Toplumsal şartları incelemenin sanat sorunlarını çözmeğe yeteceğine ve edebiyatın sadık bir kopyaya yahut özete indirgeneceğine inanmıyacak kadar sağlam bir yargı ve bilgisi vardı Plehanov'un. Bu yüzden de, bir sanat eserinin tarihsel değeriyle estetik değerini birbirine karıştırmaktan her zaman sakınmıştır. Çünkü bir yazar, Balzac gibi, kendini «toplumun zabıt kâtibi» diye ilân ettiği zaman dahi, kitaplarına kişisel bir tutku ve deyiş koyar. İşte, kitaplarını orijinal bir yaratış haline getiren de bu tutku ve deyiş olduğu gibi, asıl incelenmesi gereken de bu orijinal yaratıştır.

PLEHANOV'A YÖNELTİLEN ELEŞTİRİLER

Plehanov'un sanat ve edebiyatla ilgili görüşleri kıyasıya tartışıldı.

Kimileri, Plehanov'u «fizik gibi nesnel» bir estetik uğruna kavgacı eleştiriden vazgeçmek, eleştiriyi passifliğe ve seyirciliğe yöneltmekle suçladılar. Lenin'le aralarındaki görüş ayrılıklarının patlak verdiği

günlerde, eserinin bütünüyle çelişen bazı parçalarında, Plehanov'un ideolojiye sanki estetikle karşı çıktığını öne sürdüler.

Kimileri, Plehanov'un estetik üstyapılar ile çarpışan sınıfların psikolojisi arasında çok sistemli, hattâ mekanik bir bağlantı kurmasından yakındılar. Onu, estetiğe «salt toplumbilimsel bir temel» vermekle, sanat eserinde hep bir sınıf ideolojisinin yansıtını yakalamağa çalışmakla, eksik ve dar yorumlar yapmakla suçladılar.

Kimileri de, bir sınıfın bir başka sınıftan aldığı «menuet» dansı için söylediklerinden ötürü eleştirdiler Plehanov'u: Çünkü menuet soylularca benimsenmezden önce, bir köylü dansıydı. Soylular onu kendi zevklerine göre değiştirdiler, yapmacıklığın damgasını bastılar üstüne. Demek ki, Plehanov'un menuet'de asalaklığın bir anlatımını bulması yersizdi.

Bununla birlikte, Plehanov'un bazı çözümlemelerinin şematik olduğunu, yer yer dogmatik bir genellemeye kaçtığını, çeşitli çağları niteleyen değişik ve çelişik eğilimleri açıklamağa yetmediğini kabul edelim. Ama, esas üzerinde bir tavır takınmak, idealizmi başlıca konaklarından dışarı atmak, sanat eserinin bir rastlantının ürünü olmayıp, tarihçe belirlendiğini göstermek bahis konusu olunca bu eksikliklerden, bu yanılgılardan kaçınmanın güçlüğünü de bilelim. Estetikçilere bakılırsa, yeni araştırmaların sağladığı bütün gerçeklerden yararlanarak yapılmış çok daha ileri, çok daha belirgin bir toplum çözümlemesi —biçimselliğe düşmeden— yazarın ya da sanatçının gerçek toplumsal ve ideolojik bağlantılarını daha iyi açığa çıkaracaktır. Ayrıca, kullanılan teknik

araçların ve onların evriminin incelenmesi de bazan yazarın irade ve niyetine yabancı bir nesnel ilerlemenin meydana çıkmasını sağlayacaktır. Fakat, Plehanov'u çoğunca «darlık ve basitlik»le suçlayan estetikçiler bunları söylerken, aslında, idealizmin eski armalarını yaldızlamaktan ve marxçılığın temel konumlarının sınırlarını yıkmağa çabalamaktan başka bir şey yapmıyorlar.

Sosyal Demokratlar arasında bulunan Kant'ın çömezleriyle kıyasıya savaşmış bir kuramcıda (Plehanov'da) kantçılığın izlerini göstermeğe uğraşanlar da oldu. Bunlar, diyalektiğin yerine şurada burada biçimsel mantığı koymakla suçladılar onu. Oysa marxçılığa aykırı, kaderci öğretinin sorumlusu ol olamazdı. Bunun sorumlusu olsa olsa, Ekim Devrimi'nden sonra, onun adını kullanarak eleştiri ve edebiyat alanında sözü geçen öğretiyi yürütmeğe çalışan menşevik kuramcılar olabilirdi.

Plehanov'un siyasal yanılgıları bazı edebî yargılarında da kendini gösterir. Örneğin, köylü sınıfının devrimci rolünü toptan inkâr ettiği gibi, Tolstoy'la ilgili yazılarında da, **Savaş Ve Barış** yazarını «o, büyük bir senyördü ve ölünceye değin de öyle kaldı,» diye eleştirmiştir. Lenin ise, onun tersine 1905 - 1906 yıllarının Rusya'sında birbiriyle çatışan sınıfların çözümlemesini yaparak Tolstoy'da «Rus devriminin aynası» nı görmüştür :

«Tolstoy orijinaldir, çünkü düşünceleri —tümüyle zararlı da olsa— devrimimizin, bir **köylü** burjuva devrimi olarak bütün özelliklerini dosdoğru ortaya koymaktadır. Bu bakımdan, Tolstoy'un düşüncelerindeki çelişmeler, aslında, devrimimiz boyunca köy-

lü sınıfının tarihsel eylemi içinde yer alan çelişik şartların gerçek bir aynasıdır.» (10).

Plehanov'un sanat ve edebiyatla ilgili çalışmaları bütün sorunları ele alan ve çözen bir bilimsel estetik meydana getirdi mi? Elbette getirmedi. Nitekim, Lenin ve Stalin zamanında tarih o kadar yol aldı ki onun eksikleri ve yetersizlikleri gitgide daha bir göze batar oldular.

Toplumsal hayat değişince üstyapılar ve estetik gerekirlikler de değişiyor. Emperyalizm, ulusal kültürlerin birbirine girmesi, bilimlerle tekniklerin ilerlemesi (yalnızca sinemayla radyonun kütleleri sarsmak ve eğitmekteki etkinliği bir düşünülsün), savaşlar ve devrimler sanatları etkiliyor. Örneğin, Rus devriminin getirdiği geniş sarsıntılar görüş ufuklarını değiştirdi, eski örtüleri yırttı, tereddütleri giderdi, sanatçıyı hizmetlerinden ve kendini savunma yolundaki tepkilerinden (hep kendi benliğini gözlemek ve içyaşayışın mucizesini göstermekten) ayırdı. Plehanov'un zamanında konulmayan yahut başka türlü konulan yeni sorunlar ortaya çıktı: Kültür kalıtı (mirası), sanatın ideolojik içeriği ve anlamı, sanatçının toplumsal rolü ve sorumluluğu, sanatçıyla halk arasındaki ilişkiler, sanatta özgürlük, sosyalist gerçekçilik, kendi alınyazısına egemen olan bir toplumda sanatın artan önemi vb. gibi...

Yeni bir dünya kurulurken, Jdanov yazarlarla sanatçılardan —özel duyarlıklarından hiç bir şey feda etmeksizin— düşüncelerini, sanatlarını halkın ihtiyaçları düzeyine çıkarmalarını, kütlelerin yaratıcı çaba ve kavgasıyla yoğrulmuş kültür değerlerinden

(10) Lénine - Tolstoi, miroir de la revolution russe, t. XII, p. 333.

—sözü geçen çaba ve kavgaya katılmak üzere— ilham almalarını ister :

«Sovyet insanlarının yeni erdemlerini temsil etmek; halkımızın yalnızca bugün ne olduğunu değil, yarın da ne olacağını göstermek; ileriye doğru yürürken onun yoluna ışık tutmak: İşte namuslu her Sovyet yazarına düşen görev budur. Yazar artık olayların dümen suyunda gitmemeli, halkın önünde yürümeli ve ona gelişmesinin yolunu göstermelidir.» (11).

Geleceğin az ya da çok yakınında bulunan ve Rus devriminin devlerince marxçılığı geliştirerek ve zenginleştirerek çözülen bütün bu sorulara Plehanov elbette cevap veremezdi. Bundan ötürü, ona çıkışmak yersizdir; burada önemli olan, Plehanov'u tarihsel perspektif içindeki yerine oturtmak, öncellerine ve çağdaşlarına oranla ilerici ve devrimci yanlarını ortaya koymak, onun yardımıyla alınan yolun uzunluğunu göstermek, ondan sonra kazanılmış noktalara dayanmak, eğer bu noktalar kesinlikle belirmemişse, o zaman hiç olmazsa yönergeler (talimat), hareket temelleri ve sürekli uyarıcılar bulmak için onun düşüncelerini ve çözümlemelerini incelemektir.

BİLİMSEL ESTETİK

Marxçılığa yaslanan bilimsel estetik, burjuva estetiğinin yalanlarını ve onun «katıksız» demokrasi ile «sınıflar üstü» siyaset masalına özgü o ünlü «sanat için sanat» ilkesini silip süpürdü. Sovyet sanatına yön

(11) Jdanov — Rapport sur les Revues Zvezda et Léningrad, 1946.

vererek, onu toplumsal hayatın dinamik bir öğesi haline getirdi.

Gelgelelim, marxçılığın yardımıyla bir bilim olan bu kavgacı estetik, sanatın yarattığı bütün sorunları, bütün bilmeceleri henüz çözmüş değildir. Buna şaşmalı mıyız? Hayır. Çünkü, marxçılık donmuş bir dogma değil, yeni bulgularla durmadan zenginleşen ve önceki konumunu durmadan aşan canlı bir bilimdir. Öyleyse, marxçı estetik bir formüller demeti, katı bir kurallar ve kanunlar yığını olamaz. Tarihsel maddeciliğe yaslanan bu estetik entellektüel hayatın ve sanatsal yaratışın sayısız sorunları kadar, sanatların evrimini de kucaklar. Tabiat ve insan bilimlerindeki en yeni buluşlarla beslenir. Özellikle antropoloji, paleontoloji ,etnoğrafi, iş psikolojisi, psikoteknik, biyoloji gibi XX. yüzyılda oldukça ilerleyen bilimlerden yararlanır.

Edebiyata ve sanata güçlü bir itiş kazandıran marxçı estetiğin, ruhun ürünlerini ve düşünsel yaratışın ilkelerini bilimsel anlayışla açıklaması; eserleri doğuran şartları incelemesi ve bu şartlar ortadan kalktığı halde neden sözü geçen eserlerin değerlerini koruduğunu cevaplandırması; uygarlıkların gerçek tarihini, bu uygarlıkları ekonomik altyapıya bağlayarak yeniden kurması; uygarlıklarla onların daha ince, daha yetkin, eşsiz ve benzersiz ürünlerini —sanatsal çiçeklenişlerini— birbirine bağlaması gerekmektedir. Üstelik, kendisine temellik eden bilim gibi, konuluk eden sanat gibi o da asla sonu gelmeyen, her zaman hareket içinde bulunan sürekli bir yaratıştır... Sayısız gereçler, karmaşık, ateşli, çoğunca karanlık sorunlar... Tutkulu ve büyük çalışmalar...

Ancak sınıf kavgaları biraz durgunlaşınca, sür-

günün sağladığı zoraki uzaklaşma ve dinlenme günlerinde Plehanov, ideolojik üstyapıların incelenmesine yönelebildi. Sanat ve edebiyat ürünlerini toplumsal çevreleriyle açıklayarak, onları tarih ve toplum içindeki yerlerine oturtmağa yönelmekle maddeci bir estetiğe giden yolu açtı. Sonraki kuşaklar Plehanov'un büyük öğreticilere özgü şu iki değerini kabul ettiler: Yeni bir tarlayı işlemek ve bilginin sınırlarını durmadan genişletmeğe çalışmak...

İkinci Bölüm

G. V. PLAHANOV

SANAT VE TOPLUMSAL HAYAT

(Seçmeler)

MADDECİ ELEŞTİRİNİN GÖREVLERİ (1)

Hem insafı az, hem de pek dalgın bir eleştirmen şaşılacak bir ölçüt (critérium) yakıştırıyor bana. Ona bakılırsa ben, bireyin gelişmesi üzerinde toplumsal çevrenin etkisini gösteren yazarları övüyor, göstermeyenleri ise kıyasıya yeriyormuşum! Eh, yanlış anlaşılmak da bu kadar olur!

Toplumsal **bilinci** toplumsal **şartların** belirlediğine inanıyorum ben. Böylesi bir görüşü benimseyenler için, her ideolojinin —sanatla edebiyat da girer

(1) Bu yazı, 1908 de üçüncü basımı yapılan Durant Vingt ans (Yirmi Yıl Boyunca) adlı derlemenin önsözünden alınmıştır. Plehanov'un Oevres Completes (Toplu Eserleri) içindeki yeri: c. XIV, s. 183 - 189.

buna— belli bir toplumun ya da bölümlü bir toplumda belli bir sınıfın ruhsal durum ve eğilimlerini belirteceği açıktır. Gene açıktır ki, bir eseri çözümlemek istiyen bir edebiyat eleştirmeni, her şeyden önce, bu eserde toplumsal bilincin (ya da sınıf bilincinin) hangi öğesinin belirtilmiş olduğunu araştırmak, anlamak zorundadır. Hegel okuluna bağlı idealist eleştirmenler —hattâ gelişiminin belli bir döneminde bizim dâhi Bielinski'miz bile— felsefî eleştiriye düşen ödevin; sanatçının eserinde belirttiği düşünceyi sanat dilinden felsefe diline, imge dilinden mantık diline çevirmek olduğunu söylüyorlardı. Gelgelelim, maddeci bir dünya görüşüne bağlanan ben ise, şunu söyleyeceğim: Eleştirmenin ilk ödevi belli bir eserdeki düşünceyi sanat dilinden toplumbilim diline çevirmek, belli bir edebiyat olgusunun toplumbilimsel karşılığını ortaya koymaktır. Bu görüşü, edebiyatla ilgili yazılarımda kaç kez açıkladım; öyleyken eleştirmenimi yanılmaktan kurtaramadığım anlaşılıyor.

«Edebiyat eleştirmeninin ilk işi, incelediği eserin toplumbilimsel karşılığını göstermektir.» dedim ya, işte o sayın bay bu sözümü ele alarak şu sonuca varıyor: Eserlerinde belirttikleri eğilimleri benimsediğim yazarları övmek, benimsemediklerimi ise kötülemek zorundaymışım! İnsaf doğrusu! Çünkü kökten yanlış bir sonuç bu! Bir eleştirmene düşen ağlamak ya da gülmek değil, anlamaktır. Ne var ki, bizim **Mucit** daha da basitleştiriyor işi. Ona göre, ben övgülerimi de, yergilerimi de yazarların, toplumsal çevrenin önemiyle ilgili düşüncelerimi eserlerinde doğrulayıp doğrulamadıklarına bakarak dağıtırmışım. Görülüyor ki, edebiyat tarihçiliğimiz için —üstelik, yalnız bizim tarihçiliğimiz için değil— oldukça ilgi çeki-

ci bir insanlık belgesi özelliği taşımasaydı anılmağa bile değmiyecek kadar saçma bir karikatürle karşı karşıyayız.

Yukarda, Hegel okuluna bağlı idealist eleştirmenlerin, sanat diliyle belirtilmiş düşünceyi felsefe diline çevirmek gerektiğine inandıklarını söylemiştim. Fakat onlar, işlerinin yalnızca bu ödevi yapmakla bitmediğini çok iyi kavramışlardı. Nitekim, onların gözünde bu çevirme, felsefî eleştirinin süreci içinde yapılacak birinci işten başka bir şey değildi. İkinci iş, Bielinski'nin de yazdığı gibi, somut biçimi altında sanat yaratışındaki düşünceyi göstermek, imgeler içinde onu çözümlemek, parçalarında onun birlik ve bütünlüğünü yeniden bulmaktı. Bunun anlamı, bir eserdeki düşüncenin çözümlenmesinden sonra, o eserin sanatsal özelliklerinin, estetik yanının değerlendirilmesi gerekir, demekti. Böylece, felsefe estetiği ortadan kaldırmayacak, tam tersine, ona yol açacak, sağlam bir temel bulmağa çalışacaktı.

Maddeci eleştiri için de aynı şeyi söylemek zorundayız. Belli bir edebiyat olayının toplumsal karşılığını bulmağa çalışırken maddeci eleştiri, bu bulguyla işinin bitmiyeceğini bilir. Toplumbilimin estetiğe kapısını kapamayıp ardına kadar açması gerektiğini anlar. Eğer anlamazsa, kendi bindiği dalı kesmiş olur. Çünkü tutarlı bir maddeci eleştirinin ikinci işi —idealist eleştirmenlerin yaptığı gibi— incelenen eserin estetik niteliklerini **değerlendirmek**tir. Maddeci eleştiri bundan kaçınır, eserin toplumbilimsel karşılığını bulduğunu bahane ederek böyle bir değerlendirmeye yanaşmazsa, savunduğu görüşü hiç mi hiç anlamadığını göstermiş olur.

Her çağın sanat yaratışının özellikleri, eserler-

de belirtilen toplumsal psikolojiye sıkıdan sıkıya bağlıdır. Öte yandan, her çağın toplumsal psikolojisi, bu çağın toplumsal ilişkilerine dayanır, onlar tarafından şartlandırılır. Bütün sanat ve edebiyat tarihi bunu apaçık ortaya koyar. Bu yüzdendir ki, bir eleştirmen gözden geçirdiği eserin yalnızca toplumbilimsel karşılığını tanımakla yetinir, sanatsal niteliklerini değerlendirmekten kaçınırsa eksik ve dolayısıyla yanlış bir iş yapmış olur. Başka türlü söylersek, maddeci eleştirinin birinci işi ikinci işini gereksiz kılmaz, tam tersine, onu tamamladığından ötürü, daha da gerekli kılar.

HALK EDEBİYATI (1)

Üstüne İşçi Okurlara Birkaç Söz

Nicedir biliyoruz: Halkların kendine özgü bir şiiri vardır. Halklar ne kadar gelişmiş ve yetişmişse, şiir ürünleri de özce o kadar olgunlaşmış ve derinleşmiştir. Öte yandan, halk gibi, her toplumsal sınıfın da içine kendi özünü koyduğu bir şiiri vardır. Dağrusu aranırsa, bunda şaşılacak bir şey de yoktur. Çünkü, her sınıf özel bir eğilim, varlıklarla ilgi-

---

(1) Bu yazı, 25 nisan 1885 te Cenevre'de yazılmıştır. Emeğin Kuruluşu topluluğunca aynı yıl yayınlanacak olan les Chants du tarvail (İş Türküleri) adlı derlemenin başına konacaktı. Fakat derleme basılmadı ve Plehanov'un yazısını halk, ancak ölümünün onuncu yıldönümü dolayısıyle 1928 de Annales du marxisme'de yayınlanınca görebildi.

li özel bir görüş taşır. Her sınıfın kendine göre acıları, sevinçleri, umutları, özlemleri, kısacası, kendine göre bir iç dünyası bulunur. Bu iç dünya şiirde dile getirilir. Toplumdaki bir sınıf ya da tabakanın pek hoşlandığı bir şiir biçiminden bir başka sınıf ya da tabakanın hiç hoşlanmaması, hatta onu tümüyle anlamsız bulması bu yüzdendir. İşte buna bir örnek:

Bizde, Rusya'da, aşağı yukarı bütün zenginlikler, bütün yüksek mevkiler, bütün ün ve san öteden beri soyluların (zadegânın) yani yönetici sınıfın elinde toplanmıştır. Bununla birlikte, bizdeki soyluların birtakım Avrupa devletlerindeki soylular ölçüsünde bir güce kavuşmadığı da açıktır. Nitekim, Avrupa'da birkaç yüzyıl —hemen hemen bütün Ortaçağ boyunca— güçlü derebeyler (baronlar, dükler, kontlar) kıralların hükümetini tanımamışlardır. Yörelerindeki bölgeleri, kentleri kucaklayan geniş topraklarında birer kıralcık gibi yaşamışlardır. Bugün çarımızın yaptığı gibi, onlar da, «Tanrının isteğiyle» hüküm sürdüklerini sanmışlar, adaleti kendi başlarına yerine getirmişler, kullarını cezalandırmışlar, komşularına savaş açmışlar ya da keyiflerince barış yapmışlardır. Öyle ki, «savaş onların başlıca işi, biricik uğraşı idi,» dense yeridir. Öbür uğraşlar onların gözünde onur kırıcı, bayağı idi. Bu varlıklı, aylak, savaşçı ve başına buyruk soylu derebeyler sınıfı yalnızca kendisinin beğendiği ve söylediği bir özel şiir meydana getirmiştir.

Bu derebeylerden atılganlığı ve şarkılarıyla tanınmış biri şöyle diyor: «İnsanın değeri indirdiği ve yediği darbelerle ölçülür.» (Elbette, burada sözü edi-

len yumruk darbeleri değil, kılıç darbeleridir.) (2).

Şarkının daha ilerisinde de şu sözler geçiyor: «Dört nala giden savaşçıların önünde insancıklar ile sürülerin kaçışına bayılıyorum... Ne yemek, ne içmek, ne de uyumak delik deşik olmuş vücutlarının görünüşü kadar büyüleyebilir beni...»

Siz de kabul edersiniz okurlarım: Böyle bir şiir ya da buna benzer şarkılar ancak bay senyörleri coşturabilir. Köylülerin, «dört nala gelen savaşçıların önünden kaçmak zorunda kalmış» insancıkların asla hoşuna gitmez. Onların da toplumun yüksek sınıfınca aşağılanan şarkıları, hor görülen hikâyeleri, gelenekleri vardır.

Başka bir örnek: Şairimiz A. S. Puşkin'in **Yevgeni Onegin** adlı koşuklu hikâyesi haklı olarak onun en iyi eserlerinden biri sayılır. Nitekim, hikâye çok güzel bir biçimde kaleme alınmıştır. Ayrıca, Puşkin'in mısraları da övülmeye değer. Hikâyenin başlıca kişisi —kahramanı— bir barondur, yani Onegin. Gündelikli işle beli bükülmüş sizlerin onun kimliğini tasarlaması güçtür: «Bunaltılı» bir kişidir bu, «hayal kırıklığına uğramış,» can sıkıntısından ne yapacağını, nereye gideceğini bilemiyen bir insan. Sıkıntıdan şurada burada sürter, kızları kovalar, kavga çıkarır. Zamanında hikâye epey gürültü koparmıştı. Şimdi bile yüksek sınıfa bağlı kimseler onu zevkle okuyorlar. Gelgelelim, hafta boyunca fabrikada ça-

(2) Plehanov, burada «Bem plaiz lo gais temps de gascor» adlı şiire imada bulunuyor. Şiirin, XII. yüzyılın en ünlü saz şairlerinden biri sayılan Bertrand de Born'un olduğu söylenmektedir.

lışmış bir işçi pazar tatilinden yararlanarak onu okumağa kalkarsa, bu bahtsız baronun serüvenlerine hiç mi hiç ilgi duymaz. Nasıl duysun! Nice acılar çekmiştir, hem de gerçek acılar, öyleyken bu çeşit bir bunaltı ya da hayal kırıklığı tanımamıştır. Tıpkı, toprak ağası Evgeni'nin para toplamağa geldiği köylü ırgatların da bu çeşit yüksek duyguları tanımaması gibi. Bundan ötürü, bir işçi sözü geçen hikâyenin özünü anlıyamaz.

Bize daha yakın düşen üçüncü bir örnek alalım: **«Intelliguentsia»** denen bizim aydınlar takımı N. A. Nékrassov'un şiirlerini pek sever. **Gerçi Nékrassov büyük bir yetenek taşımaz,** ama şiirleri kötü de sayılmaz. Öyle de olsa, ellerinin emeği ile yaşayan sizler onun şiirlerinden çoğunu anlıyamazsınız. Elbette, **aydınlardan** daha az yetişmiş olduğunuzdan ötürü değil, sizin **toplumsal durumunuzun** özellikleriyle onlarınki arasında bulunan ayrılıktan ötürü. Nékrassov eserlerinde çoğun «halk önünde kabahatli olduğunu anlamış bir aydın»ın acılarını dile getirir. Bu anlamışlık, bu acılar ona nereden geliyor acaba? Herhalde şuradan: Yüzyıllar boyunca yüksek ve orta sınıflar —asılzadeler, memurlar, kilise, tüccarlar— halkı ezmekten başka bir şey yapmamışlar; üstelik, halkın çağlarca süren yoksulluk ve mutsuzlukları da onlarda hiç bir acıma uyandırmamıştı. Gelgelelim, eğitim ve öğretimin gelişmesiyle birlikte, —bu gelişmenin nedenlerini burada açıklamak yersiz olur—, namuslu bazı kişiler sonunda atalarının gidişatından utanç duymağa başladılar. Halkı ezenlerin topluluğuna, **«elleri kana bulanmış, mutlu, aylak gevezelerin»** çevresine dayanamaz oldular. Bütün zenginliklerinin halkın yoksulluk ve felâketlerine dayandığını anladılar. Bundan acı duydular. Bu acılarını belirten şiirleri

sever oldular. Böyle şiirler okumak, anlayışlı bir dosta içini dökmek gibi geldi onlara. Fakat siz emekçiler, işçi çocukları, siz ki halkın kendisisiniz, «küçümsenen, hor görülen» kimselersiniz; eğer çocuklarınıza iyi bir gelecek hazırlamazsanız sorumlu olursunuz. Aydınlarımıza çok dokunan şiirlerin sizi pek coşturmaması da bundandır. Siz, aydınlar gibi istemeye istemeye sorumluluk yüklenen kişiler değilsiniz, onların pişmanlıklarının verdiği üzüntüleri de bilmezsiniz. Bu üzüntüleri hiç duymadığınız gibi, onları anlatan şiirleri dinleyince de coşamazsınız.

Onun için **sizin** de şarkılarınız, şiirleriniz olmalı. Onlarda dileklerinizi, umutlarınızı, acılarınızı dile getirmelisiniz. Durumunuzun bilincine daha çok vardığınız ölçüde, şimdiki alınyazınız sizde daha çok öfke uyandırdığı ölçüde bu duygular daha dirençle belirtilecek ve şiiriniz daha zengin olacaktır.

Bu şiirde yalnız acı, yalnız umutsuzluk mu bulunacak, yalnız işçinin nasıl olduğu mu anlatılacak? Hayır! Onda işçinin yapabileceği ve yapması gereken şeyler de gösterilecek. Şimdiye karşı duyduğunuz hoşnutsuzluk, bütün uygar ülkelerin emekçileri önünde açılan geniş ve özgür geleceğe olan inancınızı büyütecek. Ve bu inanç sizin şiirlerinizde yansıyacak. Bu inanç, şarkılarınızı —özden kardeşlik, gerçek eşitlik ve evrensel özgürlüğün gür haykırışı gibi— güçlü, cesur ve şanlı kılacak.

Bu özlenen çağı beklerken size şunu sunuyoruz: Şimdiki durumunuzu anlatan ve az çok gelecekteki ödevlerinizi belirten bir şiirler dergisi. Küçük bir demet. Siz de göreceksiniz ki Nékrassov'un, Hood'un, Heine'nin, Mcrozov'un şiirleri her yaştan,

her ulustan kadın ve erkek bütün işçilerin acı alınyazısını dile getiriyor. Nékrassov şunları yazdığı zaman, geçirdiğiniz kişisel deneylere dayanarak, haklı olduğunu anlıyacaksınız onun (3):

> Volga, Volga! Baharda taşınca suların
> Örtemez ovaları,
> Topraklarımızı baştan başa örten
> Halkın acıları kadar.

Derlediğimiz şiirlerde şu sorunun karşılığını da bulacaksınız: İyi bir alınyazısına nasıl ulaşılır? Şiirler bunun için sizi zalimlere karşı eyleme çağıracak..

Gelgelelim, ne adına ve hangi amaçla yürüttüğünüzü apaçık ortaya koymazsanız eyleminizin bir anlamı kalmaz. Elbette, şiirler çok karmaşık düşünceleri belirtemez. Ama eylemde sizi canlandırması gereken düşüncelerin belirtilmesine yardım edebilir. Heine'nin «Almanya» adlı şiirinin ilk bölümünde yaptığı da bundan başka bir şey değildir. Şair orada okurlarına, kişioğlunu bu dünyada uğradığı haksızlıkların karşılığını alacağı «öbür dünya»ya inandıran hurafelerden sıyrılmalarını salık verir. Batıl inançları yayanlar için şöyle der:

> Onlar kandırırlar saf halkı,
> Daha uysal olsun, yerde sürünsün diye.

«Öbür dünya» yani mutlu, özgür, bağımsız bir hayat ancak «bu dünya»da kurulacaktır; yeter ki halk, düşmanlarından kurtulmasını öğrensin.

---

(3) Nékressov — Reflexions sur un perron d'entrée.

Ey dostlar! Bir şarkı dizmek istiyorum,
Yeni bir şarkı, güzel bir şarkı.
Gökyüzündeki cenneti kurmaktır
Yeryüzünde dilediğim.

Mutlu yaşamak istiyorum dünyada,
Aç kalmak istemiyorum artık,
Tembel göbekler yutmamalı bir daha,
Çalışkan ellerin yarattığını (4).

Bu mutlu düzen kurulunca insanlar, şimdi yaptıkları üzre, yabanî hayvanlar gibi birbirlerinin ağzındaki ekmeği kapmağa kalkışmıyacaklardır. **Herkesin iyiliği için hep birlikte çalışacak,** yeryüzünde hayatın zevklerini birlikte tadacak ve öte dünyayı düşünmiyeceklerdir. Hiç kimse beslenmeden, kültürden, zevkten, tüketim eşyasından yoksun kalmıyacaktır.

Dünyada buğdaylar var
Bütün insanlara yetecek kadar;
Güller, mersin ağaçları, zevk ve güzellik,
Ve ballı bezelyeler var: Herkes için.

Evet, birkaç kişinin değil bezelyeler,
Kabukları çatlamış tatlı bezelyeler herkesin.
Melekler, Şeytanlar
Ve Tanrı sizin olsun, yeryüzü bizim.

Bütün uygar ülkelerdeki **çağdaş işçi hareketini yöneten düşünce:** İşte bu şiirdeki düşünce budur. «Toplumsal demokrasi»den, «toplumsal adalet»ten yana olan halkımızın bağlanması gereken düşünce budur. İşçilerimizin ne çara, ne de efendiye ihtiyacı

---

(4) Heine: Allemagne, un conte d'hiver (Almanya, Bir Kış Masalı).

var, onlar artık kendi kendilerinin efendisi olmalı ve eylem özgürlüğünü kazanarak yeni bir düzen, demokratik, sosyalist bir düzen kurmalıdırlar.

«Her toplumsal sınıf şiirine **kendi özünü** koyar.» diye yazdığım zaman, ne demek istediğimi artık anlamış olmalısınız. Yukarıya bir parçasını aldığım Haine'nin şiiri işçi şiirinin tohumudur. Bu şiiri daha önce adını andığım **derebey şairin** şarkısıyla karşılaştırın. Göreceksiniz ki, şiirlerden biri ilhamını insanların mutluluğu, eşitliği, yetiştirilmesi gibi düşüncelerden almaktadır; öbürü ise, özellikle «delik deşik olmuş» cesetlerin görünümünü belirtmekten hoşlanmaktadır.

Bu iki şiir türü birbirine benziyor mu? Hangisi daha iyi, daha yüksek?

Uygar insanlar epeydir derebeyliğin kan kokan şarkılarına hayran olmayı bıraktılar. Ama şiire en yüksek özü yalnız işçi sınıfı verecektir. Çünkü akıl ve iş düşüncesinin gerçek temsilcisi ancak odur, o olabilir.

Onun için, ödevinizin önemini kavrayın, sizi bekleyen güç işi birlikte başarmağa çalışın, kurtuluşunuzun büyük ülküsü uğruna el birliğiyle uğraşın.

Sizin **zaferiniz** bir tek sınıfa değil, bütün insanlığa mutluluk ve özgürlük getirecektir.

ÇERNİŞEVSKİ'NİN ESTETİĞİ (1)

Çernişevski «güzellik hayattır,» der ve bu tanıma dayanarak bir çiçekli bitkiyi neden sevdiğimizi açıklamağa çalışır:

«Bitkilerde hoşumuza giden şey, özsuyu ve kuvvet dolu bir hayatı yansıtan renklerin tazeliği, şekillerin zenginlik ve bolluğudur. Solan bir bitki çirkindir, içinde az özsuyu kalmış bir bitki hoşa gitmez.»

Bu, çok ince bir görüştür ve belli bir noktaya kadar da doğrudur.

Gelgelelim, burada bir güçlükle karşılaşıyoruz:

---

(1) Bu yazı, 1905 te «Yirmi Yıl Boyunca» adlı derlemede yer alan «Çernişevski'nin Estetik Kuramı» başlıklı incelemeden aktarılmıştır.
(Bak: L'art et la vie sociale, p. 195-202).

Bilindiği üzre, ilkel kavimler, örneğin Boşimanlar, Avustralyalılar ve aynı gelişme konağında bulunan öbür «vahşiler» —cturdukları oymaklar (aşiretler) çiçek yönünden çok zengin olduğu halde— çiçeklerle hiç süslenmezler.

Yeni etnoloji çalışmaları, bu oymakların süslenme motiflerini yalnızca hayvanlar âleminden aldıklarını göstermiştir. Demek ki, bu oymaklar bitkilerle pek ilgilenmiyorlar. Öyleyse, Çernişevski'nin yukarda anılan ustaca sözleri bu oymakların psikolojisine hiç bir şekilde uygulanamaz. Neden? diyeceksiniz. Cevap verelim: Bu vahşi oymaklar doğal (tabiî) olarak gelişmiş insanların zevklerine henüz ulaşamamışlardır da ondan.

Peki, insanların doğal zevkleri ile doğal olmayan zevklerini ayırmak için elimizde ne gibi bir ölçüt var?

Çernişevski, «bu ölçütü insan tabiatında aramak gerekir.» diye karşılık veriyor. Güzel ama, insanın tabiatı kültürel gelişmeyle birlikte değişir: Bir ilkel avcının tabiatı XVII. yüzyılda Paris'te yaşamış bir kimseninkine benzemediği gibi, XVII. yüzyıl Parislisinin tabiatındaki önemli özellikleri çağdaş Alman'ların tabiatında aramak da yersizdir.

Dahası var: Belirli her çağda, belirli bir sınıfa bağlı kişilerin tabiatı bir başka sınıfa bağlı kişilerinkinden epey ayrıdır. Acaba bu ayrılık nereden geliyor?

Yazarımızın eserinde (2) bu konuda neler söyle-

---

(2) Çernişevski - Sanatla Gerçek Arasındaki Estetik İlişkiler.

diğini gözden geçirelim :

«Halkın gözünde güzel hayat, yaşanılması gereken hayat bol yemek yemek ile iyi bir evde oturmak ve deliksiz bir uyku çekmektir. Öte yandan, köylünün gözünde hayat kavramı oldum olası işe bağlıdır. Onun için insan çalışmadan yaşıyamaz; yoksa hayat sıkıcı, çekilmez bir hal alır. Bolluk ve çalışma —çok yıpratmayan bir çalışma— içinde geçen böyle bir yaşayış genç köylü erkeği ile kadınına taptaze bir ten ve kıpkırmızı bir yüz kazandırır ki, bu da, halkın gözünde güzelliğin ilk şartıdır.

«Çok çalışan bir genç köylü kadının gürbüz bir vücudu olur; eğer iyi beslenmişse vücudu daha da kuvvetli olacaktır. İşte bu kuvvetlilik köylü güzelliğinin ayrılmaz bir başka şartıdır.

«İnce bir güzellik köylüye ister istemez bir hastalık gibi gelecek ve onda üzücü bir izlenim bırakacaktır; çünkü o, zayıflığı hastalık ya da mutsuzluğun sonucu saymağa alışmıştır. Oysa, iş insanın şişmanlamasına engel olur.

«Şişmanlık, genç köylü kızının gözünde, bir çeşit hastalıktır, yapıca bir bozukluk belirtisidir. Onun için halk, şişmanlığı büyük bir kusur sayar. Şarkılarında da görüldüğü üzere, köylünün güzellik anlayışında hiç bir güzellik yoktur ki eksiksiz bir sağlığın ve uzviyetteki kuvvetler dengesinin eseri, yıpratıcı olmayan sürekli bir çalışma ile geçmiş rahat bir hayatın sonucu olmasın.

«Monden güzellik ise bambaşkadır: Kibarlar âlemine bağlı kuşakların soyları el işleri yapmaksızın yaşamışlardır. Elbette çalışmasız bir hayat kanın vü-

cutta en kuytu yerlere kadar yürümesini köstekler, kol ve bacak kaslarının kuşaktan kuşağa gitgide zayıflamasına, kemiklerin incelerek el ve ayakların küçülmesine yol açar. Bütün bunlar da toplumun yüksek sınıflarının sürdürdüğü bir yaşayış biçimini açığa vururlar: Bedeniyle çalışmadan yaşamak...

«Eğer kibarlar âleminden bir kadının koca elleri ve iri ayakları varsa bu, onun çirkin olmasından ya da eski, «iyi bir aile»den gelmemesindendir... Evet, sağlığın insanın gözünde değerini hiç bir zaman yitirmiyeceği doğrudur; neden derseniz, rahatlık ve zenginlik için dahi sağlık gerekir de ondan. Gerçi renkli yanaklar ve sağlamlığın ürünü olan bir tazelik sosyete insanları için de çekicidir. Ama hastalık, zayıflık ve cansızlık da lüks ve refah içinde geçmiş bir hayatın sonucu sayıldığından ötürü, bu insanlara göre güzelliğin öğeleri olarak kabul edilir.

«Solgunluk, dermansızlık ve hastalığın sosyete insanları için bir başka anlamı daha vardır: Köylüler rahatlık ve dinlenme aradıkları halde, maddî ihtiyaç ve bedenî yorgunluk nedir bilmeyen, fakat aylaklıktan ve her türlü maddî tasasızlıktan canları sıkılan yetişkin sınıfın insanları taşkın coşkular, tutkular ve hareketler isterler. Çünkü boş ve tekdüzenli yaşayışları ancak bunlarla çeşitlilik ve çekicilik kazanacaktır.

«Aşırı coşkular, yakıcı tutkular kişiyi yıpratır. Bir güzel kadının solgunluk ve halsizliği onun gün görmüş ve dem sürmüş olduğunu gösterdiğine göre, insan, nasıl olur da, bu solgunluk ve halsizliğin büyüsüne kapılmaz?»

Bundan ne sonuç çıkıyor? Şu: Sanat hayatı ye-

niden yaratır ve hayat, yani «güzel hayat», «olması gereken hayat» çeşitli sınıflara göre değişir, ayrımlaşır (farklılaşır).

Bu ayrımlaşma nereden mi geliyor? Yaptığımız açıklamalar bu konuda hiç bir kuşkuya yer bırakmaz sanıyorum: Adı geçen sınıfların iktisadî durumlarının birbirlerinden ayrı olmasından. Çernişevski bunu çok güzel belirtir. Öyleyse, hayat görüşünün ve dolayısıyla güzellik kavrayışının toplumun iktisadî gelişmesinin akışına uyarak değiştiğini söylemek hakkımızdır.

Elbette, bu böyle olunca, gerçeklikteki güzelliğin, kişiyi doyurmadığını ve sanat yaratışıyla uğraşmağa götüren güdüyü görmek gerektiğini öne süren idealist estetikçileri, Çernişevski'nin tanımamakta haklı olup olmadığı sorulabilir.

Çernişevski için gerçeklikteki güzellik sanattaki güzellikten üstündür. Bu görüş, belli bir anlamda söz götürmez bir hakikattir, ama yalnızca belli bir anlamda. Sanat hayatı yeniden yaratır. Fakat gördük ki, Çernişevski'ye göre, hayat görüşü, «güzel hayat»ı, «olması gereken hayat»ı görüş toplumun çeşitli sınıflarına bağlı insanlarda birbirinin aynı değildir.

Acaba toplumun aşağı sınıfından bir kimsenin yüksek sınıfın sürdüğü hayat ve onu canlandıran sanat karşısındaki davranışı ne olacaktır? Onun davranışının —kendi sınıfının durumunu kavramış olması şartıyla— olumsuz olacağı tahmin edilebilir. Eğer sanat yaratışıyla, az da olsa, ilgileniyorsa eğemen sanat görüşünü —genellikle eğemen olan yüksek sınıfın sanat görüşüdür— değiştirmek istiyecek, «ye-

ni ve kişisel bir biçime göre» onu yeniden yaratmağa uğraşacaktır. Böylece, onun sanat yaratışı gerçekte bulduğu güzelliğin kendisini doyurmamasından doğmuş olacaktır. Elbette, onun sanatı ancak kendi sınıfına güzel görünen bir hayatı ve gerçekliği canlandıracaktır. Oysa eğemen olan hayat ve gerçeklik bu değildir: Yüksek sınıfın yarattığı sanatın yansıttığı hayat ve gerçekliktir. Gelgelelim. Çernişevski haklı ise, onun savaştığı idealist okul da büsbütün haksız değildir. Bir örnek verelim :

XV. Louis döneminde Fransız toplumunda sanat eyleminin çeşitli kollarında dile getirilen, hayatla ilgili bazı kavramlar hüküm sürüyordu. Bunlar, çökmekte olan aristokrasiye özgü kavramlardı; halkın ve burjuvazini (tiers etat) manevî temsilcileri ve kurtarıcıları onları kabul etmemiş, tam tersine, sert ve amansız bir eleştiriden geçirmişlerdi.

Nitekim, bu temsilciler sanat eylemine girişince kendilerine özgü yeni sanat okulları kurdular. Çünkü, yüksek sınıfın yarattığı, savunduğu ve temsil ettiği güzellikten hoşlanmıyorlardı. Demek ki, olgular idealist estetikçilerin kuramlarında tasarladığı gibiydi.

Üstelik, yüksek sınıfa bağlı sanatçılar gerçekte rastladıkları güzelliği beğenmiyebilirlerdi de. Çünkü hayat aynı yerde kalmıyor, gelişiyor ve onun gelişmesi var olanla —insalara göre— olması gereken arasında bir uygunsuzluk doğuruyordu. Şu halde idealist estetikçiler yalnızca burada haklıydılar. Onların yanılgısı başka yerde idi: Güzelliği onlar; gelişimi evrendeki ve dolayısıyla toplumdaki her akışın temeli olan **mutlak fikrin** bir belirtisi sayıyorlardı!

İdealizmle savaşmakta Feuerbach haklıydı. Onun öğrencisi Çernişevski de idealist sanat kuramını reddettiği ve güzelin «olması gereken» hayat olduğunu, sanatın genellikle «güzel hayat» ı canlandırmağa çalıştığını öne sürdüğünde haklı idi. Onun tek kusuru, insanın «hayat» üzerindeki fikirlerinin tarihte nasıl geliştiğini tümüyle anlayıp açıklıyamamış olmasıydı.

Çernişevski der ki :

«Bizim tuttuğumuz sanat görüşü, en yeni Alman estetikçilerinin görüşlerinden alınmıştır. Bu görüş, yönü çağdaş bilimin genel fikirleriyle belirlenen diyalektik süreçten çıkmıştır.»

Doğrudur bu söz. Ama Çernişevski'nin estetik fikirleri doğru bir sanat görüşünün, yani eski felsefenin diyalektik yöntemini alıp olgunlaştıran, metafizik temelini kaldırıp atan ve onu soyut fikir'e değil, somut toplumsal hayata bağlayan bir sanat görüşünün ancak tohumunu taşıyordu. Çünkü Çernişevski diyalektik görüş biçimine kadar yükselememişti. Sanat ve hayatla ilgili görüşleri metafiziğin önemli bazı öğelerini bağrında saklıyordu.

Çernişevski insanın ihtiyaçlarını doğal ve yapma diye ikiye ayırır: «Hayat» onun için, —doğal ihtiyaçları karşıladığı ölçüde— bir kesimiyle normal ve —insanın yapma ihtiyaçları onu belirlediği ölçüde— büyük kesimiyle de anormaldır.

Böyle bir ölçütle insanın şu sonuca varması işten bile değildir: Toplumdaki bütün yüksek sınıfların yaşayışı anormaldır ve dolayısıyla, çeşitli çağlarda bu anormal yaşayışı dile getiren sanat da sahte bir sanattır! Gelgelelim, insanlığın vahşet halinden çık-

mağa başladığı çok eski çağlardan beri toplum sınıflara bölünmüş bulunuyordu.

Gene, böyle bir ölçüte yaslandığından ötürü, Çernişevski'nin insanlığın bütün tarihsel hayatını sahte yahut anormal sayması ve uzun çağlar boyunca, bu anormal toprak üzerinde doğmuş bütün hayat temsillerinin de gene az çok sahte olduğunu söylemesi gerekiyordu. Tarihle ve insancıl kavramların gelişimiyle ilgili bu çeşit bir görüş, toplumsal değişme dönemlerinde, «inkâr» dönemlerinde güçlü bir **kavga silâhı** olabilirdi ve gerçekten olmuştur da. Onun için, böyle bir görüş biçiminin 1860 yıllarındaki «eğitimciler»imiz arasında ateşli savunucular bulmuş olmasına şaşmamalıdır. Bununla birlikte, bu görüş tarihsel sürecin bilimsel açıklamasına temellik edemiyordu. Bielinski'nin de vaktiyle düşündüğü gibi, onun, bilimsel bir estetiğe, yargılamayan —bu iş «kuramsal akıl»a düşmez— fakat açıklayan bir estetiğe temel olamaması da gene bu yüzdendi. Çernişevski, sanatın, hayatın yeniden canlandırılması olduğunu söylemekle yerden göğe kadar haklıdır. Ama, sanat hayatı yeniden yarattığına göre, bilimsel estetik —yani doğru bir sanat kuramı— ancak doğru bir hayat anlayışını benimsediği zaman sağlam bir temele dayanmış olur.

Feuerbach'ın felsefesi de buna benzer bir anlayışın bazı belirtilerini taşıyordu. Bu yüzden ona dayanan bir sanat kuramının da sağlam bir bilimsel temelden yoksun kalması zorunluydu.

Çernişevski'nin estetik kuramı üstüne genel olarak değinmek istediğim noktalar bunlardır. Ayrıntılara gelince, onlar üstüne yalnızca şunu söyliyeceğim :

Rus eleştirmenleri «Gravür tabloya göre ne ise, sanat da hayata göre odur.» diyen Çernişevski'nin bu benzetmesine karşı çokluk baş kaldırmışlardır. Oysa Çernişevski bununla şu düşünceyi ortaya koymak istemiştir: Eğer insanlar sanat yaratışlarını arıyorlarsa, bu, gerçekteki güzelliğin onları doyurmayışından değil, —şu ya da bu sebeple—, ona ulaşamaz olduklarındandır.

Aslında, bu düşünce, Çernişevski'yi eleştirenlerin sandığı kadar köksüz değildir. Örneğin, resimde amacı insanları çekici saydıkları bir gerçekle —bir canlandırmayla— sevindirmek olan bir sürü sanat eseri gösterilebilir.

Nitekim, Çernişevski de haklı olarak deniz manzaralarını canlandıran tabloları buna tanık gösterir. Bu tabloların çoğu, varlıklarını, insanların —sözgelişi Hollandalıların— denizi sevmelerine ve uzakta bulundukları zaman da onun manzaralarını zevkle seyretmek istemelerine borçludurlar. İsviçre'de de buna benzer şeyler görülür. İsviçreliler memleketlerinin dağlarını severler, fakat onları her zaman görmek imkânından yoksundurlar. Çünkü nüfusun büyük bir bölümü vadilerde yahut dağların eteklerinde yaşar. Bu yüzden, İsviçre'de, Alp Dağları'nın manzarasını çizen bir yığın ressam vardır. Halk da, ressamlar da bu sanat eserlerinin gerçekten daha güzel olduğunu düşünmezler. Ama o resimler gerçeği düşündürürler ve bu da onların hoşa gitmesi, aranması için yeter.

Bütün bunlar, Çernişevski'nin yararına olan söz götürmez olgulardır. Gelgelelim, onun yararına olmayan bazı olgular da vardır ve biz onlar üzerinde de

durmak zorundayız.

Fransa'nın ünlü romantik ressamı Eugène Delacroix güncesinde David'in tanınmış tablolarının «gerçekçilik ile ülkünün tuhaf bir birleşimi» olduğunu söyler. (2).

Yerinde bir söz. Ama, bizi burada daha çok ilgilendiren, bu sözün, yalnızca David için değil, kurtulmağa yönelmiş yeni toplumsal tabakaların dileklerini anlatan sanat için de doğru olmasıdır.

Eğemen sınıfın hayatı yeni sınıfa, yani yükselen ve durumundan memnun olmayan sınıfa anormal, hattâ eleştirilmeğe lâyık görünür.

Bundan ötürü, bu hayatı canlandıran ressamların anlatım biçimi ona **yapmacık** gelir, hoşlanmaz ondan.

Sırası gelince, bu sınıf da, eski okulla savaşan, hayata bağlı, gerçekçi ressamlar yetiştirecektir.

Elbette bu hayat, yeni sınıfın anlayışına uygun bir «güzel hayat»tır, bir «olması gereken hayat»tır.

Oysa, böyle bir hayat henüz ortada yoktur; yeni sınıf aslında yalnızca kendi kurtuluşunu özlemektedir; dolayısıyla, sözü edilen bu hayat da, geniş ölçüde bir **ülkü**'dür. İşte, yeni sınıfın temsilcilerinin yarattığı sanatın, «gerçekçilik ile ülkünün tuhaf bir birleşimi» gibi görünmesi bu yüzdendir.

Böyle bir karışım sunan bir sanatın, gerçekte bulunan güzelliği canlandırmağa çalıştığı söylenemez. Hayır, o ressamlar gerçekten hoşlanmazlar, hoşlanamazlar. Temsil ettikleri sınıf gibi onlar da

(2) Bak: Journal d'Eugène Delacroix, Paris, 1893, t. III, p. 383.

gerçeği bir kesimiyle **değiştirmek** ve bir kesimiyle de onu **ülkülerine** uygun şekilde **tamamlamak** isterler.

Çernişevski'nin görüşü, **bu** ressamlarınkine ve **bu** sanata hiç uymaz. Nitekim o da bunların sahte olduklarını öne sürer. Yalnız, şurası dikkate değer: Çernişevski'nin zamanındaki Rus sanatı dahi gerçekçilik ile ülkünün oldukça çekici özel bir karışımını temsil eder. Bu durum bize, sert bir gerçekçilikten yana çıkan Çernişevski'nin kuramının bu sanata uygulanınca, neden çok dar geldiğini açıklar.

Çernişevski zamanının çocuğu idi, —hem ne çocuk! Çağındaki ilerici ülkülere ilgisiz kalmak şöyle dursun, onların en güçlü ve en ateşli savunucusuydu. Bu yüzden onun sert bir **gerçekçiliği** savunan kuramı **ülkücülüğe** de yer veriyordu. Çernişevski sanatın, hayatı canlandırmakla yetinmediğini, onu açıkladığını, yol gösterdiğini de söylerdi. Sanata bir hayat «kılavuz»u diye ilgi gösterir ve eleştirileriyle, sanatçıların hayatın olaylarını kavramalarına yardım etmek isterdi.

Öğrencisi Dobrolyubov da aynı yolda yürüyordu: Nitekim Turgeniev'in **Uyanış** adlı hikâyesi üstüne yazdığı «Gerçek Gün Gelince» başlıklı ünlü —ve dikkate değer— eleştirisini hatırlayınız. Dobrolyubov orada şöyle diyor:

«Sanatçı yazar toplumsal düşünce ve ahlâk üzerinde öyle uzun boylu kafa yormamakla birlikte, onları ana çizgileriyle yakalayıp kuvvetle aydınlatmasını ve doğrudan doğruya, düşünen insanların gözleri önüne sermesini bilir. Bundan ötürü bize öyle geliyor ki bir yazar, olaylardaki hakikati belirtmek ve duyurmak yeteneğini göstermeğe başlayınca, o ya-

zarın gücünü bu yetenekten alan yaratışları, ona şu ya da bu eseri ilham eden çağ ve çevrenin incelenmesi için güvenilir bir kılavuz olur. Bu durumda, yazarın yeteneği hayatı kucaklayışındaki genişlikle, yarattığı çeşitlilik ve sağlamlıkla ölçülür.»

Buna uygun olarak Dobrolyubov edebiyat eleştirisinin başlıca amacını, «belli bir sanat eserini meydana getiren gerçeklikteki olayların açıklanmasında» bulur.

Görülüyor ki Çernişevski ve Dobrolyubov'un savundukları estetik kuramı da gerçekçilik ve ülkücülüğün özel bir karışımı idi. Hayatın olaylarını açıklarken bu kuram, **var olanı** tespitle kalmıyor, ayrıca —hattâ en önce— **olması gerekeni** de işaret ediyordu. Gerçekliği var olan şeklinde inkâr ediyor, böylece çağının «olumsuz» eğilimini dile getiriyordu. Fakat Bielinski'nin de dediği gibi, bu «inkâr fikrini» geliştirmesini bilmiyor; üstelik, bu fikri Rusya'nın toplumsal hayatındaki gelişimin nesnel akışına da bağlıyamıyor, sözün kısası, onu toplumbilimsel bir temele dayandıramıyordu. Çernişevski'nin kuramındaki başlıca eksik buradaydı. Gelgelelim, Feuerbach'ın fikirlerine bağlı kalındıkça, bu eksikliği ne görmek, ne de ondan sakınmak mümkündü. Eksiklik ancak Marx'ın görüş yolu benimsenince anlaşılabilirdi.

Çernişevski'nin özel tezlerini burada eleştirmeğe yerimiz elvermiyor, biz yalnızca bir noktaya daha dikkati çekmekle yetineceğiz.

Yüceliği (ulviliği) sonsuzluk fikrinin bir anlatımı sayan idealist görüşü, Çernişevski, kesinlikle reddediyordu. Bunda da haklıydı; çünkü sonsuzluk fikrinden idealistler, Feuerbach - Çernişevski öğretisinde

yeri olmayan Mutlak Fikir'i anlıyorlardı.

Bununla birlikte Çernişevski: «Yüceliğin içeriği bizde, her ne kadar üzerimizde bıraktığı izlenimi kuvvetlendiren çeşitli düşünceler doğurabiliyorsa da, bu izlenimi yaratan nesnenin kendisi adı geçen düşüncelerin dışında yüce olarak bulunur.» dediği zaman yanılıyordu.

Çernişevski, bize yüce görünen nesnedir (objet), yoksa onun bizde uyandırdığı etki değil, diye düşünüyor. Ama verdiği örnekler bu düşüncesiyle çatışıyor.

Çernişevski Kazbek ile Blanc'ın yüce (ulvî) dağlar olduklarını söylüyor, fakat başkaları onların çok büyük olduklarını söyliyecektir. Hiç kimse, üzerimizde bıraktıkları izlenimin dışında, bu dağların alabildiğine büyük, ulu olduklarını söylemiyecektir.

Güzellik fikrinde de Çernişevski aynı çelişmeye düşer: Bir yandan «Gerçeklikteki güzellik kendi başına güzeldir.» der; öbür yandan da, ancak «Güzel hayat» yahut «olması gereken hayat» kavrayışımıza uygun düşen şeylerin bize güzel görüneceğini ileri sürer. Öyleyse, nesne kendi başına güzel değildir.

Kısacası, yazarımızın bu yanılgıları —önce de söylediğimiz gibi— nesneler üstüne diyalektik bir görüş taşımamasından ileri gelir. Çernişevski, nesne ile özne arasındaki gerçek bağı bulmasını, fikirlerin akışını nesnelerin akışıyla açıklamasını bilemedi. Böylece, ister istemez, önce söylediklerinin sonra tersini ileri sürmek ve hatta kendi felsefesinin ruhuna aykırı olarak, bazı fikirlere nesnel bir önem vermek zorunda kaldı.

Ne var ki, bu yanılgının ortaya çıkması için, Çernişevski'nin estetik kuramına temellik eden Feuerbach felsefesinin artık «geride bırakılmış» bir aşama olması gerekiyordu.

Ne olursa olsun, yazarımızın kitabı, gene de kendi çağı için en ciddî, en dikkate değer eserlerden biri idi.

Çernişevski'nin Bir Romanı (1)

«NE YAPMALI?»

Ne Yapmalı adlı romanın (2) bunca başarı kazanmasının sebebi nedir? Bunun sebebi, genel olarak, edebî eserlerin başarısını belirliyen sebebin ay-

---

(1) Bu yazı, 1909 da yazılıp 1910 da Petersburg'da yayımlanan «Çernişevski» başlıklı uzun bir incelemeden alınmıştır. Plehanov'un Toplu Eserleri'ndeki yeri : C. V, s. 179-184.

(2) Bu romanı Çernişevski 1864 te Saint Petersburg'da Pierre-et-Paul kalesinde tutuklu bulunduğu sırada yazmıştır. Roman, 1870-1880 yıllarının genç kuşağı üzerinde büyük ve olumlu etkiler yapmıştır.

(Romanın Türkçesi : «Nasıl Yapmalı?» Çeviren : Güneş Bozkaya, İstanbul, 1972, Yar Yayınları)

nıdır: Eserde, okur yazar halkın büyük çoğunluğunu yakından ilgilendiren sorunlara canlı karşılıklar verilmiş olması.

Romanda ortaya konan düşünceler yeni değil, Çernişevski onları tümüyle Batı edebiyatından almış. Nitekim, kendisinden çcık önce, Georges Sand sevişme özgürlüğü tezini, özellikle kadın ve erkek arasında özden, dürüst ilişkiler kurulması gerektiğini savunmuştur. Bu bakımdan, Lucrece Floriani'nin aşka ilişkin ahlâk kayguları ile Vera Pavlovna Lopuşova Kirsanova'nınkiler arasında hiç bir ayrım bulunmaz. O kadar ki, **Jacques** romanından seçilecek bir dizi parçayla George Sand'ın özgür sevişmeyi dileyen fedakâr kahramanına yaraşan düşünce ve yargıların **Ne Yapmalı** romanında tekrarlandığını göstermek kolaydır.

Gelgelelim, bu çeşit ilişkileri savunan da yalnızca George Sand değildir. Bilindiği üzre, Çernişevski'nin görüşlerini derinden etkileyen Robert Owen ile Fourier de sevişme özgürlüğü düşüncesini yaymışlardır (3).

1840 yılından başlayarak bu düşünce Rusya'da da ateşli savunucular bulmuştur. Örneğin, Bielinski sık sık ve tutkuyla aşk ilişkilerinde özgürlük ve iç-

(3) Burada Robert Owen'in etkin propagandasını ileri sürmek gereksiz. Fourier'ye gelince, onun şu çok derin sözleri anılabilir. «Aşkta âdetlerin değişmez olduğu sanılmasın, geçici ve değişken şekillerdir hepsi de.» (Fourier'nin Toplu Eserleri, C. IV, s. 34).

(4) Vissaryon : Bielinski'nin takma adı.

(5) Tatyana : Puşkin'in «Yevgeni Onegin» eserindeki kadın kahraman.

tenlikten yana olduğunu belirtmiştir. Elbette, okurlar «kızgın Vissaryon»un(4) Puşkin'in Tatyana'sına (5) yaptığı acı çıkışmaları unutmamışlardır. Çünkü Onegin'i seven Tatyana kendisini «bir başkası»na teslim etmiş, yüreğinin sesini dinlememiş ve sevmediği yaşlı kocasıyla yaşamağa devam etmiştir.

1840 yılları süresince iyi erkekler kadınlarla olan ilişkilerinde Vera Pavlovna'nın ilkelerini uyguluyorlardı. Fakat, **Ne Yapmalı** yayınlanıncaya değin, bunlar parmakla gösterilecek kadar azdı. Kaldı ki, okur yazar halk bu ilkelerden hiç bir şey anlamıyordu. O kadar ki, Herzen bile **Suçlu Kim** adlı romanında adı geçen ilkeleri istenilen açıklıkla ortaya koyamamıştı. Ancak M. Drujinin, **Pauline Sachs** adlı hikâyesinde konuyu daha belirli ve daha tam olarak anlatabilmişti. Yazık ki hikâye kötüydü, üstelik, yüksek sosyeteye bağlı kimseler —asılzadeler ile büyük memurlar— ilerici aydınları ilgilendirmiyordu. Çar I. Nikola rejiminin sonlarına doğru okur yazar halkın sol kanadını meydana getiren «raznotchintsy»lerde (6) yüksek sosyetenin serüvenleri hiç bir ilgi uyandırmıyordu.

Ne Yapmalı'nın çıkışıyla her şey değişti. Her şey açık, belirli, göze batıcı bir duruma geldi. Artık şüpheye yer kalmamıştı. O güne değin, düşünen kimseler aşk hayatlarında ya Lapuşov'la Kirsanov'un ilkelerini izliyorlar, ya —yepyeni bir duyguya kapılmış da olsalar— evliliğin kutsallığı önünde eğiliyorlar, ya gizli serüvenlere açılan yola sapıyorlar, ya da sevmedikleri halde bir başkasının olmakta devam ederek içlerindeki sevgiyi boğuyorlardı. Seçme hep bi-

(6) Raznotckintsy : XIX. yüzyılın ortasında Rusya'da değişik çevrelerden gelen ileri fikirli ayrınlara verilen ad.

linen sebeplere göre yapılmaktaydı. Çernişevski sorunu o kadar iyi aydınlattı ki, eskiden olağan karşılanan düşüncesizlik ve aşk bağlantılarındaki kendiliğindenlik artık mümkün görülmüyordu. Aşk şimdi bilincin denetimine bağlı idi. Erkekle kadın ilişkileri üstüne yeni bir ışık saçılıyordu.

1860 yıllarının Rusya'sı için bu olayın büyük önemi vardı. Yapılan reformlar toplumu sarsmakla kalmamış, aileyi de sarsmıştı. Işık, o zamana kadar giremediği kuytu köşelere süzülüyordu. Herkes kendini inceliyor, gerek yakınları ile, gerekse toplum ve aile ile olan ilişkilerini anlayışlı bir bakışla gözden geçiriyordu. O güne dek bir avuç ülkücüde rastlanılan yeni görüşler şimdi aşk, aile ve dostluk ilişkilerinde büyük bir rol oynamağa başlıyordu. Görüşler arasındaki ayrılık beklenmedik çözülmeler doğuruyordu. Bir kadın kanunca «ait olduğu» erkeğinin çoğu kez bir kültür düşmanı, bir rüşvet yiyici, üstleri önünde el pençe divan duran bir çanak yalayıcı olduğunu dehşetle keşfediyordu. Öte yandan, o zamana kadar güzel bir kadına «sahip olduğu» için kendini mutlu sayan ve birdenbire yeni görüşler kazanan erkek, süslü bebeğinin bütün ilgisini «yeni insanlar»a, «yeni düşünceler»e değil, yeni tuvaletlere, yeni danslara bağladığını, kocasının «makam ve maaş»ından başka bir şeyi umursamadığını umutsuzlukla görüyordu. Bütün öğütler, açıklamalar boşa gidiyor ve güzel kadın, kocası ondan «kulluk etme» yi değil de «hizmet etme» yi istediğini söylemeğe yeltenince, enikonu cadalozlaşıyordu.

Peki, ne yapılmalıydı? Çernişevski'nin ünlü romanı yapılması gereken şeyi gösteriyordu. Onun etkisiyledir ki, o zamana dek kendilerini öbür insanla-

rın «meşru mülkiyeti» gibi görenler, şimdi yazarla birlikte «ay, ne ayıp!» diye tekrarlıyorlardı. «Bir başka insanın efendisi olmak ne ayıp!» Böylece, onlarda insanlık onuru duygusu uyanıyor, derin ahlâk ve aile bunalımları geçiriyor, sonra bağımsızlıklarını elde ediyor, hayatlarını kendi anlayışlarına göre düzenliyor, bilinçle yüksek bir amaca doğru yöneliyorlardı.

Yalnız bu bile, Çernişevski'nin adının tarihe geçmesine yetecek ve **büyük Rus eğitimcisini** sağlığında tanıyanlar göçüp gittikten sonra da insanlar onu minnetle anacaktır.

Kültür düşmanları Çernişevski'yi, romanında **etin kurtuluşunu** yaydığını öne sürerek kınadılar. Oysa, bundan daha aptalca ve daha ikiyüzlüce bir suçlama olamazdı. Kibarlar âleminin hayatını anlatan herhangi bir romanı alınız, bütün ülkelerde, bütün toplumlarda asillerin ya da burjuvaların geçirdiği aşk serüvenlerini hatırlayınız, göreceksiniz ki, Çernişevski'nin etin kurtuluşunu istemesi gereksizdir. Çünkü et, uzun zamandır zaten kurtulmuş bulunuyor.

Çernişevski'nin savunduğu etin (şehvetin) kurtuluşu değil, tam tersine, **insan ruhuyla aklının kurtuluşu**dur. Bu romanın etkisinde kalan hiç kimse artık yatak serüvenleriyle ayartılamaz. Oysa, yürürlükteki ahlâka yalancıktan saygı gösteren yüksek sınıfların gözünde bu serüvenlerdir hayatı hayat yapan. Onlarsız hayat hayat değildir.

Aslına bakılırsa, adı geçen kültür düşmanları Çernişevski'nin yazılarındaki derin ahlâkçılığı çok iyi anlıyorlar, hatta bu ahlâk sıkılığından dolayı çileden çıkıyorlardı. Çünkü, onlar da biliyorlardı ki, **Ne Yap-**

malı'nın kişilerine benzemeğe özenen herkes kendilerini en büyük düşkünler olarak görecek ve büyük bir tiksintiye kapılacaktır.

Fakat biz de biliyoruz ki, yazarımızın hayata verdiği başlıca amaç —hatta biricik amaç da diyebiliriz buna— Rusya'da gerçekle, bilimle, sanatla ilgili büyük düşünceleri yaymaktı. **Ne Yapmalı** romanı bu amacın ürünlerinden biridir. Nitekim, aşkta daha akla uygun ilişkiler kurulması yolunda bu romanda propaganda yapıldığını görmemek elden gelmiyor.

Vera Pavlovna'nın Lopuşov'la Kirsanov'a olan sevgisi, gerçekte, yazarın daha önemli öbür düşüncelerini işlediği bir kaneviçedir. Vera Pavlovna'nın düşlerinde, parlak renkler altında, Çernişevski'nin sosyalist inançları yatmaktadır.

Çernişevski bu eserinde de okurlara yeni bir şey söylemiyor. Batı Avrupa düşüncesinin uzun süreden beri ulaştığı sonuçları okurlara iletmekten öteye geçmiyor. Yukarda da belirttiğimiz gibi, Fourier'nin düşünceleri 1840 yıllarında zaten Rusya'ya girmişti. Nitekim, Fourier'nin yolundan gittikleri için birtakım gençler yargılanmış, cezaya çarpılmıştı. Öyle de olsa, Çernişevski'nin yardımıyla, Fourier'nin düşünceleri daha çok yayıldı, halka tanıtıldı.

Ne var ki, sonradan, Çernişevski'nin hayranları bile Vera Pavlovna'nın düşlerinden söz açılınca omuz silkeceklerdir. Çünkü, tasarladığı phalanstere'ler (7)

(7) **Phalanstere** : Ütopyacı sosyalistlerden Fourier'ye göre, gelecekte insanlar 1600 nüfuslu kümeler halinde toplanacaklardır. Bu topluluklara «phalanstere» adı verilir. Phalanstere'de insanlar birlikte çalışacak ve kamusal evlerde birlikte oturacakdır. (A.B. - çeviren)

onlara çocukça birer ütopya gibi gelecektir. Ünlü yazar okurlara daha pratik ve doğrudan doğruya Rusları ilgilendiren konulardan söz açabilirdi, diye yakınacaklardır. Hatta, sosyalist olduklarını söyleyen kimseler bile böyle düşüneceklerdir. Ama, itiraf edelim ki, biz hiç de onlar gibi düşünmüyoruz. Vera Pavlovna'nın düşleri arasında, Rus sosyalistlerinin son günlere değin üzerinde durmadığı, Çernişevski'ye özgü sosyalistçe düşünceler buluyoruz. Yazarımız, sosyalist bir düzenin, burjuvalık dönemde gelişmiş bütün üretim araçlarından yararlanılarak kurulabileceğini bilinçle ortaya koyuyor. Ayrıca, sözü edilen düşlerde, Ortaasya'dan Rusya'ya, sıcak iklimli ülkelerden soğuk iklimlilere kadar yayılan büyük iş ordularının beraberce üretimde bulunacakları belirtiliyor. Şüphesiz, bu düşünceler Fourier'de de vardı, ama cikur yazar halkımız bunları henüz bilmiyordu.

Devrimcilerimiz sosyalist toplumu çokluk tâ Kör Vasili (8) zamanında çiftçilerin toprağı kazdıkları aynı karasabanla tarlalarını süren köylü komünlerinin bir federasyonu olarak gösteriyorlardı. Bunun sosyalizm olmadığını söylemek gereksiz. Emekçi halkın kurtulması için insanın toprağın ve genel olarak tabiatın «eğemenlik»inden kurtulması gerekir. Bu ise, büyük iş topluluklarının varlığına ve üretimde geniş ölçüde modern aletlerin kullanılmasına bağlıdır. İşte, Çernişevski'nin Vera Pavlovna'sının düşlerinde gösterdiği ve pratik peşinde koştuğunu söyleyen bizlerin unuttuğu şey...

Çernişevski, ayrıca, «yeni bir insan» tipinin do-

---

(8) Kör Vasili : Moskova ile Vladimir'in büyük prensi (1425-1462).

ğuşuna yardım etti. Bu tipi Rahmetov biçiminde canlandırdı. Onun doğuşunu sevinçle selâmladı ve oldukça dumanlı bir siluetini resmetmek zevkinden kendini alamadı.

Çernişevski, ömrü çetin kavgalar ve ağır fedakârlıklarla geçecek olan Rus devrimcisini bekleyen sayısız işkenceleri, acıları önceden sezdi. Bundan ötürü, Rahmetov'u şehit düşmüş gerçek bir çilekeş olarak gösterdi. Ev sahibesinin de söylediği gibi Rahmetov, «kendine acımayan» bir insandır. Nitekim, işkenceye dayanıp dayanamıyacağını anlamağa kalkar ve bu amaçla bütün geceyi çivili bir keçe üzerinde geçirir.

Birçok kimseler, örneğin Pissarev, bu harekette aşırılık ve abartma görüyorlar. Biz ise, Rahmetov'un karakterindeki çizgilerin başka türlü canlandırılsaydı daha iyi olacağını sanıyoruz. Ne var ki, öyle de olsa, bu karakterin gerçekliğe uygunluğu söz götürmez. Nitekim, 1860 - 1870 yıllarının hemen hemen bütün sosyalistlerinde bol bol «Rahmetov'culuk» bulunur.

TOLSTOY (1)

I.

Büyük bir senyördü Tolstoy, ölünceye değin de öyle kaldı. Önceleri, imtiyazlı durumunun sağladığı nimetlerden bol bol yararlandı. Ama, sonraları, —halkın kaderini ve mutluluğunu düşünen kimselerin etkisiyle— şu kanıya vardı: Yararlandığı nimetlerin kaynağı halkın sömürülmesidir ve bu sömürme ahlâka

---

(1) Bu iki metin, Plehanov'un iki yazısından alınmış parçalardır. Bunlardan biri, Zvezda dergisinin 1. sayısında «Nereden Nereye Kadar» başlığıyla yaymlanmıştır (1910). Öbürü ise, Sosyal Demokrat dergisinin 19-20 no. lu sayılarında «Karl Marx Ve Leon Tolstoy» adıyla çıkmıştır (Ocak 1911). Yazıların Plehanov'un Toplu Eserleri (Oevres Completes) içindeki yeri şudur : C. XXIV, s. 192-194, 227-233.

aykırıdır. Bunun üzerine, kendisine hayat vermiş olan Tanrının halkı sömürmeğe izin vermiyeceğini düşündü. Gelgelelim, halkı sömürmekten çekinmenin yetmiyeceğini düşünemedi; bir sınıfın bir başka sınıfı sömürmesini ortadan kaldıracak toplumsal ilişkilerin yaratılmasına yardım etmek gerektiğini kavrıyamadı. Bu yüzden de, öne sürdüğü ahlâk öğretisi olumsuzluktan kurtulamadı.

«Darılma! Düşkünlüğe kapılma! Sövüp sayma Savaş yapma! İşte, bence, İsa'nın öğrettiklerinin özü budur.» (2).

Oysa, darlığıyla bu olumsuz ahlâk «her şeyden önce halkın mutluluğunu öngören ve onun kaderini düşünen» insanların düzenlediği olumlu ahlâk öğretiminden —karşılaştırılamıyacak kadar— aşağıda idi. Eğer bugün, aynı insanlar Tolstoy'un kişiliğinde kendi öğretmenlerini ve bilinçlerini buluyorlarsa, bunun bir tek sebebi olabilir: Demek ki, zorlaşan yaşama şartlarından ötürü onların kendilerine de, öğretim düzenlerine de inançları sarsılmıştır. Elbette böyle olması üzücüdür, ama yakında değişeceğini umuyoruz. Tolstoy'un günümüzde uyandırdığı ilgiden de bunu çıkarabiliriz. Bu ilgi arttığı ölçüde, olumsuz ahlâktan hoşlanmayan kimseler Tolstoy'un kendilerine ahlâk hocalığı edemiyeceğini anlayacaklardır. Aykırı bir düşünce gibi görünüyorsa da, gerçek budur.

Bununla birlikte bana, «Tolstoy'un ölümü bütün uygar dünyayı üzdü» diyenler olacak. Onlara cevap vereyim: Evet, üzdü, ama örneğin Batı Avrupa'ya bir bakın, Tolstoy'u kimin «üstünkörü» olarak ve ki-

(2) Tolstoy - Olgun Başaklar, s. 216.

min «şuradan şuraya kadar» sevdiğini göreceksiniz. Onu «üstünkörü olarak» sevenler (yani az çok içtenlikle ve kuvvetle sevenler) üst sınıfların düşünürleridir. Başka bir deyişle, olumsuz ahlâkı tutan ve geniş toplumsal ilgileri, bağlantıları olmadığı için ruhlarındaki boşluğu dinsel özlemlerle doldurmağa çabalayan kişilerdir. Tolstoy'u «şuradan şuraya kadar» sevenler ise, çalışan halkın bilinçli temsilcileridir. Başka bir deyişle, olumsuz ahlâktan hoşlanmayan ve uzun süredir hayatın anlamını büyük bir toplumsal ülküye **sevinçle** gidişte buldukları için onu yeniden aramak zahmetine girmeyen kişilerdir.

Acaba bu kişiler «nereden nereye kadar» seviyorlar Tolstoy'u?

Bunu cevaplandırmak kolaydır. Gerçi Tolstoy toplumsal ilişkilerin değiştirilmesi yolunda yürütülen kavgayı anlamamış, ona ilgi göstermemiştir, ama günündeki kurulu düzenin kötülüklerini derinden duymuştur. Büyük sanatçılık gücünü —eklenti (episode) biçiminde de olsa— bu kötülükleri önemle belirtmek üzere kullanmıştır.

Sözü geçen kişiler Tolstoy'u bunun için beğenirler. Çağımızda gerçekten ileri insanların da Tolstoy'u «nereden nereye kadar» sevdikleri böylece açıklanmış oluyor.

II.

Kont Tolstoy sosyalistlerle ortak bir yanı bulunmadığını sık sık belirtir. Marx'ın bilimsel sosyalizmi karşısındaki tutumunu ise bir kez olsun belirlemeği düşünmez. Neden mi? Açıklanması güç değil: Tols-

toy adı geçen sosyalizmi çok az tanır da ondan. Nitekim, **Olgun Başaklar** adlı kitabında onun öğretisi ile Marx'ınki arasında tam bir karşıtlık bulunduğunu gösteren su götürmez satırlar vardır.

Öteki maddeciler gibi, Marx da «hayatın amacını sevinç ve eğlencenin dışında» görmekten çok uzaktı. Nitekim, **Kutsal Aile** adlı eserinde, sosyalizm ile genel olarak maddecilik ve özel olarak da maddeci «sevinç hakkı» arasındaki bağlantıyı ortaya koymuştur. Ne var ki, bu «ortaya koyuş» —çoğu maddecilerde görüldüğü üzere— idealist Tolstoy'un sandığı gibi «bencil» bir eğilim değildir. Tam tersine, Marx'ta bu, sosyalist hakların belirtilerinden biridir.

Din karşısındaki davranışıyla da Tolstoy Marx'tan büsbütün ayrılır. Marx'a göre din, üst sınıfların halkı uyuşturmak için baş vurdukları bir afyondur. Din halkın yalancı mutluluğudur, halkın gerçek mutluluğa kavuşması onun silinmesine bağlıdır. Tolstoy ise dini insanların gerçek mutluluğunun ilk şartı sayar. Bu bakımdan, **Kont Tolstoy'un dünya görüşü —dinselleştiği ölçüde— emekçi sınıfının sosyalist dünya görüşüyle daha az uyuşur.**

Tolstoy'un öğretisinin önemi, din ya da ahlâk yönünden gelmez; halkın sömürülmesini —üst sınıflar onsuz yaşıyamazlar— renkli olarak tasvir etmesinden gelir. Gerçi, sömürmeyi Tolstoy, sömürücüleri yaratan kötü ahlâkın bir sonucu diye alır, ama bu bile, sömürmeyi büyük bir yetenekle belirtmesini önlemez.

Tanrının Tahtı İçimizdedir adlı kitapta iyi ne var acaba? Valinin köylülere yaptığı işkenceleri anlatan bir parça. **Nasıl Yaşıyorum** neyi gösteriyor? En

suçsuz eğlencelerde dahi egemen sınıfla halkın sömürülmesi arasındaki sıkı ilişkiyi. **«Artık Susamıyacağım»** başlıklı yazıda okurları coşturan nedir? On iki köylünün idam edilişinin sanatçıl bir biçimle tasviri.

Her dini bütün hristiyan gibi Tolstoy'a da iyi bir yurttaş denemez. Fakat, kurulu düzenin savunucularının ve temsilcilerinin ruhsal durumlarını var gücüyle bir kez çözümlemeğe, istiyerek ya da istemiyerek halka gösterdikleri ikiyüzlülüğü bir kez ortaya koymağa başlayınca iyi bir yurttaş olur. Gerçi, kötülüğe zora baş vurularak karşı konulmamasını salık verir; ama yukarda andıklarıma benzeyen sayfalar okurların ruhunda zorbalığa devrimci bir tutumla karşı koymak isteğini uyandırırlar. Gerçi, Tolstoy eleştiri silâhıyla yetinmeği öne sürer; ama sözü geçen ilginç sayfalar tam tersini gösterirler, hem de kesinlikle... İşte, Tolstoy'un öğretisinde değerli olan tek şey de budur.

Yazık ki, bu dikkate değer sayfalar, Tolstoy'un son otuz yılda yazdıklarının küçük bir parçasıdır. Geri kalan parçalar; yazarın din ve ahlâk eğilimleriyle dolup taşarlar, çağımızın bütün ileri görüşlerine aykırı düşerler; özellikle bilinçli işçi sınıfının ideolojisiyle hiç bağdaşmazlar. Bundan ötürü, yüksek sınıfların ideologları Tolstoy'un vaazları önünde saygıyla eğilirler. Her ne kadar bu vaazlar günahlarını belirterek ayıplasa da onları, bunda büyük bir sakınca görmezler. Çünkü birçok hristiyan vaizleri de yüksek sınıfların günahlarını kınadılar, ama bu, hristiyanlığın çağımızda kapitalist toplumun dini olarak kalmasını önliyemedi.

Tolstoy kötülüğe zor kullanarak karşı konulma-

masını salık verir. Öğretisinin temeli budur. Grevleri kuvvetle bastıran Briand'ın önünde Fransız milletvekillerinin eğilmeleri de bundan gelir, yani Tolstoy'cu vaazların sömürücüleri asla ürkütmemesinden... Gerçekten de, sömürücülerin bu vaazlardan çekinmeleri için bir sebep yoktur, ama onları benimsemeleri için sayısız sebepler vardır: Vaazlar onlara hem Tolstoy'un önünde tehlikesizce eğilmek mutluluğunu sunar, hem de kendilerini elverişli bir ışık altında göstermek fırsatını sağlar. Yoksa, devrimciliğe kalktığı bir dönemde burjuvazinin, Tolstoy gibi bir vaizin önünde eğilmiyeceği açıktır. Böyle bir dönemde o, Tolstoy'a karşılık, yığınla ideolog çıkarır. Gelgelelim, durum değişiktir bugün. Burjuvazi, devrimci kimliğini çoktan yitirdi, geriliyor artık: Eskiyi tutucu bir eğilim taşıyan her düşünce akımını hoş karşılıyor. Hele, bu akım pratik hayatta kötülüğe zorla karşı çıkmamayı öğütlüyorsa, onu öpüp başına koyuyor. Tolstoy'un vaazları önünde eğilmesi de bundandır. (...)

Rusya'daki burjuva **topluluk**'una gelince, şimdi o, kendisini Kont Tolstoy'un vaazı önünde **eğilmek** zorunda bırakan ruhsal durumu anlıyor. Nitekim, halkın devrimci direnişine artık gerici zorbalıkla karşı koyamıyacağına inanmakla kalmıyor, böyle bir davranışın kendi çıkarlarına aykırı olduğuna da az çok inanmış bulunuyor. Derebeyliğin istibdadına karşı yürütmüş olduğu eski kavgayı barışçı bir anlaşmayla bitirmeği düşünüyor. Zaten onun **sol** temsilcilerinin, cadet'lerin (3) en etkili taktiği de budur. Aslın-

(3) Cadet : Harbokulu öğrencisi. Askerliği öğrenmek üzere gönüllü olarak orduya katılan genç asılzade. Çar II. Nikola zamanında Rusya'da kurulan liberal, demokrat partinin üyesi. (A.B. - çeviren)

da, Kont Tolstoy'un din ve ahlâk öğütleri, günümüzün şartları içinde, «Milukov'un gerçekçi politikası»nın mistik bir dile çevrilmesinden başka bir şey değildir.

İnsan temkinli kişilerle anlaşamaz belki, ama onların mantığını beğenmezlik de edemez. Bu bakımdan, cadet'ler gibi düşünenler, Kont Tolstoy'un önünde eğilmekte haklı olabilirler. Fakat, cadet'lerden daha çok «sol»a saygı gösteren, hatta arasıra tethişçilere yakınlık duyacak kadar ileri giden sözüm ona «bilgili» ve «namuslu» birçok baylar da, Yasnaya Polyana'ya kaçan Tolstoy'un gidişiyle coşmakta ve «Çıkar Yol» başlıklı yazıdaki isyancı düşüncenin sözüm ona yüceliği karşısında duygulanmakta haklı olabilirler mi?

Yaşlı kadınlara yakışan bu üzücü elbise içinde onlar, gösterilere katılıyor, kendilerini enerjik kişiler diye satıyorlar. Sosyal demokratların onlara bundan vaz geçmek zamanının geldiğini anlatmaları gerek. Artık bu çalım satmalar yeter.

Heine doğru söylüyor: Yeni çağların yeni hareketler için yeni elbiselere ihtiyacı var.

(Ek — . Günümüzde Tolstoy'u Rousseau ile karşılaştırmağa kalkışıyorlar. Oysa, böyle bir karşılaştırma **olumsuz sonuçlara** varır ancak. Rousseau bir **diyalektikçi** idi,— hem de XVIII. yüzyılın eşine az rastlanır diyalektikçilerinden biri. Tolstoy ise ölünceye değin tipik bir metafizikçi olarak kaldı,— hem de XIX. yüzyılın en tipik metafizikçilerinden biri olarak. Onu Rousseau ile karşılaştırmağa girişmek için, **«İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı Ve Temel-**

leri Üzerine Nutuk» adlı ünlü eseri hiç anlamamış olmak gerekir.) (4).

(4) J. J. Rousseau'nun bu eserinin Türkçesi : «İnsanlar Arasındaki Eşitliğin Kaynağı ve Temelleri Jzerine Konuşma» Çeviren: Erdoğan Başar / Anadolu Yayınları, Ankara, 1968. **(A.B. - çeviren)**

HENRİK İBSEN (1)

I.

1828 de doğan İbsen'in kişiliğinde, insanlık, günümüz dünya edebiyatının en üstün, en çekici yazar-

(1) Bu yazı, İbsen'in 1906 da ölümünden hemen sonra Plehanov'un yazdığı incelemeden aktarılmıştır. Yazının birinci bölümü Plehanov'un «Toplu Eserleri» nde bulunmaktadır. (C. XIV, s. 193-200). İkinci bölümü ise, daha sonra Kautsky'nin dileği üzerine A,manca çeviriye bir önsöz olarak kaleme alınmıştır. Almanca çeviri sosyal demokrat Die Neu Zeit dergisinin Temmuz 1908 tarihli 10uncu sayısına ekli bir fasikül halinde yayımlanmıştır.

Fransızca çeviri Plehanov'un 1933 te Moskova'da yayımlanmış Rusça müsveddelerini kucaklayan şu eserden yapılmıştır: «G. V. Plehanov, Edebiyat Eleştirmeni. Gereçler ve Belgeler.»

larından birini yitirdi. Dram yazarı olarak, herhalde, bütün çağdaşlarından ilerdeydi.

Şüphesiz, onu Shakespeare ile karşılaştıranlar abartıyorlar durumu. Çünkü, İbsen'in Shakespeare'inki gibi şaşırtıcı bir dehası olsaydı bile, dramları —sanat eseri olarak— onunkilerin düzeyine çıkamazdı. Eğer çıksaydı, o zaman, dramlarda her şeye karşın sanatsal olmayan, hatta sanata aykırı diyeceğim bir öğe görülecekti. İbsen'in dramlarını dikkatle ve yeniden okuyan bir kimse bunu farketmeden geçemez. Arada bir ilgimizi çekseler de, söz konusu dramların bazı yerlerinin bize nerdeyse sıkıcı gelmesi bu yüzdendir.

Eğer sanatta ideolojinin düşmanı olsaydım, bu öğeyi, İbsen'in bütün dramlarına sinmiş olan ideolojiye bağlardım. Üstelik bu açıklama, ilk bakışta, pek de doğru görünebilirdi bize.

Fakat bu yalnızca ilk görüşte böyle olurdu. Daha yakından bakınca, tümüyle yetersiz olduğunu anlar, sözü geçen açıklama biçiminden uzaklaşmak zorunda kalırdık.

Peki, nasıl çözeceğiz bilmeceyi? Şöyle:

Doğru söylüyor René Doumic: Bir sanatçı olarak İbsen'in ayırt edici özelliği, «düşünce zevki»dir. «Bu deyimden şunu anlıyorum: ahlâk kaygusu, vicdan sorunları tasası, günlük yaşayışla ilgili bütün olayları genel bir görüşe yaslamak ihtiyacı.» Elbette bu özellik —düşünce zevki— kendi başına bir kusur değil, tam tersine, oldukça büyük bir niteliktir.

İşte, bu özelliğinden ötürü, biz İbsen'in yalnızca dramlarını değil, kişiliğini de seviyoruz. Bundan ötü-

rü İbsen, 9 Aralık 1867'de Bijoernson'a yazdığı mektupta, hayatının yönetiminde ciddî davrandığını söyleyebiliyordu. Yine, bu özelliği dolayısıyla o, Doumic'in dediği gibi, «modern düşünüşün başkaldırışı»nı en iyi öğretenlerden biri oldu (2).

Bir sanat eserinde «modern düşünüşün başkaldırışı» öne sürülürse, o eserin estetik değeri azalmaz. Yeter ki, bu öne sürme, bu öğütleme açık ve tutarlı olsun; öğüt veren kimse düşüncelerini seçmeği iyi bilsin; düşünceler onun eti, kanı haline gelsin ve sanatsal yaratış sırasında güçlüğe, karışıklığa, düzensizliğe yol açmasın. Fakat, bu kaçınılmaz şartlar yerine getirilmez de öğütçü kendi düşüncelerine adamakıllı söz geçiremezse, üstelik, düşünceleri de yeterince açık ve tutarlı olmazsa o zaman ideoloji sanat eserini olumsuzca etkiler; onu soğuk, sıkıcı, yorucu kılar. Yalnız, şuna dikkat edelim: Burada kabahat düşüncelerde değil, onları özümleyemeyen, sindiremeyen ve şu yahut bu sebeple tutarlı bir ideolog olamayan sanatçıdadır. Demek ki, ilk izlenime aykırı olarak, burada ideoloji değil, tam tersine, ideoloji eksikliği söz konusudur.

«İnsan düşünüşünün başkaldırması»nı öğütleme İbsen'in eserlerine bir yücelik ve çekicilik öğesi katmıştır. Ama, İbsen bu «başkaldırma»yı salık verirken onun nereye varacağını bilmez. Bu yüzden —benzeri durumlarda hep görüldüğü üzre— İbsen «başkaldırış için başkaldırış» düşüncesinde çok direnir. Elbette, bir kimse «başkaldırış için başkaldırış» düşüncesine bunca bağlanır da bu başkaldırışı nereye

(2) René Doumic - «Le Theatre d'Ibsen», Revue des Deux Mondes 15 Haziran 1906.

vardıracağını kendisi de bilmezse, öğütleri ister istemez **bulanık** bir kimliğe bürünür. Eğer yazar imgelerle düşünüyorsa, yani bir sanatçı ise, öğüdünün karanlık oluşu imgelerinde de onu mutlaka belirsizliğe götürecektir. Sonunda, eser soyut ve şematik olacaktır. Hiç şüpheniz olmasın. Bu olumsuz öğeye İbsen'in bütün tezli piyeslerinde rastlanır ve onlara büyük zarar verir.

Örneğin **Brand**'ı (3) alalım. Doumic **Brand**'daki ahlâkı devrimcilikle sıfatlandırıyor. Burjuva bayağılığına ve düşkünlüğüne karşı bir başkaldırmayı temsil ettiği sürece bu ahlâk elbette devrimcidir. Brand her türlü oportünizmin amaçsız düşmanıdır ve bu yönüyle düpedüz bir devrimciyi andırır, ama bu bir benzerlikten, hem de çok sınırlı bir benzerlikten öteye geçemez. Bakın, nutuklarında ne diyor:

«Koşun taze ve genç yaratıklar! Yaşamanın soluğu bu karanlık çıkmazda sizi örten tozu silkip süpürsün! Peşimden gelin, zafere doğru yürüyelim! Ergeç uyanmalısınız! Daha da arınıp soylulaşın, uzlaşmalar zincirini kırın! Var gücünüzle düşmana saldırın, ölüm kalım savaşına girin onunla!»

Çok güzel sözler... Devrimciler de böylesi nu-

---

(3) Türkçe çevirisi Seniha Bedri Göknil, 1945. / İbsen'in dilimize çevrilen öteki eserleri şunlardır: Halk Düşmanı (Mehmet Nuri, 1922), Hortlaklar (Ali Galip, 1924), Pergünt (Seniha Bedri, 1933), Babaların Günahı (Galip Rifat, 1934), Nora - Bir Bebek Evi (Cevat Memduh Altar, 1942), Yaban Ördeği (Şaziye Berin Kurt, 1944), Hedda Gabler (Şaziye Berin Kurt, 1944 / Tunç Yalman, 1957), Yapı Ustası Solness (Avni Givda, 1946), John Gabriel Borkman (Cevat Memduh Altar, 1951). (A.B. - çeviren)

tukları gönülden alkışlarlar. Ama soralım: «Var gücümüzle saldıracağımız düşman» nerede? Onunla ölüm kalım savaşına ne için girişeceğiz? Brand'ın ateşli vaazında «hiç» karşısına koyduğu o «hep» nedir? Bunu Brand'ın kendisi de bilmiyor. Bu yüzden, kalabalık, «Yol göster bize, peşinden geliyoruz!» diye bağırınca, Brand ancak aşağıdaki eylem programını önerebiliyor:

«Dağları, ovaları, kuşları, bütün ülkeyi aşarak halkın ruhunu ele geçiren tuzakları yok edeceğiz. Bütün döküntüleri, bayağılıkları ortadan kaldırarak temiz hava getireceğiz, kurtaracağız, kuracağız. Rahip olanlar ve olmayanlar birlikte, Tanrı'nın mührünü, silindiği yerlere yeniden basacağız ve bütün krallığı büyük bir tapınak haline sokacağız!»

Şimdi bundan çıkan sonuca bakalım:

Brand uzlaşmaların zincirini kırarak canla başla göreve sarılmalarını öneriyor dinleyicilerine. Nedir bu görev? Tutsak ruhları tazeleyip arındırmak, onlardaki tembellik ve uyuşukluk izlerini silmek, başka bir deyişle, bütün insanlara uzlaşmalar zincirini kırmağı öğretmek... Peki, bu zincir kırılınca ne olacak? Ne Brand, ne de İbsen biliyor bunu. Dolayısıyla, uzlaşmalara karşı savaş kendi başına bir amaç oluyor, yani kendinden başka bir amacı olmuyor. Bu kavganın dramdaki tasviri —Brand ile onun ardından giden kalabalığın «buzların donmuş dalgaları üzerinden tepelere doğru» yaptığı yolculuk— sanatsal olmadığı gibi, sanata da aykırı, şüphesiz. Bu yolculuk sizin üzerinizde nasıl bir izlenim bıraktı bilmem, Don Kişot'u hatırlattı bana. Yorgun kalabalığın Brand'a yönelttiği kuşkulu çıkışmalar

Sanço Pansa'nın efendisi şövalyeye yönelttiklerine benziyor çoğunca. Ne var ki, İbsen öğüt verirken Cervantes gülüyor. Diyeceğim, ikisi arasındaki karşılaştırma, Norveçli yazarın yararına olmuyor.

«Ahlâk kaygusu», vicdan sorunları tasası ve öğretiminin ahlâkçı niteliği ile İbsen bizi çeker. Gelgelelim, onun ahlâkı da Kant'ınki kadar soyut ve dolayısıyla, boştur, içeriksizdir.

Kant, mantığa, «doğru olan nedir?» diye sorup bir cevap beklemenin gülünç olacağını söylüyordu. Dediğine göre, böyle bir davranış, birisinin bir tekeyi sağmaya çalıştığı sırada bir başkasının da ona süzgeç uzatmasına benzer.

Hegel de bu konuda çok haklı olarak şunu belirtir: Katkısız pratik akla hak ve ödevin ne olduğunu sormak, aynı aklın yardımıyla bu soruyu cevaplandırmağa uğraşmak kadar gülünçtür.

Ahlâk kanunun ölçütünü Kant iradenin içeriğinde değil biçiminde, istediğimiz şeyde değil onu isteme yönteminde görüyordu. Bu kanunun hiç bir içeriği yoktu.

Hegel'e göre, böyle bir kanun yalnızca yapılmaması gereken şeyi gösterir, yapılması gereken üstüne bir şey söylemez. Onun için de bu kanun olumlu anlamda değil, olumsuz anlamda mutlaktır; belirsiz yahut sonsuz bir özelliği vardır. Oysa ahlâk kanunu ,özü gereği, mutlak ve olumlu olmalıdır. Demek ki, Kant'ın ahlâk kanunu «ahlâkî karakter»den yoksundur.

Brand'ın önerdiği ahlâk kanununun da aynı şekilde, ahlâkî karakteri yoktur. İçeriksiz olduğundan, bu

kanun, tümüyle insanlık dışı bir biçimde belirir. Örneğin, Brand'ın, karısından çocuğunun ölünceye değin başında taşıdığı ve anasının —kendi deyimiyle— gözyaşlarıyla sulayıp göğsünde sakladığı takkeyi hayır için çıkarıp vermesini istediği sahnede bu durum apaçık görülür. Aslında Brand, içerikten yoksun olduğu için, bu kadar insanlık dışı olan bir ahlâkı önerirken tekeyi sağmaktan başka bir şey yapmıyor. İbsen ise, aynı kanunu canlı bir varlık gibi temsil etmekle, bir süzgeç tutarak tekenin sağılmasına yardım ettiğini sanan kimseyi hatırlatmaktadır.

İbsen'in dahi kendi kahramanının öğüdünde önemli bir düzeltme yaptığı söylenerek bize itiraz edilebilir.

Nitekim, Brand bir çığın altında ezilerek ölürken bir «ses» **deus caritalis** (tanrı yarlığayıcıdır) diye bağırır. Gelgelelim, bu düzeltme hiç bir şeyi değiştirmez. İbsen'in gözünde ahlâk kanunu hep kendi başına bir amaç olarak kalır. Eğer İbsen bize acımayı salık veren bir kahraman göstermek isteseydi, bu kahramanın vaazı da Brand'ınki kadar soyut olacaktı. Üstelik, kahramanın kendisi de yapı ustası Solness, heykeltraş Rubeck, Rosmer ve hatta —daha da garibi— ölümüyle müflis iş adamı Jean Gabriel Borckmann gibi kişiler türünden biri olmaktan kurtulamıyacaktı.

Bütün bu kişiler yükselme dilekleriyle birbirlerinden ayrılırlar, ama İbsen onların neyi dilemeleri gerektiğini bilmez. Bundan ötürü, hepsi de tekeyi sağmaktan başka bir iş yapmazlar.

İtiraz olarak bana: «Güzel ama, hep birer simge bunlar!» denilecek. Cevabım şöyle olacaktır:

«Şüphesiz! Bütün sorun da İbsen'in neden simgelere baş vurmak zorunda kalmasıdır. Üstelik, pek de ilginç bir sorundur bu!»

İbsen'in Fransız hayranlarından biri diyor ki: «Simgecilik (sembolizm) hem gerçekliği resmetmek, hem de onun sınırlarını aşmak isteğimizi karşılayan bir sanat biçimidir. Somutla soyutu birleştirir.» Fakat, somutla soyutu aynı zamanda bize sunan bir sanat biçimi eksik kalır; sanatın yarattığı canlı imgeler —araya soyutlamanın karışmasıyla— kansızlaşıp solgunlaştığı ölçüde sanat da yetkinliğinden kaybeder. Hem, böyle bir karışım neye yarar? Yukardaki alıntımıza bakılırsa, gerçekliğin sınırlarını aşmak için soyutlama zorunlu görünür. İşimiz hep belirli bir gerçeklikle uğraşmak olduğuna göre, düşünce belirli bir gerçekliğin sınırlarını iki yolla aşabilir: Birincisi, **simgeler** yoludur, bizi soyutlama krallığına götürür. İkincisi, gerçekliğin —**gündeş** gerçekliğin— izlediği yoldur; bu gerçeklik, kendini ve sınırlarını aşmak, **gelecek gerçekliğin** temellerini atmak için kendi içeriğini öz kuvvetleriyle geliştirir.

Edebiyat tarihi insan düşüncesinin belirli bir gerçekliğin sınırlarını bu iki yoldan bazan biriyle, bazan da öbürüyle aştığını gösteriyor. İnsan düşüncesi, belli bir gerçekliğin anlamını kavrıyamadığı ve dolayısıyla, **onun gelişiminin yönünü** belirliyemediği zaman bu sınırları birinci yolla aşar. Çözülmesi bazan çok güç, hatta imkânsız olan bu sorunu çözmeyi başardığı ve Hegel'in o güzel deyimiyle, **geleceğin hayalini canlandıran büyülü sözleri** söyleyebildiği ölçüde ise ikinci yolu seçer. Fakat bu «büyülü sözleri» söyleyebilmek bir güçlülük işareti, söyliyememek ise bir güçsüzlük işaretidir. Belirli bir

toplumun sanatı simgeciliğe eğilim gösteriyorsa, bundan şu sonuç çıkar: Demek ki söz konusu toplumun düşüncesi yahut sanata damgasını vuran sınıfın düşüncesi, önünde oluşan toplumsal gelişmenin derin anlamını kavrayamamıştır. Bu açıdan simgecilik bir çeşit yoksulluk belgesidir. Çünkü, gerçekliğin kavranmasıyla donanmış bir düşünce, simgecilik çölüne gömülmeğe hiç ihtiyaç duymaz.

Edebiyat ile sanatın toplumsal hayatın aynası olduğu söylenir. Eğer bu söz doğru ise— ki şüphesiz doğrudur— toplumsal bilinci toplumsal hayat belirliyor demektir. Şurası açıktır ki, simgeciliğe gösterilen eğilimler, toplumsal düşüncenin yoksulluğuna tanıklık ederler. Söz konusu eğilimleri toplumsal ilişkilerin şu yada bu biçimi, toplumsal gelişmenin şu ya da bu gidişi uyandırır, kışkırtır.

Öyleyse, nedir simgeciliğin sebepleri? İşte ben de, İbsen'i ilgilendirdiği ölçüde bu soruyu cevaplandırmak istiyorum. Bunun için, tezime yararlı ve yeterli kanıtlar (deliller) bulmalıyım önce: Kahramanı Brand gibi İbsen de «uzlaşmaların zincirini kırmaya kararlı» kimselerin neyi özlemeleri gerektiğini bilmez. Önerdiği ahlâk kanunu belirli bir içerikten yoksundur.

Bir de İbsen'in toplumsal görüşlerini yoklayalım.

Bilindiği üzre, anarşistler İbsen'i kendilerinden sayarlar, yahut, aşağı yukarı, öyle görürler.

Brandes'in belirttiğine göre, bir «dinamitçi» mahkemedeki savunmasında İbsen'in adını anarşist kuramları tutanlardan biri diye anar. Gerçi Bran-

des'in hangi dinamitçiden söz ettiğini bilmiyorum. Ama birkaç yıl önce, Cenevre tiyatrosunda **Halk Düşmanı**'nın temsilinde namuslu Dr. Stockmann'ın «katı çoğunluk» ve genel oy hakkına karşı söylediği ateşli, uzun konuşmaları bir grup anarşistin nasıl alkışladığını gözlerimle gördüm. Gerçekten de bu konuşmaların anarşistlerin yargılarını andırdığını kabul etmek gerekir. O kadar ki, yazarın kendi düşünceleri dahi çokluk onları akla getirir. Örneğin, İbsen'in Devlet'e duyduğu hınzı hatırlayın. Tiksindiği bu kuruma karşı yapılacak bir devrime İbsen seve seve katılacağını Brandes'e yazmıştı. Yahut da onun şu şiirini okuyun: «Devrim Hatibi Dostuma». İbsen bu şiirde benimsenmeğe değen tek devrimin evrensel tufan olduğunu açıklar: Yazık ki, o zaman bile, «şeytan aldandı, çünkü Nuh —bildiğiniz gibi— dalgaların üstesinden geldi.» Onun için İbsen, «Her şeyi silip süpürün! Ben de sizinle birlik olacağım!» diye bağırır. Doğrusu, salt anarşidir bu. Mihail Bakunin'in eserlerini İbsen'in yutarcasına okuduğu sanılabilir. Öyle de olsa, dram yazarımızı anarşistler arasına sokmakta acele etmeyelim. Aynı sözcüklerin Bakunin ile İbsen'de apayrı anlamlara geldiğini bilelim. İbsen, bir yandan Devlet'e karşı yapılacak bir devrime katılmağa hazır olduğunu bildirirken, öbür yandan kendisi için asıl önemli olan şeyin toplumsal ilişkilerin biçimi değil, «insanlık ruhunun başkaldırması» olduğunu apaçık anlatır bize. Brandes'e yazdığı mektuplardan birinde en iyi siyasal biçimin Rusya'daki çarlık rejimi olduğunu, çünkü insanlarda en güçlü özgürlük isteğini bu rejimin uyandırdığını söyler. Öyleyse, insanlığın yararına olarak bu rejimi sürgit yaşatmak, ölümsüzleştirmek gerekmektedir; bu rejimi yere batırma-

ğa çabalayan herkes insanlık ruhuna karşı günah işlemektedir. Mihail Bakunin, şüphesiz, bu görüşte değildi.

İbsen, modern anayasa devletinin, birçok bakımlardan, polis devletine üstün olduğunu kabul ediyordu. Ona göre, bu üstünlüklerin ancak yurttaş için bir değeri vardır, insanoğlunun ise yurttaş olmağa hiç ihtiyacı yoktur. Bu noktada İbsen siyasal ilgisizliğe, umursamazlığa yaklaşır. Onun için, bu devlet düşmanının, bu «insanlık ruhunun başkaldırması» vaazcısının tarihteki en tiksinç devletlerden biriyle bunca uyuşmasına hiç şaşılmamalıdır. Bilindiği gibi, İbsen, İtalyan birliklerinin Roma'yı işgal etmesine, yani papaların dünyevî iktidarına son verilmesine de hayıflanmıştır.

Önerdiği «başkaldırma»nın Brand'ın ahlâk kanunu kadar boş olduğunu ve dramlarındaki eksiklerin ancak bununla açıklanacağını görmeyenler İbsen'i hiç mi hiç anlayamazlar.

II.

İbsen'in başarısının sebebi nedir? Bunu bulmak için, ekonomik ve toplumsal ilişkilerin gelişme düzeyinin İskandinavya'dakiyle karşılaştırılamıyacak kadar yükselmiş olduğu Batı ülkelerinde İbsen'e başarı kazandıran toplumsal ve ruhsal şartları anlamak gerekir önce.

Brandes şöyle diyor:

«Bir kimsenin yurdunun sınırları dışında üne kavuşması için yetenekli olması yetmez. Ayrıca, ortamın da elverişli olması gerekir. Üstün bir zekâ ya

yurttaşlarına yavaş yavaş kendini benimsetir ya da var olan yahut olgunlaşan duyguları yakalar ve kullanır. Gelgelelim, dilini konuşmayan ve kendisini hiç tanımayan çevrelerde İbsen benimsenemezdi; nitekim, olgunlaşmakta olanı sezdiği yerlerde bile başlangıçta hiç bir yankı uyandırmadığı görülüyor.»

Bu sözler tümüyle doğrudur. Böylesi durumlarda yetenekli olmak yetmez. Ortaçağda Romalılar antikitenin (eskiçağın) sanat eserlerine hem hayranlık duymuyorlar, hem de kireç çıkarmak için antik heykelleri yakıyorlardı. Ancak, daha sonra, başka bir çağda Romalılar ve genellikle İtalyanlar antik sanata tutuldular ve onu **taklide** giriştiler. Romalıların —ve başkalarının— antik çağın büyük heykeltraşlık eserlerini barbarca yıktıkları bu dönem boyunca Ortaçağ toplumunun bağrında ağır bir süreç oluşmakta ve yapıyı derinden değiştirmekte, dolayısıyla, onu meydana getiren insanların görüşlerini, duyuşlarını, zevklerini de başkalaştırmakta idi. Hayattaki değişmeler bilinçte de değişmelere yol açtı. İşte, bu son değişmelerdir ki Rönesans dönemi Romalılarının antik sanat eserlerinden zevk almalarını sağladı. Yahut, daha doğrusu, ancak bilinçteki bu değişmelerdir ki Rönesans'ın doğuşunu mümkün kıldı.

Genel olarak, bir ülkenin sanatçısının, yazarının bir başka ülkenin insanlarını etkileyebilmesi için adı geçen sanatçının, yazarın ruhsal durumu ile onun eserlerini okuyan yabancıların ruhsal durumu arasında bir uygunluk bulunması gerekir. Eğer İbsen'in etkisi yurdunun sınırlarının ötesinde de iyice duyuluyorsa, bu demektir ki, çağdaş uygarlık dünyasında okurların ruhsal durumuna onun eserleri birçok yanlarıyla uygun düşüyor.

Acaba bu **«yanlar» nelerdir?**

Brandes bu soruyu İbsen'in **bireyciliği** ile, **çoğunluktan** tiksintisi ile karşılıyor. Diyor ki:

«Özgürlüğe ve büyüklüğe götüren ilk adım bir kişiliğe kavuşmakla başlar. Yeterli bir kişiliği olmıyan kimse, insan döküntüsünden başka bir şey değildir; kişilikten büsbütün yoksun kimse ise bir hiç'tir. Yalnızca hiçler birbirine eşittirler. Çağdaş Almanya'da Leonardo da Vinci'nin şu sözünü doğru bulanlara yeniden **rastlanıyor: 'Evrendeki** sıfırların hepsi de, içerik ve değer bakımından bir tek sıfıra eşittir.' Eşitlik ülküsü ancak burada gerçekleşir. Almanya'nın düşünen **çevrelerinde eşitlik** ülküsüne artık inanılmıyor. Henrik İbsen de inanmaz ona. Almanya'da birçokları artık çoğunluğa inanış döneminden sonra azınlığa inanış döneminin geleceğini düşünüyorlar. İbsen de bu azınlığa inanmış kimselerdendir. Şimdi birçok kimseler ilerleme yolunun bireyin yalnızlaşmasından, soyutlanmasından geçtiğini söylüyorlar. İbsen'in de düşüncesi budur.»

Burada da Brandes yine bir yere kadar haklıdır. Almanya'nın «aydın çevreleri» gerçekten de ne «eşitlik ülküsü»ne, ne de «çoğunluk inancı»na bir eğilim duyuyorlar. Brandes bu soğukluğu iyi belirtiyor, ama hiç açıklıyamıyor. Ona bakılırsa, eşitlik ülküsünü özleyiş bireyin gelişmeyi özleyişiyle bağdaşamaz, bundan ötürü «Almanya'nın aydın çevreleri» bu ülküye sırt çeviriyorlar. Oysa, bu açıklama doğru değildir. Büyük Devrim arefesinde «Fransız aydın çevreleri»nin bireyin çıkarları konusunda çağdaş Alman çevrelerinden daha az tasalandıklarını kim ileri sürebilir? Öyleyken, o zamanın Fransız aydınları eşitlik ülküsünü günümüzün Alman aydınla-

rından çok daha iyi karşılamakta idiler. Üstelik, «çoğunluk» da dünün Fransızlarını bugünün Alman aydınlarından çok daha az korkutuyorlardı. Nitekim, rahip Sieyes ile onun düşüncelerini paylaşanların o günkü Fransız «aydın» çevrelerinden oldukları söz götürmez; Oysa, Sieyes'in tiers - état'nın çıkarları yararına öne sürdüğü başlıca kanıt (delil), bu çıkarların **çoğunluğun** çıkarlarıyla çakıştığı, fakat küçük bir **imtiyazlılar** tabakasının çıkarlarıyla da çatıştığı idi. Demek ki burada geçerli olan, eşitlik ülküsü ya da çoğunluk düşüncesinin tabiatı değil, şu ya da bu ülkedeki «aydın çevreler»in bu düşünceleri benimserken içinde bulundukları tarihsel şartlardır. XVIII. yüzyıl Fransız aydınları **az çok devrimci** olan burjuvazinin görüşlerine bağlanmışlardı. Burjuvazi rahipler ve soylular aristokrasisine karşı yaptığı muhalefet dolayısıyla kendisini nüfusun büyük kütlesiyle yani «çoğunluk»la dayanışma içinde duyuyordu. Bugünkü Almanya'nın —yalnızca Almanya'nın değil, kapitalist üretim düzeninin hüküm sürdüğü bütün ülkelerin— aydın çevreleri ise çokluk burjuvazinin dünya görüşüne bağlanmışlardır. Oysa burjuvazi kendi sınıf çıkarlarının, ileri kapitalist ülkelerde nüfusun çoğunluğunu meydana getiren işçi sınıfının çıkarlarından çok aristokrasinin çıkarlarına yakın düştüğünü anlamıştır; çünkü, aristokrasi de artık burjuva görüşünü iyice içine sindirmiştir. İşte bu yüzden, «çoğunluğa inanış» onlara «birey» fikriyle bağdaşmaz görünmektedir; işte bu yüzden, «azınlığa inanış» söz konusu çevrelere gittikçe daha çok işlemektedir. XVIII. yüzyıl Fransız burjuvazisi —tümüyle anlamasa da— Rousseau'yu alkışlıyordu. Çağdaş Alman burjuvazisi ise Nietzsche'yi alkışlıyor; kuvvetli bir sınıf içgüdüsüyle onda sınıf eğe-

menliğinin ideolcg şalrini buluyor.

Fakat, ne olursa olsun, şurası kesindir: İbsen'in bireyciliği, çağdaş kapitalist dünyanın burjuva «aydın çevreleri»ne özgü «azınlığa inanış»a gerçekten uygun düşmektedir. Brandes'e yazdığı 24 Eylül 1871 tarihli mektubunda İbsen şöyle diyor:

«Size, her şeyden önce, sağlıklı bir bencillik dilerim; sizin olan her şeyi gerçekten değerli ve önemli biricik şey diye görmenizi, geri kalan her şeyi yok saymanızı sağlıyacak bir bencillik...»

Bu satırlarda anlatılan ruh hali, zamanımızın «aydın» burjuva ruh haline aykırı düşmek şöyle dursun, tersine, onu büsbütün açığa vurmaktadır. Aynı mektubun aşağıdaki satırları da yine sözü edilen ruh halini dile getirmektedir:

«Dayanışmayı anlamıyorum ben, hiç bir zaman da anlamadım. Hep geleneksel bir dogma gibi gördüm onu. Eğer dayanışmayı başımızdan tümüyle atacak kadar cesaretimiz olsaydı, bireyi ezen çok ağır bir yükten kurtulmuş olurduk.»

Elbette, sınıf çıkarlarının bilincine varmış her burjuva aydını, şu satırları yazan adama en büyük yakınlığı duyacaktır:

«Durumun, başka ülkelerde bizdekinden daha iyi olduğunu sanmıyorum. Yüksek çıkarlar her yerde kitlelere yabancıdır.»

Aradan on yılı aşkın bir zaman geçince, İbsen, yine Brandes'e yazdığı mektupta şöyle der:

«Ne olursa olsun, ben, çoğunluğu peşine takan bir partiye bağlanamam. Bjoernson, 'çoğunluk her

zaman haklıdır' diyor. Ben ise, 'azınlık her zaman haklıdır' diyorum.»

Bunlar, ancak çağdaş burjuvazinin «bireyci» ideologlarınca beğenilecek sözlerdir. Ve bu sözlerle anlatılan ruh hali, İbsen'in bütün dramatik eserlerinde yansır. Onun için, bu tür eserlerin adı geçen ideologların dikkatini çekmesine ve onlara «duyarlık» la bakmasına şaşılmamalıdır.

Eski çağın Romalıları «iki insan aynı şey'i söylese de söylenilen şey aynı değildir.» (non est idem) derlerdi. Doğru bir sözdü bu. İbsen'in kullandığı «azınlık» sözcüğü de ileri kapitalist ülkelerin burjuva okurlarının düşündüğünden apayrı bir anlama gelmekte idi. Nitekim, İbsen de bu konuda bir ihtiyat payı bırakır:

«Önde giderek çoğunluğu geride bırakan azınlığı kastediyorum ben. Sanıyorum ki daha çok gelecek ile uyuşan kimse haklıdır.»

Bildiğimiz gibi, İbsen'in özleyişleri ve görüşleri devrimci işçi sınıfının bulunmadığı ve geri kalmış halk kütlesinin de iliklerine kadar küçük burjuva kimliğine büründüğü bir memlekette oluşmuştur. Gerçekte, bu kitle ileri bir ülküyü ortaya çıkaramazdı. Bundan dolayı, ileriye yönelmiş her hareketin, İbsen'e bir azınlığın, yani düşünen küçük bir birey grubunun hareketi gibi görünmesi zorunluydu. Şüphesiz, kapitalist üretimin geliştiği ülkelerde durum başkadır. Oralarda ileri hareket sömürülen **çoğunluğun** hareketi olur yahut **olmağa yönelir.** İbsen'in bildiği toplumsal şartlar içinde yetişmiş insanların «azınlığa inanışı» büsbütün masum bir nitelik taşır. Hatta, bu inanış, yöresi dar kafalı ve rahatına düş-

kün burjuvaların susuz çölüyle çevrilmiş küçük bir aydınlar vahasının ilerici özleyişlerini dışa vurur. İlerlemiş kapitalist ülkelerin «aydın çevreler»inde ise «azınlığa inanış», tam tersine, işçi kitlesinin devrimci isteklerine karşı tutucu bir direniş anlamına gelir. Onun için, iki kişi aynı şeyi söyledikleri zaman, söylenen aynı şey değildir. Nitekim, iki insan «azınlığa inanıyorlarsa», bu inançları da birbirinin aynı değildir. Gelgelelim, bir kimsenin «azınlığa inanış»ı öğretirken söyledikleri bir başka kimsede sıcak bir yankı uyandırabilir; apayrı ruhsal sebeplerle de olsa bu kimse kendisine söylenenlere katılabilir. İbsen için de böyle olmuştur. Onun «çoğunluğa» yönelttiği şiddetli ve ateşli saldırılar, «çoğunluk»ta kurtuluşa susamış işçi sınıfını gören birçok kimsenin alkışlarıyla karşılanıyordu. İbsen her türlü ilerleyişe sırt çevirmiş bir «çoğunluğa» saldırıyor ve «çoğunluğun» ilerici özlemlerinden çekinen kimselerce beğeniliyordu.

Devam edelim. Brandes daha sonra şunları söylüyor:

«Bununla birlikte, İbsen'in bu bireyciliğini derinden çözümlersek onda gizli bir sosyalizm de bulabiliriz; ilkin **Toplumun Koruyucuları**'nda sezilen ve Nord'a son gidişinde Trondhjem işçilerine verdiği cevapta beliren bir sosyalizm... (4).

---

(4) 14 Haziran 1885 te İbsen Trondhjem'in sendikalı işçilerine şöyle demişti: «Şimdi Avrupa'da toplumsal ilişkilerde oluşmağa hazırlanan değişme özellikle işçinin ve kadının gelecekteki durumunu hedef alıyor. Bu değişmeyi umutla bekliyorum, onun gerçekleşmesi uğrunda hayatım boyunca var gücümle çalışmak istiyorum ve çalışacağım.»

Yukarda da belirttiğim üzre, **Toplumun Koruyucuları**'nda sosyalizm keşfetmek için insanın aşırı iyi niyetli olması gerekir. Gerçekte, İbsen'in sosyalizmi «halkı daha yüksek bir düzeye çıkarmak» gibi pek güzel, ama pek belirsiz bir dilekten öteye geçmez. Öyleyken, bu durum, İbsen'in «Alman aydın çevreleri» ile öbür kapitalist ülkelerdeki başarısına zarar vermemiş, tersine, ona çok yardım etmiştir. İbsen gerçekten sosyalist olsaydı, çoğunluğun devrimci hareketinden korktukları için azınlığa inanan kimselerce tutulmazdı. Fakat İbsen'In sosyalizmi ancak «halkı daha yüksek bir düzeye çıkarmak» anlamına geldiği için, toplumsal devrimi önlemek üzere toplumsal ıslahata bağlanmağa hazır kimselerin hoşuna gidiyordu ve gitmesi gerekirdi. «Azınlığa inanış» ta olduğu gibi burada da bir yanılsama görülüyor. İbsen «halkı daha yüksek düzeye çıkarmak» dileğinden öteye geçmedi; çünkü, görüşleri bir küçük burjuva toplumunun etkisi altında oluşmuştu, bu toplumun gelişme süreci büyük sosyalizm sorununu henüz günün temel konusu haline getirmemişti. Fakat, İbsen'in özlemlerinin sınırlı oluşu, eğemen sınıf katında (aydın çevrelerde) ona başarı sağlıyordu. (Şimdi eğemen sınıfın bütün iç dünyasını sözü edilen büyük sorun belirlemektedir.)

Şunu da hatırlatalım : İbsen'in reformcu özlemleri çok sınırlıdır ve dramatik eserlerinde pek hissedilmez. Düşünceleri, sözcüğün geniş anlamıyla, siyaset dışı kalır, yani **toplumsal sorunlara yabancıdır.** İbsen, dramatik eserlerinde, «iradenin arınmasını» ve «insan ruhunun ayaklanmasını» öğretir; ama arınmış iradenin hangi amacı taşıması ve başkaldırmış insan ruhunun hangi toplumsal ilişkilerle savaş-

ması gerektiğini bilmez. Elbette, büyük bir kusurdur bu, ama yukarda açıklanan kusurlar gibi o da kapitalist dünyanın «aydın çevreler» inde İbsen'in başarı kazanmasına geniş ölçüde yardım etmiştir. Bu çevreler, başkaldırma adını taşımakla kaldığı, yani bir amaca bağlanmadığı ve kurulu düzeni tehdit etmediği sürece «insan ruhunun başkaldırması»nı alkışlayabilirlerdi. Burjuva sınıfının «aydın çevreleri» Brand'ın şu sözlerini büyük bir sempatiyle dinleyebilirlerdi:

«Dağları, ovaları, buzları, bütün ülkeyi aşarak halkın ruhunu ele geçiren tuzakları yok edeceğiz. Bütün alçaklıkları, pislikleri ortadan kaldırarak temiz hava getireceğiz, kurtaracağız, kuracağız.» (5).

Gelgelelim, aynı Brand ruhları tazeleyip arındırmaktaki amacının, onları yalnızca donmuş buz dalgaları üzerinde gezinmeğe zorlamak olmadığını ,ayrıca, belli bir devrimci eyleme yöneltmek de olduğunu anlatsaydı, o zaman, «aydın çevreler» ona bir **demagog** diye öfke ve tiksintiyle bakacak ve kendisini **güdümlü bir yazar** ilân edeceklerdi. Bu durumda, büyük yeteneği de artık onu kurtaramazdı; öte yandan, «aydın çevreler» in de bir yeteneği değerlendirecek anlayışta olmadıkları ortaya çıkardı.

Şimdi sebebi anlaşılıyor: **İbsen'in zayıflığı,** politikada ahlâkına bir çıkış yolu bulamamasından doğuyor ve eserlerine soktuğu simgecilikten alınma soyut öğelerde yansıyordu; fakat bu **zayıflık,** ona hiç

(5) İbsen — Brand, perde V, s. 238 (Prosur çevirisi). (Türkçesi: Seniha Bedri Göknil, 1945, s. 159)

zarar vermiyor, tersine, okumuşlar kitlesinin büyük bir kesiminin zihninde onun için yararlı oluyordu. İbsen'de «ideal kişiler» ile «densiz kişiler» etsiz kemiksizdir, bulanık imgeler halindedir. Ama burjuvazinin «aydın çevreler»inde başarı kazanmak için de böyle olmaları gereklidir: Çünkü bu çevreler «göklerin krallığını yeryüzünde de kurmağı» dilemek gibi bir günah işlemeyen, «yüceliklere» doğru belirsiz, karışık bir özlem besleyen «ideal kişiler» e yakınlık duyabilirler ancak.

Zamanımız burjuvazisine bağlı «aydın çevreler» in **psikolojisi** böyledir ve, gördüğümüz gibi, bu **psikoloji** ancak sosyolojiyle açıklanır. Söz konusu psikoloji bütün çağdaş **sanata** damgasını vurmuştur. Simgeciliğin günümüzdeki yaygın başarısının kaynağı da burada aranmalıdır. Simgecilerin yarattığı sanatsal imgelerin kaçınılmaz bulanıklığı ile çağdaş toplumun «aydın çevreler»inde doğan ve pratik hayatta hiç bir gücü olmayan özlemlerin kaçınılmaz belirsizliği arasında bir uyarlık vardır. Nitekim, sözü geçen çevreler, yörelerindeki gerçeklikten en çok yakındıkları zaman bile onun **devrimci inkârına** yükselemezler.

Böylece, çağdaş sınıflar çekişmesinin burjuva aydın çevrelerinde yarattığı ruh hali modern sanatı yavanlaştırır, tadını bozar. İnsanlığın şimdi elinde bulundurduğu bütün üretici güçleri üretim alanında kullanmasını kapitalizm nasıl köstekliyorsa, sanat yaratışı alanında da öylece frenleyici bir rol oynar.

Peki, ya işçi sınıfı? Onun da ekonomik durumu bugün için sanatla çok uğraşmasına imkân vermiyor. Fakat, işçi sınıfının aydın çevreleri sanatla uğraştıkları ölçüde, yazarımıza karşı, ister istemez belli bir tavır takınmak zorunda kalacaklardır.

İşçi sınıfının aydın çevreleri, İbsen'in düşüncesi ile sanatında parmak bastığımız kusurları ve onların kökenlerini anlıyacaklardır. Ama, İbsen'de, küçük burjuva oportünizminden derinlemesine tiksinen **insan** ile bu oportünizmin psikolojisi üzerine çok parlak bir ışık tutan **sanatçı**'yı sevmekten kendilerini alamıyacaklardır. Şimdilerde işçi sınıfının devrimci özleyişlerinde dile gelen «insan ruhunun başkaldırması» düşüncesi, bir yanıyla da, küçük burjuvazinin aşağılığına karşı, Brand'ın ağzıyla İbsen'in kıyasıya yerdiği bu «pısırıklığa» karşı bir başkaldırma değil midir?

Gördüğümüz gibi, İbsen, çağdaş toplumun birbiriyle uzlaşmaz iki büyük sınıfının da «aydın çevreler»inin —birbirlerine aykırı sebeplerle— hemen hemen aynı derecede beğendiği paradoksal bir sanatçı örneğini veriyor. Böyle bir sanatçı ise zamanımızda büyük sınıf kavgalarının yapıldığı şartlara azbuçuk benzeyen şartlar içinde yetişebilirdi ancak.

12.5 lira

MAY YAYINLARI