

sosyalist açıdan

TOPLUM, SANAT, ELEŞTİRİ

GEORGİ V. PLEHANOV

EVRENSEL BASIM YAYIN


EVRENSEL
BASIM YAYIN

Birinci Basım: **1963**
İkinci Basım: **1968**
Üçüncü Basım: **1974**
Dördüncü Basım: **1991**

Bu kitap, Plehanov'un Rusça *Toplu Eserleri*'nden Jean Frevil-le'in seçip *L'Art et la vie sociale* (Sanat ve Toplumsal Yaşam/Paris, 1959, Editions Sociales) adıyla Fransızcaya çevirdiği derlemeden seçilmiş yazılardan oluşmaktadır. Fransızca çevi-ride bulunmayan, ama Türk okurları için gerekli görülüp eklenen dipnotların sonuna [AB] harfleri konulmuştur. *Toplu Eserleri* dipnotlarında *TE* harfleriyle ve Sanat ve Toplumsal Yaşam ise *STY* harfleriyle gösterilmiştir.

Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat, Eleştiri

Georgi V. Plehanov

Çeviren:
Asım Bezirci

Doğa Basın Yayın Tic. Ltd. Şti.
Galipdede Caddesi
Şahkulu Sokak
Şahin İş Merkezi
No: 10 Kat: 2
Tünel / İstanbul
Tel: 0.212. 293 63 45-47
Faks: 0.212. 293 63 31

Evrensel Basım Yayın-66

Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat, Eleştiri
Georgi V. Plehanov

Çeviren
Asım Bezirci

Kapak Tasarım
Savaş Çekiç

Birinci Basım
Haziran 1999

ISBN 975-6865-07-5

Baskı
Kayhan Matbaası

SOSYALİST AÇIDAN TOPLUM, SANAT, ELEŞTİRİ

İÇİNDEKİLER

PLEHANOVVE TOPLUM, SANAT, ESTETİK, ELEŞTİRİ

Plehanov'unYeri ve Eylemi 11
Bilimsel Sosyalizm ve Plehanov 11
Bilimsel Estetik 13
Plehanov'un Eylemi 15

I. Sanatın Doğası ve Kökleri 17
Çeşitli Estetik Anlayışları 17
Belinski ve Çernişevski 22
Sanatın Doğuşu ve Kökeni 29

II. Toplum Yapısı ve Sanat 33
Ekonomik Altyapı Ve İdeolojik Üstyapılar 33
Coğrafya ve Sanat 35
Birey ve Sanat 36
Irk ve Sanat 37
Deha ve Sanat 37
Patoloji ve Sanat 40
Geride Kalan Şey Varsayımı 41
Irk, Çevre, An ve Sanat 43
Ekonomik Altyapı ve Toplumsal Psikoloji 45
Sanatta Taklitçilik 49

III. Sanat ve Toplumsal İlişkiler 51
Sınıflar ve Katmanlar 51
Sanatta İçerik İle Biçim 56
Sanatçı ve Çevresi 59
Gerçekçilik 61
Halkçı Sanat 63

IV. Sınıf Aracı Olan ve Yaşayan Bilim: Estetik 66
Kapitalizm ve Sanat 66
Bilimsel Eleştiri 67
Plehanov ve Marksçı Eleştiri 68
Plehanov'aYöneltilen Eleştiriler 72
Bilimsel Estetik 75

SANAT VE TOPLUMSAL YAŞAM

Estetik
Çernişevski'nin Estetiği 79

Edebiyat
Belinski'nin Edebiyatla İlgili Görüşleri 90
Halk Edebiyatı Üstüne İşçi Okurlara Birkaç Söz .. 108

Eleştiri
Maddeci Eleştirinin Görevleri 115
İdealist Eleştiri ile Maddeci Eleştiri 118

Yazarlar
Tolstoy 147
İbsen 154

Eserler
"Nasıl Yapmalı?" (Çernişevski) 172
"Düşmanlar (Maksim Gorki) 179

PLEHANOV VE TOPLUM, SANAT, ESTETİK, ELEŞTİRİ

Jean Fréville

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, özgün ve dikkate değer bir bütün meydana getirirler gene de. Çünkü onlarla Plehanov henüz kurulmamış bir estetiğin, Marksçı estetiğin temel taşlarını koymuştur.

BİLİMSEL SOSYALİZM VE PLEHANOV

"Marksçı bir estetik!" Felsefi idealizmi tutan kimseler, "O da ne demek?" diye kurularak soracaklardır: "Ruh kendi başına buyruk ve egemen değil mi? Belirtilerini, özellikle sanatsal yaratışlarını o kendisi düzenlemiyor mu? Varsın Marksçılık ekonomik, siyasal ve toplumsal olayları keyfine göre incelesin! Sanat onun araştırma alanının dışında kalır ve kendi yasalarından başkasına aldırmaz..."

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

Kapital'in[1] yazarı, felsefeyi gerçek dünyaya bağlayarak ve bilgiyi kösteklerinden kurtararak eserine başlar. Ve şunu ortaya koyar: Doğa olayları gibi toplum olayları da diyalektik bir gelişim geçirmişler; her yaşamın, her hareketin,

1) Karl Marx, *"Kapital"*, çev. Mehmet Selik, c. I, 1966-1967, çev. Alaattin Bilgi, c. II-III, 1976. [AB]

her ilerlemenin kaynağı olan karşıtlar kavgasına baş eğmişlerdir. Marx, böylece, toplumun evrimini doğadaki evrimle tamamlamış olur. Ondan sonradır ki, toplumsal evrim, artık bağımsız ve bağsız kürelere ayrılmaz; birbirini etkileyen, ilk itişlerini ekonomik öğeden alan bir olaylar topluluğu oluşturur. Ekonomik temel ile ruhun en karmaşık, en ince işlemleri arasındaki ilişkileri açığa vuran Marx, sanatsal yaratışın üretim biçiminden, entelektüel yaşamın ise toplum yaşayışından ayrılamayacağını gösterir.

Bunun sonucu, estetik artık keyfi bir sistem ve güzellik duygusunu, güzellik düşüncesini, güzellik kurallarını tanımlamaya çalışan soyut bir kuram olmaktan çıkar. Somut bir bilim olur gitgide; sanatların gelişimini açıklamak için iyice tarihe yaslanan bir bilim; yazarlarla sanatçıların toplumsal rollerinin bilincine varmalarına yol açan bir bilim..

* * *

Bilimsel sosyalizmin kurucuları –Marx ile Engels– tarihsel maddeciliğin yasalarını ortaya koydular. Yöntemlerini ekonomiye, toplumbilime, siyasete uyguladılar. Gerçi arada bir edebi eserler üstüne de konuştular, ama yeni bir estetik kurma yoluna gitmediler. Ancak onların tilmizleri –Georgi Plehanov, Paul Lafargue, Franz Mehring– ideolojik üstyapıları incelemeye vakit buldular; çünkü üstatları o sırada başka işlere gömülmüşler, geçerken şöyle birkaç parlak ışık saçabilmişlerdi. (Bakınız: Marx: *"İktisat ve Felsefe Elyazmaları"*, *"Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı"*; Engels: *"Eugene Dühring Bilimi Altüst Ediyor"*, *"Conrad Schmidt'e, Joseph Bloch'a, Hans Starkenburg'a, Franz Mehring'e Mektuplar"*; Marx ile Engels: *"Alman İdeolojisi"*.)[2]

2) Bu kitapların çevirileri: *"1844 El Yazmaları"*, çev. Murat Belge, 1969, çev. Kenan Somer, 1976, *"Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı"*, çev. Orhan Suda, 1970; çev. Sevim Belli, 1970. [AB]

Plehanov'un sanatla ilgili çalışmaları Marksçılık 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 ilerleyebilecektir. Benim düşünceme göre, geçmiş gelişimi içinde eleştiri, savunduğum tarihsel görüşe yaklaştığı ölçüde sağlam bir temel kazanmış olacaktır."[3]

"Genel olarak bizim tarih anlayışımız budur. Acaba 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 doğrulamaya da yarayacaktır. Nitekim, bu genel anlayış eğer yanlışsa sanatın evrimini açıklamak için bir hareket noktası olarak hiçbir işimize yaramayacaktır. Fakat bu anlayışın sanatın evrimini bütün öbür anlayışlardan daha iyi açıkladığını görürsek, o zaman, onun yararına yeni ve güçlü bir kanıt sağlamış olacağız "[4]

BİLİMSEL ESTETİK

Metafizikçilerin bulanık hayalleri tarihsel maddeciliğin ışığıyla dağıldıkça, Plehanov, Marksçılığın büyük buluşlarını temel alan bir bilimsel estetik kurmak ister. Eskiden bireysel dehanın, rastlantının ve açıklanamazlığın esrarlı imparatorluğu gibi görülen sanatsal yaratış ona toplumsal ge-

"Bay Eugen Dühring Bilimi Altüst Ediyor", çev. Reşat Fuat Baraner, 1966-1967, *"Anti-Dühring"*, çev. Kenan Somer, 1977, *"Alman İdeolojisi"*, çev. Selâhattin Hilav, 1968, çev. Sevim Belli, 1976. [AB]

3) Plehanov, *"Lettres sans adresse"* (*"Adressiz Mektuplar"*), *Toplu Eserleri* (*TE*), c. XIV, s. 30.

4) Aynı eser, *TE*, c. XIV, s. 4-5.

lişmenin yasalarına uyan bir insancıl etkinlik şekli gibi görünür. Bu etkinlik bilimsel bir anlayışla incelenebilir, açıklanabilirdi ve incelenip açıklanmalıydı.

"Sanat yaşamı canlandırdığına göre, bilimsel estetik de –yahut daha uygun bir deyişle, doğru bir sanat kuramı da– ancak doğru bir yaşam anlayışı ortaya çıktığı zaman sağlam bir temel kazanabilirdi."[5]

"Şimdiki bilgilerimiz eski felsefi eleştirinin ve genellikle estetiğin yerine bilimsel bir eleştiri ve estetik koyma olanağını bize vermektedir."[6]

Plehanov'un anladığı bilimsel estetik, maddi olasılıklardan soyutlandığını ve güzelliğin ölümsüz kurallarını bulduğunu öne süren "katıksız" estetiğe karşıdır. Plehanov'a göre sanat, edebiyat ve eleştiri toplumsal oluşlara bağlıdır. Plehanov, incelemelerinde olduğu gibi tartışmalarında da düşmanlarınca benimsenmeyen bu ana olguya parmak basar.

"Edebiyat ve sanat toplumsal yaşamın aynasıdır."[7]

"Sanat ürünleri toplumsal ilişkilerden doğan olay yahut olgulardır. Toplumsal ilişkilerin değişmesiyle birlikte insanların estetik beğenileri ve bunun sonucu olarak sanatçıların ürünleri de değişir. Belirli bir toplumsal çağda yaşayan bir kişi, bu çağın beğenilerini yansıtan sanat ürünlerini tutar. Sınıflara bölünmüş bir toplumda belli bir çağa özgü beğeniler, çokluk o toplumu oluşturan 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

5) Georges Plehanov, *"L'art et la vie Sociale"* (*"Sanat ve Toplumsal Yaşam", STY*), Paris 1959, s. 199.

6) Aynı eser, s. 217, *"A. L. Volinski"*, *TE*, c. X, s. 192.

7) Aynı eser, s. 265, *"Henrik Ibsen"*, *TE*, c. XIV, s. 198.

böyle oluşu ne Belinski'nin, ne de Taine'in değerini küçültür. Tersine, şunu ortaya çıkarır: Belinski ile Taine sanatsal ölçütlerin mutlaklığını reddettikleri zaman haklıydılar. Bu türlü ölçütlerin kabul edildiği yerlerde bilimsel bir estetiğin var olması olanaksızdır."[8]

Mutlak, değişmez, deneyüstü sanat ölçütleri yoktur! Bir eseri kişisel beğenilerine, özel duyarlılıklarına, teknik uzmanlıklarına göre yargıladıklarını söyleyen öznelciler, gerçekte, yalnızca çağlarının, toplumsal ve etnik gruplarının kanılarını belirtirler. Bilimsel estetik; ölümsüz kategorileri ve öznelciliği tanımaz; çeşitli nesnel etkenlerin –özelikle de son duruşmada hep üstün gelen ekonomik etkenin– ideolojik üstyapılara yaptığı etkiyi incelemeye girişir; aynı zamanda, bu ideolojiler arasındaki bağlaşmayı, etkileşmeyi ve geriye dönerek onların toplumu nasıl etkilediklerini ortaya çıkarmaya 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, örneğin 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 Marksçılık her şeyden önce bütün belirtileri ve örtüleriyle idealist önyargılara savaş açar; burjuvaların ve gericilerin yöntemlerine, anlayışlarına, değerlerine ilerici ve devrimci sınıfın düşünceleriyle

8) Plehanov, *"Belinski"* ,*TE*, c. XXIII, s. 177-178

karşı çıkar. İşte bu ödevi Plehanov, güzel yazılarıyla, parlak bir biçimde yerine getirir.

I. Nikola'nın hükümdarlığı sırasında siyasal düşünce gözetlenir, sansür edilir, susturulur, zulümle karşılanır; bunun üzerine, kendini anlatmak için edebiyat eleştirisine başvurur. Bu yüzden, eleştiri Rusya'da başka hiçbir ülkede görülmeyen bir anlam ve içlem kazanır. Belinski (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 yaymaya, savunmaya çalışan bir Rus geleneğini Plehanov yeniden ele alıp sürdürür. Gelgelelim, onun parlak bir biçimde ortaya koyduğu şey, ne köylü demokrasisinin özlemleri, ne de Raznotsinçi'lerin[9] 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 bileşimi 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...

9) Her çevreden gelme, sınıf değiştirmiş ve rejime karşı çıkmış kimseler; girişimlerini Feuerbach'a kadar getirmiş Marx-öncesi muhalif yazarlar... [AB]

I.
SANATIN DOĞASI VE KÖKLERİ

Antikçağın filozofları estetiğin sorunlarını siyasal ve ahlaki kaygılarından ayırmıyorlardı. Örneğin, Eflatun'a göre güzellik, eskiden göksel varlıklar arasında mutlu bir yaşam süren insan ruhunun orada görmüş olduğu şeyleri şimdi yeniden anımsamasıdır *(Phedre)*.[1] Gerçekliği taklit eden sanat, taklit ettiği şeyi dikkatle seçerek güzele, iyiye ve doğruya yönelmelidir *(Yasalar)*.[2]

ÇEŞİTLİ ESTETİK ANLAYIŞLARI

Eflatun *Cumhuriyet*[3] adlı eserinde sanatı dinin, ahlakın ve siyasetin hizmetine vermek gerektiğini öne sürer. Aristoteles *Poetika*'sında[4] "Güzel düzen içindeki büyüklüktür." der. *Poetika*'nın[5] yazarı sanattan tutku ve duyguları uyarmasını, arındırmasını bekler. Eflatun'dan sonra Plotin, sanatın herhangi bir doğayı değil de, ülküsel bir doğayı temsil etmesini ister.

Salonlar başlıklı yazılarıyla sanat eleştirisini yaratan Diderot, estetikle uğraşırken çelişmelere düşer, ama yeni ufuklar açmaktan da geri kalmaz.[6] Kendisinin çözemediği,

1) Eflatun, *"Phaidros"*, çev. Hamdi Akverdi, 1943. [AB]
2) Eflatun, *"Yasalar"*, çev. Candan Şentuna-Saffer Babür, 1988. [AB]
3) Eflatun, *"Cumhuriyet"*, çev. M. Saffet Engin, 1950. [AB]
4) Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, 1961. [AB]
5) Aristoteles, *"Poetika"*, çev. Niyazi Berkes, c. I, 1944; c. II, 1946. [AB]
6) Diderot, *"Traité Beau"* (*"Güzel Üstüne İnceleme"*), *"Essai sur la Peinture"* (*"Resim Üstüne Deneme"*), *"Paradoxe sur le Comedien"* (*"Aktörlük Hakkında Aykırı Düşünceler"*), çev. Sabri Esat Siyavuşgil, 1943)

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, antikçağdaki arkadaşları gibi, felsefede idealisttirler. Ama, gene de, Kant'ın öznel idealizmiyle Hegel'in nesnel idealizmini birbirinden ayırmak gerekir. Kant, güzellikle ilgili beğeni yargısında dört özellik bulur. Ona bakılırsa, bu yargı her çeşit çıkardan uzaktır, hiçbir amacı yoktur, herkese kendini kabul ettirir, evrenseldir. Gelgelelim, taşıdığı bu evrensel ve zorunlu özelliklere karşın, beğeni yargısını belirleyen ilke özneldir: "Güzellik, genç kızın yanaklarında değil, sevgilisinin gözlerindedir." Hiçbir amaca elverişli olmamakla birlikte, güzel, ara sıra bir fikir ile uygunluk halinde bulunur.

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

İlk olarak Hegel, bütün sanat olgularını, kendi tarihsel gelişmeleri içinde kavramaya çalışır. Sanat eserinde organik bir birlik görür. Ne var ki, bu birlik salt biçimsel bir özellik taşır. Estetik biçim, evrenin toplamı olan bir özü, yani Tin'i (Esprit, İdée, Geist / Ruh, Fikir, Akıl) kavrar ve belirtir. Saltık Tin (İdée Absolue / Mutlak Fikir-Akıl-Ruh) nasıl ki tarihsel akışın birbirini kovalayan aşamaları arasında beliriyorsa, Güzel Tini de, tarihin çeşitli aşamalarının süreci içinde öylece gerçekleşir. Tinle biçimin birliği, uyarlığı ve tutarlığı güzeli doğurur. Bu bakımdan, sanat tarihe dayanır. Tarihin bir anında sanatçının yakalayarak estetik bir biçim içinde yansıttığı yaşamın bütünü, sanat eserine, kendi özünü ve içeriğini verir.

Hegel sanatı üç büyük çağa ayırır: Sembolik, klasik, romantik. Birinci çağın kaynağı doğudur. İkincinin Yunanis-

tan, üçüncüsünün ise Hıristiyan ya da modern dünyadır. Bu üç çağın akışı içinde Tin kendini arar, bulur ve aşar. 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 güzelliktir. Sırasıyla, epik, lirik ve dramatik bir kimliğe bürünen en zengin, en değişik ve yüce güzellik...

Hegel'e göre sanat, pratik etkinliğin en yüksek biçimini temsil eder:

"İnsanoğlu biri *kuramsal* öbürü *edimsel*, biri *bilimsel* öbürü *eylemsel* olmak üzere iki yolla kendini kavrar. Örneğin, bir eğilim onu dışarıda varlaşmaya, çevresinde belirmeye ya da eserlerinde yansımaya 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 nesnede kendini belirtecek yolu –ki sanat da bununla kurulur– buluncaya kadar türlü biçimler alır."[7]

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

7) Hegel, *"Esthétique"*, Ch. Bernard çevirisi, c. I, s. 14 Türkçesi: *"Estetik"*, çev. Nejat Bozkurt, 1982. [AB]

"İnsan, doğayı etkiler ve değiştirirken, kendi doğasını da değiştirir, yeteneklerini geliştirir."[8]

Böylece Marx, Hegel'in aşamalar düzenini tersine çevirir; eyleme önceliğini ve devrimci anlamını geri verir. Ayrıca, *Tinin Fenomenolojisi* (*Phanomeno logie des Geistes*) 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[9] sanatsal yaratışı yabancılaşmayı aşmak ve yenmek için yapılan bir girişim olarak görür.

Marx'a göre sanatçı, kendisini, duyumlanabilen bir nesnede gerçekleşmeye iten bir iç zorunluğa baş eğer. Bu nesne maddi bir çalışmanın ürünüdür. Sanatçı, öbür çalışma ürünlerinin zamanla parçalanıp dağıldıklarını, yabancılaştıklarını görür. Öyleyken, eseriyle bütünü ele geçirmeye, toplumsal yabancılaşmanın kendisine zorla kabul ettirdiği sınırları aşmaya yönelir. Ortadan kaldıramadığı belirli tarihsel koşullar içinde, "yaşamın belirtilerinin tümünü" anlatmaya çalışır.

Daha sonra, 1903'te yayımlanabilen *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*'ya[10] yazdığı bir önsözde Marx estetiğin sorunlarına değinirken şunu anımsatır: "Sanattaki serpilme dönemleri ekonomik ilerleme dönemleriyle her zaman at ba-

8) Marx, *"Le Capital"*, 1948, c. I, s. 180.

9) Türkçesi: *"1844 El Yazmaları"*, çev. Murat Belge, 1969, çev. Kenan Somer, 1976. [AB]

10) Türkçesi: *"Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı"*, çev. Orhan Suda, 1970; çev. Sevim Belli, 1970. [AB]

şı gitmez; şaheserler kendilerini doğuran uygarlıkların ötesinde sürekli bir değer, kalıcı bir büyü, bir çekim taşırlar."

Marksçı 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 silahı, insancıl bir zenginleşme, bir bilince varış, bir toplum aynası sayar.

Nasıl ki Marx, Hegel'in diyalektiğinin "ussal çekirdeği"ni alarak idealist kabuğunu attıysa Plehanov da aynı biçimde Hegelci estetiğin maddeci bir estetiğe yararlı yanlarını almak ister. Hegel estetiğinin, "sanatın tarihi ve özünü anlamak için ileri atılmış büyük bir adım" olduğuna inanır. Fakat, Hegel'in sistemini kabul etmez ve Volinski'yi onu eleştirmediğinden ötürü suçlar. Saltık Tin'in ve sonrasız oluş düşüncesinin filozofu olan Hegel'i bile, ancak kuramının doruğundan toprağa basmak üzere aşağı indiği zaman, yani ancak "somut bir tarihsel temel" üzerinde izlemeye razı olur.

"Hegel, *Estetik*'inde toplumsal gerçeğin temiz havasını solumak için bazen gölgelerin idealist krallığından ayrılıyor."[11]

Plehanov, Hegel'in Hollanda resmini ekonomik koşullarla ve toplumun burjuvalık özelliğiyle açıklayan parçasını anar. Hegel'in ortaya attığı, "Sanatın konusu felsefeninkinin aynıdır" ve "Gerçeklik, 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."[12]

Başka bir yerde de şöyle yazar: "Fikirsiz sanat yaşaya-

11) Plehanov, *"Volinski"*, *TE*, c. X, s. 179.

12) Plehanov, *"Histoire de la nouvelle littérature russe de Skabitski"* (*"Skabitski'nin Yeni Rus Edebiyatı Tarihi"*), *TE*, c. X, s. 310.

maz!"[13] Vaktiyle Belinski'de, "Fikirsiz sanat ruhsuz bir insan gibidir, yani bir ceset gibi..." demişti.

Sanat alanını salt duyguya adayan Tolstoy'un sandığı gibi sanat yalnızca duygusal durumları dile getirmekle kalmaz. Sanatın duygusal niteliği yanında bir de düşünsel yanı vardır. Plehanov bu konuda şu tanımı yapar: "Sanatın yalnızca insanların duygularını belirttiği doğru değildir. Hayır, sanat insanların hem duygularını, hem de düşüncelerini belirtir. Üstelik onları soyut bir yolla değil, imgelerle belirtir."[14]

BELİNSKİ VE ÇERNİŞEVSKİ

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

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

Plehanov, Belinski'nin estetik anlayışını[15] şu beş yasayla özetler:

1. Şiir, görünç kılığına girmiş hakikattir. Şair imgelerle düşünür, hakikati ispatlamaz, ama gösterir.

2. Şair, ülküsel yaratışlarını gerçekliğin içinden geçirir. Başka bir deyimle, tek başına gördüğü şeyi herkesçe görü-

13) Plehanov, *"Le Mouvement Proletarien et l'art Bourgeois"* (*"İşçi Hareketi ve Burjuva Sanatı"*), *TE*, c. IV, s. 77.

14) Plehanov, *"Lettres sans adresse"* (*"Adressiz Mektuplar"*), *TE*, c. XIV, s. 2.

15) Plehanov, *"Les Opinions Littéraires de Belinski"* (*"Belinski'nin Edebiyat Görüşleri"*), *TE*, c. X, s. 276-277, Belinski'nin estetik ve edebiyatla ilgili görüşleri için bak: *"Belinski, Yazılar"*, çev. Mazlum Beyhan, Yön Yayıncılık 1989. [AB]

lebilecek hale sokar. Gerçekliği güzelleştirmez; insanları olmaları gerektiği gibi değil, oldukları gibi anlatır.

3. Yeni şiir gerçekliğin şiiridir, yaşamın şiiridir. Şiir, imge haline gelmiş düşüncedir. İmgeyle belirtilen düşünce somut olmayıp da aldatıcı ve eksik olduğu zaman, imge bundan zarar görür ve sanatsallığını yitirir.

4. Sanat eserinin en önemli koşullarından biri düşüncenin biçimle ve biçimin düşünceyle olan ahenkli uyarlığıdır.

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

Belinski'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 Belinski, kendini, estetik eleştirinin nesnel kurallarını bulmaya ve onları Saltık Tin'in mantıksal evrimine bağlamaya 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, yaşamının sonuna doğru, eleştirinin Saltık Tin'e değil, sınıfların ve toplumsal bağlantıların tarihsel gelişmesine dayanması gerektiğini anladı."[16]

Feuerbach'ın çömezi Çernişevski, *Gerçeklikle Sanatın Estetik İlişkileri* (1853) adlı eserinde, amacı toplumsal yarar olan gerçekçi bir estetiğin temellerini atar. Ona göre sanat, yaşamla bağlarını koparmamalıdır. Güzel, imge yardımıyla fikrin mutlu anlatımına olduğu kadar, dehanın başarılarına da indirgenemez. Güzel, yaşamdır. Çernişevski'nin bütün estetiği yaşam ve gerçeklik sevgisi üstüne kurulmuştur.

"Güzel yaşamdır. Bu tanımdan şu sonuç çıkar: Özgül ve

16) Plehanov, *"L'Art et la vie sociale"*, (*"Sanat ve Toplumsal Yaşam"*, *STY*).

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."[17]

Çernişevski, Hegel ile Fischer'in idealist estetiğinden ayrılır. Feurbach'a bağlanır. Hegel'e göre güzel, sınırlı bir vahiy biçimine bürünen Tin'dir. Tin'in gelişmesi güzellik duygusunu emecek ve sanat, sonunda felsefede eriyecektir. Çernişevski, Hegel'in tersine, sanatın yaşamla beslendiğini gösterir. Kendi maddeci estetiğini gerçekliğe dayandırır.

Bilindiği üzere, idealist Alman estetiği sanatın "tarafsızlık"ını ve "yarardan 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 tat vermekle sınırlandırılamaz. Sözün geniş ve soylu anlamıyla, sanat yararlı olmalı, kişioğlunu bilinçlendirmelidir. "Kamunun yararı: İşte sanatın özü, temeli budur." Sanat, "yaşamın kaldıracı"dır.

"Bilimsel estetiğin görevi; yalnızca, sanatın güzel fikrini deyimlediğini ortaya çıkarmak değildir, aynı zamanda insanın gerçeğe, sevgiye, iyiye olan öbür 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 oynayan Kilise'nin ülkü-

17) Tchernychevski, *"Les Rapports esthetique de l'art avec la realité"* (*"Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri"*).

lerinin 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.[18]

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 oluşturan bu iki özelliği birbirinden ayırmamak gerekir.[19]

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

"Çernişevski; pozitivistlerin, yeni Kantçıların ve Mach'ın çömezlerinin palavraları ile daha birçok kafa karıştırıcının martavallarını bir yana atarak, 1850-1860 yıllarından 1888 yıllarına değin tutarlı bir felsefi 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 yaşamının o dönemdeki geri kalmışlığı dolayısıyla, oraya yükselememiştir."[20]

Çernişevski, estetiğine temel olarak bir ahlak kuralını seçer: Sanat, insanlar arasındaki ilişkilerin düzeltilmesine,

18,19) Plehanov, *"Tchernychevski"*, (*"Çernişevski"*), TE, c. V, s. 314.

20) Lenin, *"Matérialisme et Empiriocriticisme"*, s. 333, Türkçesi: *"Materyalizm ve Ampiriyokritisizm I"*, çev. K. Sahır Sel, 1968, çev. Yüksel Güvenç, 1975, çev. Sevim Belli, 1976, eserin bütünü. [AB]

iyileştirilmesine yardım etmelidir. İşte, bu insanları aydınlatmak ve eğitmek kaygısıdır ki Çernişevski'ye *Nasıl Yapmalı* adlı romanı ilham etmiştir. Gerçi, ahlak ne dünyayı açıklamaya, ne de değiştirmeye 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 yaşamına yaslanan bir sanat anlayışını içine alır."[21]

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 eğmeyen, değişmez güzellik yoktur. Eflatun'un *Şölen*'inde Sokrates'in sözünü ettiği, uyarıcılığın yüceliğinde parlayan o sonrasız güzellik bir düşten başka bir şey değildir.

Doğrulamayan ve yok edilemeyen, 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 ölümsüz / 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

21) Plehanov, *"La théorie esthétique de Tchernychevski"* (*"Çernişevski'nin Estetik Kuramı"*), *TE*, c. VI, s. 284.

bozulmuz güzellik! Ayrıca, şuna da inanıyorum ki, adı geçen idealist baylar da bunun anlamını çıkaramıyorlar. Neden mi? Böyle bir güzellik üstüne öne sürülen bütün yargılar lafügüzaftan öteye geçmez de ondan!"[22]

Ruhçu felsefe "güzel fikri"ni öne sürer ve onda Tanrı'nın varlığının kanıtını görür: "Güzel, doğru ve iyi yardımıyla Tanrı bizde belirir. Bu üç fikir, birbirinin eşi olup aynı babanın öz çocuklarıdır. Her biri ayrı ayrı bizi Tanrı'ya götürür. Çünkü kendisi de ondan gelmiştir. Gerçek güzellik ülküsel güzelliktir. Bu güzellik sonsuzluğun bir yansısıdır."[23]

Görülüyor ki, güzel fikrinin, bu Tanrısal aydınlığın, insanların kamaşmış gözlerini –bu insanların pratik etkinliklerini 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 ise, bu, iyi yapılmış bir deseni yargılamak için her türlü nesnel olanaktan yoksun olduğumuzu göstermez... Üslubu 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."[24]

Estetiğin temeli ancak toplumbilim olabilir. Çünkü sanatın içeriği ve biçimi tarihsel evrimin nesnel koşullarıyla belirlenir.

"Güzellik duygusunu duymak –bu duygu bazı hayvanlarda da vardır– insana vergidir. Başka türlü söyleyelim: İnsanlar olayların ve nesnelerin etkisiyle özel bir estetik tat duymak gücünü taşırlar. Acaba, hangi olaylar ve nesneler

22) Plehanov, *"L'art et la vie sociale"* (STY), s. 179.

23) Victor Cousin, *"Du vrai, du beau et du bien"* (*"Doğru, Güzel ve İyi Üstüne"*), Paris 1854, s. 187.

24) Plehanov, *"L'Art et la vie sociale"* (*"Sanat ve Toplumsal Yaşam"*), *TE*, c. XIV, s. 179-180.

onlarda böyle bir tat uyandırabilir? Bu, onların içinde yaşadıkları, içinde yetiştikleri koşullara bağlıdır. İnsanın, yaradılışı gereği, birtakım estetik duygu ve kavramları vardır. Yaşadığı koşullar bu duygu ve kavramları gerçekleştirebilir, kuvveden fiile çıkarabilir. İşte, bu koşulların işleviyle belirlenen toplumsal insan (falan toplum, falan halk, falan sınıf), –şu değil de bu– estetik beğenileri ve kanıları elde eder."[25]

Estetik duygu bütün bir fikirler karmaşasına, fikirler 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 Kızılderililerin 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 uyandırmaya başlamışlar, gitgide süs haline gelmişlerdir. Demek ki estetik duygular, vahşi toplumlarda, yalnızca fikirler topluluğuna katılmakla kalmamışlar, ara sıra bu fikirlerin etkisi altında ortaya çıkmışlardır."[26]

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 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.

25) Aynı eser, s. 155, "*Lettres sans adresse*" (*"Adressiz Mektuplar"*), c. XIV, s. 11.
26) Plehanov, aynı eser, *TE*, c. XIV, s. 7; "L'Art et la vie sociale" (STY), s. 151.

SANATIN DOĞUŞU VE KÖKENİ

Sanatın kökeni nedir?

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 tat 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."[27]

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.

"Gerek oyunda, gerekse sanatta yaşamın yeniden üretimi, yeniden yaşanması –toplumbilim bakımından– pek önemlidir. İnsanlar, sanat eserlerinde yeniden yaşarken, toplumsal yaşayış için kendilerini hazırlar, yetiştirir ve ona uyarlar."[28]

27) Plehanov, "*Çernişevski*", *TE*, c. V, s. 317.
28) Aynı eser, s. 316

Plehanov, biri ekonomik olan, öbürü ekonomik olmayan iki etkinlik alanını birbirinden ayırır. Oyunla sanat sonuncu alana (yani ekonomik olmayan alana) girerler. Gelgelelim ekonomik olmayan her uğraş, her etkinlik ekonomik etkinlikle (yani işle, yararlı eşyanın üretimiyle) koşullanmıştır. Çünkü iş, oyundan önce gelir.

"*Yararlı etkinlik*, başka bir deyimle, bireylerin ve toplumun yaşayışını sürdürmek için zorunlu olan etkinlik, *oyundan önce geldiği için*, onun içeriğini de belirler. Oyun, zaman bakımından –ister istemez kendisinden önce gelen– işin çocuğudur."[29]

Oyun, –aylak sınıfları saymazsak– işe bağlanmıştır. Gelgelelim, aylak sınıflar, ancak kendilerinin aylaklığını sağlayan emekçi sınıfların bulunduğu yerde var olabilirler: "Oyun, çalışmadan yaşayan ve dolayısıyla, kendi etkinlikleri içinde dahi aylak olan toplumsal sınıf ve tabakalarda bayağı bir eğlenceden öteye geçmez. Öyleyken, bu durumda bile o, 'işin gayri meşru bir çocuğu' olmaktan kurtulamaz. Çünkü toplumda aylak sınıf ya da tabakaların varlığı, ancak bazı üretim bağlantılarının varlığına bağlıdır... Aylak sınıflar sanat eserlerinde kendi yaşamlarının 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."[30]

Plehanov, ilkel toplumların sanatlarını inceleyerek dikkate değer sonuçlara varmış olan burjuva bilginlerinin araş-

29) Plehanov, "*Lettres sans adresse*" ("*Adressiz Mektuplar*"), *TE*, c. XIV, s. 57
30) Plehanov, "*Çernişevski*", *TE*, c. V, s. 316

tırmalarına dayanır. Örneğin, Buchner şiirle şarkının kökenini insan bedeninin çalışma sırasında yaptığı uyarlı ve düzenli hareketlerde bulur. "Koşuk sanatının sırrı üretim etkinliğindedir" der.

Maddi koşullar sanatların doğuş ve gelişimini belirler. Doğayla 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 yararlılık bakımından ele alıyor. Ancak, çok sonraları, onlardan bazılarını estetik bir kavrayışla inceliyor."[31]

"İlkel avcının sanatla ilgili uğraşmasının özelliği apaçık şunu ortaya koyuyor: Yararlı eşyanın üretimi, genel olarak ekonomik etkinlik ilkel toplumlarda sanatın doğuşundan önce gelmekte ve ona kendi damgasını basmaktadır."[32]

Üretim etkinlikleri 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 aşiretlerinde görebiliyoruz."[33] Öte yandan, savaşın getirdiği zorunluklar dolayısıyla, ilkel toplumlar düşmanı ürkütmek için korkunç maskeler takar, vücutlarını dehşet saçan resimlerle donatırlar.

31) Plehanov, "*L'Art et la vie sociale*" (*STY*), s. 193.

32) Plehanov, "*Lettres sans adresse*" ("*Adressiz Mektuplar*"), *TE*, c. XIV, s. 73.

33) Plehanov, "*Questions fondamentales du marxisme*" ("*Marksçılığın Temel Sorunları*"), Paris 1948, s. 61; Türkçesi: "*Marksist Düşüncenin Temel Meseleleri*", Sosyal Yayınlar 1964. [AB]

Plehanov, oyun kavramını sıkıdan sıkıya ekonomik etkinliklere ve üretim sürecine bağlayarak 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 kez onları maddeci bir anlayışla gözden geçirebiliyoruz."[34]

34) Plehanov, "*Çernişevski*", *TE*, c. V, s. 316

II.
TOPLUM YAPISI VE SANAT

Maddeci estetik, Plehanov'un da belirttiği gibi, tarih ve sınıf çatışması temeli üzerinde hareket eder. Estetik beğenilerin, 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 koşullara bağlanırlar: "Evet, siyaset, hukuk, felsefe, edebiyat, din vb. alanlardaki gelişmeler ekonomik gelişmeye dayanırlar. Fakat bunların hepsi ekonomik temel üzerinde olduğu gibi, birbirleri üzerinde de karşılıklı etkilerde bulunurlar. Elbette, bundan, ekonomik durumun tek neden, tek etkileyen ve geri kalan her şeyin etkisiz, edilgen bir sonuç olduğu çıkarılmamalıdır. Tersine, *son duruşmada* hep üstün gelen ekonomik zorunluğun temeli ile bunlar arasında karşılıklı etkiler ve tepkiler."[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 ahlak tarihi meydana getirmezler; bunların hepsini kucaklayan bir tek tarih meydana getirir-

1) Marx-Engels, "*Etudes Philosopdiques*", Paris 1947, s. 132, Türkçesi: "*Felsefe İncelemeleri*", çev. Cem Eroğul, 1968; çev. Sevim Belli, 1975 [AB].

ler. Her çağda, üretim kuvvetlerinin gelişme derecesiyle ko şullanmış olan kendi toplumsal ilişkilerinin tarihi...

"İdeolojiler bu tek ve bölünmez tarihin insanların zihinlerindeki türlü yansılarından başka bir şey değildirler."[2]

Plehanov, usta eller isteyen böyle de değerli ve belirli bir bilimsel araştırma aracını, Marksçılığın şematik bir basitleştirmesi haline getirmemek için dikkati çeker. Nesnelerden düşüncelere, temelden çatıya doğru bir çizgiyle çıkılamayacağını ortaya koyar: Leonardo da Vinci'yi XV. yüzyıldaki İtalyan saraylarının ihtişamıyla, yahut Shakespeare'i kıraliçe Elizabeth zamanındaki İngiliz ticaretinin gelişimiyle açıklamak, Voltaire ile Diderot'un dehasını XVIII. yüzyıl sanayi devrimine bağlamak, giderek, aynı şema içine lokomotiflerle izlenimciliği, uçaklarla kübizmi sokmak: Bu, tarihsel maddeciliği sanata uygulamak değil, Marksçılığın bir karikatürünü çıkarmaktır!

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

"Marx'la Engels'in yönteminden tat almak için onu iyi bilmek gerekir. Ayrıca, bu yöntemden ustaca yararlanmak, Marksçılığın tek yanlı olduğunu söyleyen yalancı eleştirmenlerin çektikleri parlak söylevlerden çok daha inatçı bir düşünsel çalışmayı ve ondan daha üstün bir bilimsel hazırlanmayı zorunlu kılar."[3]

2) Plehanov, "*De la conpection matérialiste de l'histore*" ("*Tarihin Maddeci Anlayışı Üstüne*"), *TE*, c. VIII, s. 270.

3) Plehanov, "*Questions fandamentales du marxisme*" ("*Marksçılığın Temel Sorunları*"), c. XVIII, s. 236.

Engels, kendi yöntemini değiştirip bozanlara daha başlangıçta karşı çıkmıştı: "Tarihin maddeci kavrayışına göre, tarihteki belirleyici öğe, son çözümde, maddi yaşamın üretimi ve bu üretimin yenilenmesidir. Ne Marx, ne de ben hiçbir zaman bundan fazlasını söylemedik. Eğer, sonradan biri çıkar da, yalnız ekonomik öğenin belirleyici olduğunu söylerse, o, bizim görüşümüzü saçma, soyut, anlamsız bir tümceye çevirmiş olur. Gerçi ekonomik durum temeldir, fakat üstyapının çeşitli bölümleri de (sınıf kavgasının siyasal biçimleri ve sonuçları, eskiden kavgayı kazanmış olan sınıfın kurduğu kurumlar, hukuk biçimleri, hatta 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 doğasına dayandırmak yersizdir.

Coğrafyanın etkisi ne sürekli, ne de mutlaktır. Victor Cousin, *Felsefe Tarihine Giriş* (*Introduction á l'histore 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 yaşayan insanın nasıl bir insan olduğunu ve bu ülkenin tarihte yalnızca bir çağda değil, bütün çağlar boyunca nasıl bir rol oynayacağını, hatta hangi düşünceyi temsil edeceğini şimdiden söyleyeyim! Hem de yaklaşık olarak değil, zorunlu olarak!.."[5]

4) Engels, "*Etudes Philosophiques*" ("*Felsefe İncelemeleri*") 1947, s. 132.

5) V. Cousin, *Oeuvres compleetes* (*Toplu Eserleri*), Paris 1840, c. I, s. 63.

Bilindiği üzere, sanatlar Rönesans İtalya'sında ve Antikite Yunanistan'ında ancak kısa bir dönem için çiçek açtılar: Oysa, coğrafya koşulları yüzyıllardır değişmedi.

"Coğrafi çevre sanatın gelişmesini *dolaylı* bir yolla etkiler. Başka bir deyimle, gelişimi az çok coğrafi çevreye bağlı olan üretim kuvvetlerinin temeli üzerine kurulmuş toplumsal ilişkiler yoluyla etkisini gösterir. Coğrafi çevrenin sanat üzerinde gözle görülür en ufak bir *dolaysız, doğrudan doğruya* etkisi yoktur."[6]

BİREY VE SANAT

Sanatların tarihini aydınlatmak için insan doğasına özgü özelliklere başvurmaktan da bir sonuç alınamaz. Bundan ötürü, efsanenin çocukluğa, belagatla dramın gençliğe, felsefenin ise erginliğe uygun düştüğünü söyleyen Mme de Stael'in görüşleri "keyfi" olmaktan öteye geçmez.

"İki şeyden biri: Ya, insan doğası değişmiyor, öyleyse toplumsal gelişmenin sorunlarını bu doğaya bakarak çözmek yersizdir (çünkü değişen bir varlığı değişmeyen bir varlıkla açıklamak tuhaf olur) ya da insan doğası değişiyor, öyleyse bir toplumbilimcinin yapacağı iş, bu değişmeyi doğuran nedenleri ortaya çıkarmaktır. Ancak, bu durumda insan doğasına başvurulabilir (çünkü onun özelliği değişmektir). Gelgelelim, bu da, bir kısırdöngü içinde dolaşmak ve bilimsel bir sonuç çıkaracak yerde sözcüklerle oynamak demektir."[7]

Çalışmasıyla doğayı değiştirirken insanoğlu kendisi de değişir. Düşünceleri, beğenileri, özlemleri, alışkanlıkları yaşadığı koşullara göre değişikliğe uğrar. Her toplum kendine

6) Plehanov, "*Les Opinions littéraires de Belinski*" (*Belinski'nin Edebiyat Görüşleri*), *TE*, c. X, s. 296-297, "*L'Art et la vie sociale*" (*STY*), s. 228.

7) Plehanov, "*Quelques mots sur l'histoire*" ("*Tarih Üstüne Birkaç Söz*"), *TE*, c. VIII, s. 227.

özgü bir düşünce dünyası kurar. Marx, *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*'nın ünlü bir sayfasında, doğanın kuvvetlerini imgelerin yardımıyla buyruğu altına alan mitolojinin, ancak bu kuvvetler gerçekten buyruk altına alındığı zaman ortadan kalkacağını yazar.

IRK VE SANAT

Plehanov sanatın ırkla açıklanmasını da doğru bulmaz. Irk, gerçekte hiçbir şeyi karşılamayan bir kavramdır. Karışmamış, katıksız 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 üzerine ırkın etkisi nasıl belirlenebilir?"[8]

DEHA VE SANAT

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

Hannéquin, *Bilimsel Eleştiri* (*La Critique Scientifique, 1888*) adlı kitabında bu düşünceyi savunur. Ona bakılırsa,

8) Plehanov, "*Essai sur la conception matérialiste de l'histoire*" ("Tarihin Maddeci Anlayışı Üstüne Deneme"), *TE*, c. VIII, s. 253-254.

"sanatçı kendi ruhunun damgasını taşıyan bir eser yaratır. Bu ruhun ulusal ya da güncel bir özelliği yoktur." Bundan ötürü "ulusları sanatçılarına bakarak, halkları tapındıklarına bakarak, kitleleri önderlerine bakarak yargılamak gerekir." Sanat dehaların birdenbire ortaya çıkışına bağlıdır. Burada rastlantı 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 kişidir. Eğer o var olmasaydı, başkaları –daha az iyi bir biçimde de olsa– onun yerini dolduracaklardı. Dehanın nitelikleri olaylara ve şaheserlere kendi biçim ve yetkinliğini verir. Elbette, tarihte ve sanatçının yaratışında tesadüfün her zaman bir yeri vardır. Fakat, bu yer toplumsal ve tarihsel evrimde ekonomik koşulların belirlediği zorunluğu kaplayamaz. Nitekim deha, ancak gelişine yol açan, gelişini bekleyen bir toplumda ve çağda ortaya çıkar.

"Gerçi İtalya'nın düşünsel, siyasal ve toplumsal gelişmesinin genel akışı dışında birtakım mekanik ve fizyolojik etkenler Rafael, Michel Angelo ve Leonardo da Vinci'yi henüz çocukken öldürmüş olsaydı İtalyan sanatı yetkinliğinden bazı şeyler yitirirdi, ama bu sanatın yönü aynı kalırdı. Çünkü bu yön adı geçen sanatçılarca yaratılmamıştır. Onlar, bu yönün yalnızca en iyi belirticileri olmuşlardır... Nicelikçe ayrımların, sonunda, nitelikçe ayrımlar doğurduğunu biliyoruz. Bu her yerde geçerlidir, hatta tarihte de. Sanat alanında bir akım –eğer elverişsiz koşullar bir araya gelip de onu belirtebilecek birçok sanatçıyı art arda ortadan kaldırmamışsa– geride dikkate değer bir eser bırakmayabilir. Ama, onların böyle vaktinden önce yok oluşu –eğer yeni yetenekleri yaratacak kadar derin değilse– bu akımın belir-

tilmesini önlemekle kalacaktır. Edebiyat ve sanattaki her eğilimin derinliği nasıl ki zevklerini yansıttığı toplumsal sınıf ya da tabaka için taşıdığı önlemle, 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 Belinski'nin söyledikleri bugün de geçerlidir. Bugün de bir şairin, toplumun tarihsel gelişiminde büyük bir âni yaşattığı, dile getirdiği ölçüde büyük olacağı kabul edilmektedir.

"Toplumun üretim kuvvetleri geliştiği ölçüde bu toplumda yaşayan insanlar arasındaki ilişkiler de başkalaşır. Gelelim, 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 geniş bir alan açılır. Dâhi halk adamı, toplumsal ilişkilerde yapılması gereken değişmeleri başkalarından daha önce, daha iyi görür. Bu ileri görüşlülük, onu, yurttaşlarının görüşlerine aykırı bir yola sürükler. Hatta 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 önleyemez. Çünkü bağlandığı topluluk ona durmaksızın güç verecek ve hiçbir şey, ne alaya alınmak, ne hor görülmek, ne sürgün ne de ölüm onu yolundan döndürebilecektir."[10]

Toplum dehanın nesnel koşullarını yaratır. Derinleşmek isteyen her eleştiri, büyük adamların kişisel özelliklerini ve

9) Plehanov, "*Du rôle de l'indivi du dans l'histoire*" ("*Tarihte Bireyin Rolü*"), *TE*, c. VIII, s. 301.

10) Plehanov, "*Les Opinions littéraires de Belinski*", (*Belinski'nin Edebiyat Görüşleri*), *TE*, c. X, s. 299-300, "*L'Art et la vie sociale*" (*STY*), s. 231.

yaşamlarının özel durumunu –biyografik ve fizyolojik olayları ön plana almamak koşuluyla– 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 etkinliğine hiçbir etkisi, hiçbir bağlantısı yoktur. Ama öyle yanlar, öyle çizgiler de vardır ki, bu etkinliğin tarihsel özelliğini değiştirmemekle birlikte, ona bireysel bir ayrımcılık kazandırırlar. Bu yanlar ve çizgiler şairin yaşamındaki özel durumların ve kişisel karakterin köklü olarak incelenmesiyle aydınlanabilir, aydınlatılmalıdır. Bunlar, Belinski'nin karşı çıktığı deneyci eleştirinin incelediği özelliklerdir. Gerçi, deneyci eleştiri, gözden geçirdiği özel karakterlerle bir büyük adamın etkinliğinin *genel* karakterini açıkladığını sandığı zaman reddedilebilir; fakat *özel* karakterleri ancak bu etkinliğin *bireysel* 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. Belinski bunu görür, deneycilerden kızgınlıkla söz açması da bu yüzdendir."[11]

PATOLOJİ VE SANAT

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

Sanat yaratışının gizli köklerini patolojide arayan eleştirmenler de eksik değildir. Nitekim, bu konuda Milton'un körlüğü, Schiller'in veremi, Dostoyevski'nin sarası ile Hölderlin'in, Lenau'nun, Nerval'in Nietzsche'nin deliliği ve Be-

11) Plehanov, "*L'Art et la vie sociale*" (STY), s. 231-232.

ethoven'in sağırlığı anımsatılır. Verlaine'in, Musset'nin, Poe'nun sırrını alkolde aramak gerektiği öne sürülür. Dehayı uyuşturucu maddelerin fazla alınmasına, hatta çılgınlığa bağlayanlar bile çıkar.

Oysa, patolojik ve psikolojik durum ne olursa olsun sanatçının bireysel özelliklerine başvurmak yetmez. Boucher'nin ince şehveti, Delacroix'nın dokunaklılığı, David'in yumuşak sadeliği bu ressamların yalnızca kişisel huylarını mı gösterir? Plehanov buna "Hayır!" diye karşılık veriyor: Onların sanat anlayışları 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 *an*'a başvurulmuş ve türlerin gelişimindeki süreklilik gözden geçirilmiş de olsa, sanat eserini belirleyen bütün araçlar kullanıldıktan sonra gene de geride bu açıklamalardan hiçbirinin varamadığı, bu etkenlerden hiçbirinin belirleyemediği bir şey kalır: Bu belirlenemeyen, açıklanamayan *kalıntı*'da eserin üstün özgünlüğü saklıdır. İşte bu kalıntıdır ki, Hugo'yu Corneille'den ayırır ve onların edebi 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 edebi eser zamanını belirtir. Onun biçimi ve içeriği zamanındaki beğeniler, eğilimler ve alışkanlıklarla belir-

12) Gustave Lanson, "*Histoire de la litterature Française*" (*Fransız Edebiyatı Tarihi*), 896, s. 7

lenir. Eserin karakterini zamanın karakterine uyduran bu bağımlılık ne kadar açık ve güçlüyse, başka bir deyişle, adı geçen kişisel kalıntı ne kadar az ise, yazar da o kadar büyüktür. Bir büyük adamın başlıca özelliği, yüksek özgünlüğü kendi alanında çağının ruhsal ve toplumsal dileklerini, ihtiyaçlarını başkalarından daha önce, daha iyi ve daha bütünlükle belirtebilmesindedir. Onun *tarihsel* bireyselliğini oluşturan bu özellik önünde bütün öteki özellikler –güneşin karşısında yıldızların kaybolması gibi– gözden silinirler."[13]

Lanson, "edebi eserin bu açıklanamayan öğesi" arkasında, yetenek 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 yörüngesini 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 hiçbir 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 kadar uzatılabilir, fakat bundan olumlu hiçbir sonuç çıkmaz."[14]

Görüldüğü üzere Plehanov, Lanson'un kişide anlaşılamaz ve çözümlenemez bir öğe bulan idealist görüşünü haklı olarak reddediyor. Tümüyle toplumbilimsel bir temele dayanmaya çalışıyor. Acaba bu yeter mi? Plehanov'un bir

13) Plehanov, "*L'Art et la vie sociale*" (*STY*), s. 259.

14) Aynı eser, s. 250-252, "*Le Cid*" Türkçesi: *Seyyid*, çev. İsmail Hâmi Danişmend; "*Le Cid*", çev. Nedim Mazhar Yücel, 1961. [AB]

başka yerde de gösterdiği gibi, doğal ve toplumsal çevreyi özel ve bireysel 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 ve özel yaşamına 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 özyaşamöyküsüdür. İyi eleştirmen şaheserler arasında kendi ruhunun serüvenlerini anlatan kimsedir."[15]

IRK, ÇEVRE, AN VE SANAT

Hyppolite Taine, kişisel özelliğe en büyük yeri veren bu yönteme karşı, dehayı kimyasal bir olaya indirgeyen mutlak bir gerekircilliği 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 çözmek üzere yalnızca üç genel kaynağa başvurmayı yeter sayar: *Irk, çevre, an.*

"Kesinlikle söyleyebiliriz: Yüzyılların akışı bizi bilinmeyen birtakım tepkilere doğru sürükleyecektir. Bu tepkiler üç ilkel kuvvet yüzünden doğacak ve düzenlenecektir. Eğer bu

15) *Anatole France, La vie littéraire*, 1931, s. 155. (Türkçesi: *Edebiyat Hayatı, Seçmeler,* çev. Nebil Otman, Ankara 1956). [AB]

kuvvetler ölçülüp hesaplanabilseydi gelecek uygarlığın özellikleri şimdiden bir formüle bağlanabilirdi... Irk, çevre ve an'ı yani ortamın etkisini, dış baskıyı göz önünde tuttuğumuz zaman, yalnızca bütün gerçek etkenleri değil, hareketin olası bütün etkenlerini de ortaya çıkarmış oluruz."[16]

Görüldüğü gibi Taine'in sistemi, estetiği tarihsel bir taban üzerine oturtmaya çalışıyor: Böylece, olguların değişken, hareketli doğasını 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 ile kapı dışarı ettiğini sandığı idealizmi pencereden içeri alıyor.

Taine, "B" diyemediği için "A" diyerek kendi davasını yıkıyor. İçine düştüğü çelişkilerden kurtulması için önünde tarihsel maddecilikten başka çıkış yolu bulunmuyor.

Belli bir çağa özgü "genel psikoloji" kaypak ve kapalı bir kavramdır. Daha uzağa, üretim ilişkilerine, ekonomik temele kadar gitmek gerekir: "Toplumsal bilinci toplumsal koşullar belirler. Bu görüşü benimsemeyen kimse için, sanat ve edebiyatla birlikte 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 edebi beğenişlerinde ve sanat ürünlerinde yansır."[18]

Edebiyatta tipik kişiler –ister gerçek kişiler olsun, ister ülküleştirilmiş ya da yergiyle değiştirilmiş kişiler olsun– an-

16) H. Taine, "*Histoire de la littérature anglaise*" ("*İngiliz Edebiyatı Tarihi*"), c. I, s. 33.

17) H. Taine, "*Philosophie de l'art*" ("*Sanat Felsefesi*"), c. I, s. 49

18) Plehanov, "*Durant vingt ans* (*Yirmi Yıl Boyunca*) *TE*, c. XIV, s. 183; "*L'Art et la vie sociale*" (*Sanat ve Toplumsal Yaşam*), s. 237.

cak 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 tarihsel hareketin bir yansısını oluştururlar.[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 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 top-

19) Plehanov, "*Volinski*", *TE*, c. X, s. 190; "*L'Art et la vie sociale*" (*STY*), s. 261.

20) Plehanov, "*Esquisse d'une histoire du materialisme*" ("*Maddeciliğin Tarihi İçin Taslak*"), *TE*, c. VII, s. 169.

lumsal 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 beceremeyen ve bu kuvvetler arasındaki karşılıklı etki olgusunun onların kökeni sorununu çözmediğini göremeyen bir seçmeciliğe de büsbütün yabancıdır. Bu, birci bir formüldür. Üstelik, maddeciliğin de adamakıllı içine sinmiştir."[21]

Plehanov toplumsal psikolojinin önemini belirtmekte ayak direr: "Tarih bilimi toplumun açımlamasıyla sınırlandırılamaz. Çünkü o, toplumsal ekonominin doğrudan doğruya ya da dolayısıyla koşullandırdığı 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), 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 Virgilius*

21) Plehanov, "*Questions fondamentales du marxisme*" ("*Marksçılığın Temel Sorunları*"), *TE*, c. XVIII, s. 231-232.

22) Aynı eser, s. 211

tablosunda, Hugo'nun *Hernani* oyununda[23] ve Berlioz'un *Symphonie Fantastique* (*Düşsel Senfoni*) bestesinde aynı ruh halini belirttiği söylenebilir."[24]

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

"Avustralya'daki yerel dansları anlamak için bir Avustralya aşiretinin yaşamında hasadın oynadığı rolü bilmek yeter. Gelgelelim, menuet dansını anlamak için Fransa'nın XVIII. yüzyıl ekonomisini bilmek yetmez. Çünkü burada üretime katılmayan, aylak bir sınıfın psikolojinin anlatımı olan bir oyun karşısında bulunuyoruz. İyi geçinme, görgü denen adâb-ı muaşeret kurallarının çoğu, aynı psikolojisiyle 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 gerekir. Demek ki, ekonomik öğe yerini başka öğelere bıraktığı zaman bile değerini koruyabiliyor."[25] "Edebiyat, sanat, felsefe vb. toplumsal psikolojiyi belirtirler. Toplumsal psikolojinin karakteri, toplumu oluşturan insanlar arasındaki karşılıklı ilişkilerin özelliğiyle belirlenir. Bu ilişkiler, son çözümde, üretim kuvvetlerinin gelişim düzeyine 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."[26]

23) Victor Hugo, "*Hernani*", çev. Cemil Meriç, 1956. [AB]

24) Plehanov, "*Questions fondamentales du marxisme*" ("*Marksçılığın Temel Sorunları*"), *TE*, c. XVIII, s. 232.

25) Aynı eser, s. 223

26) Plehanov, "*L'Art et la vie sociale*" (*STY*), s. 227.

Çeşitli ideolojik üstyapılar (felsefe, edebiyat, hukuk, ahlak, din, resim, müzik vb.) ortak bir ekonomik çıkağa dayandıklarından, birbirlerini etkilerler. XIX. yüzyılda Almanya'da sanat felsefeye bağlanmıştır. Fransız Devrimi günlerinde edebiyat siyasal belagata ilham vermiş ve hatipler "Corneille'in kahramanları gibi" konuşmuşlardır. Restauration döneminde ise siyaset edebiyatı etkilemiştir.

Plehanov bu saptamalarla yetinmez. Bu değişik ağır basma, üste çıkma olgularını çözümler, nedenlerini araştırır.

Toplumsal ve ekonomik yaşamı üstyapıların gelişiminden ayıran ideologlar, tarihi ruhsal bir gelişmeye indirgemiş olurlar. Oysa, gerçek dünya ile bağlarını koparmış bir edebiyat okulu ve felsefe sistemi soyut, 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 *XVIII. Brumaire*'inde[27] de yazdığı gibi, "bütün göçmüş kuşakların geleneği, yaşayan 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.

27) Türkçesi: Karl Marx, "*Louis Bonaparte'ın Darbesi*", çev. Ahmet Acar, 1967, "*Louis Bonaparte'ın On Sekizinci Brumaire'i*", çev. Gülen Fındıklı, 1975. (AB)

Bir toplum geçmişten aldığı mitlere ve kişilere kendi öz ihtiyaç ve anlayışına uygun bir karakter verir. Virgillius'un *Eneide*'i[28] ile Homeros'un *İlyada*'sını[29] yahut Grek trajedisi ile XVIII. yüzyıl Fransız trajedisini 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 etmeye 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 hiçbir şey veremediği zaman, bu etki tek yanlı olur. Örnek: XIX. yüzyıl Fransız edebiyatı Rus edebiyatını etkilemesine karşın, onun hiç mi hiç etkisinde kalmadı. Toplumsal rejim benzerliği ve dolayısıyla kültürel gelişme benzerliğinden ötürü birbiriyle çekişen iki ulus birbirine bazı şeyler verebi-

28) *Eneide*, çev. Ahmet Reşit, 1936 / *Aneas*, çev. Oktay Akşit, c. III, 1965-1971. [AB]
29) *İlyada*, çev. Ahmet Cevat Emre, 1957, çev. Azra Erhat-A. Kadir, 1958. [AB]

lir. Örnek: İngiliz edebiyatını etkileyen Fransız edebiyatı, sırası gelince, onun etkisine uğradı."[30]

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

Bu bakımdan, ekonomik ve toplumsal koşullar, ancak karşılaştırmalı sanat ve edebiyat tarihi için bir temel olabilir ve bilimsel bir açıklamaya yol açabilir.

30) "*Essai sur le développement de la conception moniste de l'historie*" ("*Tarihin Tekçi Anlayışının Gelişmesi Üstüne Deneme*"), *TE*, c. VII, s. 210.

III.
SANAT VE TOPLUMSAL İLİŞKİLER

"Sanat ürünleri, toplumsal ilişkilerden doğan olgu ya da olaylardır. Toplumsal ilişkilerin değişmesiyle insanların estetik beğenileri ve dolayısıyla sanatçıların eserleri de değişir. Belirli bir toplumsal dönemin insanı, hep bu dönemin beğenilerini belirten sanat ürünlerine yakınlık gösterir. Sınıflara bölünmüş bir toplumda, belli bir döneme özgü beğeniler, çokluk bu toplumu oluşturan sınıflara göre değişir. Her sanat eleştirmeninin –kendi de toplumsal çevrenin ürünü olduğu için– estetik yargıları hep bu çevrenin özellikleriyle belirlenir."[1]

SINIFLAR VE KATMANLAR

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 anlayamayız: "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 çağla-

1) *Plehanov, "L'Art et la vie sociale"* (STY) s. 223-235.

2) Plehanov, *"Questions fondamentales du marxisme"* (*"Marksçılığın Temel Sorunları"*), *TE*, c. XVIII, s. 223.

3) Plehanov, *"Essai sur le développement de la conception moniste de l'histoire"* (*"Tarihin Tekçi Anlayışının Gelişmesi Üstüne Deneme"*), c. VII, s. 213

rı bilimsel bir görüşle incelemeyen kimse, elbette bir sanat eleştirmeni olamaz.

Düşüncelerin gelişmesi sınıflar çatışmasının tarihini yansıtır: "Her şeyden önce, edebiyat gibi sanat da yaşamı yansıtır. Sanatın yaşamı ne yolda yansıttığını öğrenmek için, bu yaşamın mekanizmasını öğrenmek gerekir. Uygar halklarda sınıflar çatışması, bu mekanizmanın başlıca zemberek lerinden biridir. Ancak, bu zembereği iyice inceledikten, adı geçen çatışmanın türlü şekiller altındaki durumunu ve sonuçlarını gözden geçirdikten sonra, az çok doyurucu bir biçimde uygar toplumun tinsel tarihini açıklayabiliriz: Bu toplumda fikirlerin yürüyüşü sınıfların ve onlar arasındaki kavganın tarihini yansıtır."[4]

Sınıflar kendi dileklerini, çatışma içindeki düşünceleri ve davranışlarıyla ortaya koyarlar. Ekonomi alanında olduğu gibi, ideoloji alanında da birbiriyle çatışır, çekişirler.

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

Ortaçağın Fransız masalları, özelikle "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,

4) Plehanov, "*L'Art et la vie sociale*" (*STY*), s. 192.

5) Plehanov, "*Quelques mots pour deefendre le matérialisme économique*" ("*Ekonomik Maddeciliği Savunmak İçin Birkaç Söz*"), *TE*, c. VIII, s. 204.

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.

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 yapılamaz: "Sınıfların çatışması, çatışan tarafların psikolojisi üzerine kendi damgasını basar. Sınıflara bölünmüş bir toplumdaki ideolojilerin tarihini incelemek isteyen kimse, bütün dikkatini bu damga, bu etki üstünde toplamak zorundadır. Yoksa, hiçbir şey anlayamaz. 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 yansısı 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*

6) Plehanov, "*Questions fondamentales du marxisme*" ("*Marksçılığın Temel Sorunları*"), *TE*, c. XVIII, s. 224-225.

XVIII. Yüzyılda Fransa'da Dramatik Edebiyat Ve Resim" adlı incelemesinde açıp geliştirir. Sanatın sınıfsal özelliğini ve evriminin derin kaynaklarını aydınlatır. Ona göre, çeşitli sanat okulları ve formülleri, her biri kendinden önceki bir okul ya da formüle bağlanarak –ister onu sürdürsün, istersе ona karşı dursun– birbirlerini izlerler. Sanatın bu evrimini toplumun evriminden ayıramayız. Sanattaki çelişmeler yaşamdaki çelişmelere bağlıdır. Sanat, ekonomik koşulların belirlediği toplumsal yaşamın bir görüntüsünü temsil eder.

"Brunetière'in yalnızca bazı edebi 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 ortaya çıktı; çünkü artık eski çağın insanları gibi yaşayamayan toplumsal bir sınıf ya da tabaka doğup ön safa geçti."[7] XIV. Louis zamanında Racine'in klasik trajedisi ile Lebrun'ün klasik 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 edebi ve toplumsal gelişmesinden alan bir sürü etkene borçludur."[8]

Burjuvazi kendisinin bir sınıf olarak bilincine varmaya başlayınca, dramını ve resmini yaratmaya koyuldu. Egemen sınıfa başkaldırış, siyasal bir özellik kazanmazdan önce, duygusal bir biçimde göründü. XVIII. yüzyılın günlük

7) Plehanov, "*Essai sur le développement de la conception moniste de l'histoire*" ("*Tekçi Tarih Anlayışının Gelişimi Üstüne Deneme*"), *TE*, c. VII, s. 217.

8) Plehanov, "L'Art et la vie sociale" (*STY*), s. 229.

gerçeklerini dile getiren burjuva resmi, ahlakı düzeltmek isteyen bir ruh taşıyordu. İçeriğinin ahlaksal oluşundan ötürü Greuze'ün tablolarını öven Diderot, sanatın, "erdemi sevimli, kötülüğü çirkin göstermesi, gülüncü ortaya çıkarması, güzel ve yüce hareketleri ölümsüzleştirmesi, zorbaları korkutması"[9] gerektiğini yazıyordu.

Böylece, sanat "insanoğlunun eğiticisi" olur. Gözyaşı döktüren komedi, kokuşmuş aristokrasiye orta halli insanla ve onun aile erdemleriyle karşı koyar. Rocaille üslubu ve sevişme sanatı duyguları körelmiş büyük senyörlerin ve ticaretle zenginleşerek asilzadelik 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. Antikçağın kahramanlarının cumhuriyetçi erdemlerini yüceltir. Diderot ile Greuze'ün ardından David ile Marie Josephe Chénier gelirler. Devrim sırasında, halk bayramları, sokak şenlikleri ve kitle 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 giysiye döner; sıkıcı, kullanışsız bir kurallar yığını olarak görülür. Artık toplumsal bir zorunluk olmaktan çıkmış, egemen sınıfın ruhsal durumuna uygun yeni ve başka bir uslup karşısında silinip gitmiş-

9) Diderot, "*Essai sur la peinture*" ("*Resim Üstüne Deneme*"), 1765, s. 1183.

tir... Çağın romantizmi hayal kırıklığını, gerçekten kaçışı, büyük yıkımların melankolisini ve akıldışının akılcılık üstündeki, içgüdünün sağduyu üstündeki, "tutku dalgası"nın toplumsal dilekler üstündeki zaferini belirtir. İğrenç sayılan gerçekliğe gerçek dışı güzellikle karşı çıkar.

SANATTA İÇERİK İLE BİÇİM

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

Sanatın zenginleştiği yükselme dönemlerinde, biçimle içerik uyumlu, çözülmez bir bütün oluştururlar. 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, üslubu ve kompozisyonu küçümseme bu edebiyatın özellikleridir. Bütün bu özellikler soylu olmayanın psikolojisini yansıtır.

"Bizim soylu olmayan kişimiz halkın yaşayışına değinen soruşturmaları yutarcasına okumakla yetinmez, kendisi de soruşturmalar yapar. Şehirlerdeki esnaf ve küçük burjuva takımını tanımaya yönelir, tarım kesimini ve elişi mesleklerini gözden geçirir; halk masallarını, türkülerini ve atasözlerini derler; dinsel konularda müritlerle konuşur; halkın sağlık durumuyla ilgili her türlü istatistik 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 yaşamından çıkarılmış bir yığın deneme, sahne, deyiş ve hikâye ortalığı kaplar."[10]

10) Plehanov: "*Gleb Ouspenski*", *TE*, c. X, s. 10

Bir sınıf çökmeye başlamışsa, onun sanat ve edebiyatı da çökmeye 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 yükselmeye 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 dönemlerdir. Böyle dönemlerde biçim içeriği yahut içerik biçimi geride bırakır. Gelgelelim, şurasını da unutmamak gerekir ki, yalnızca edebiyatın çözülmeye başladığı zamanda içerik biçimden geri kalır. Örnekler: Günümüzde burjuvazinin bazı tabakalarının tinsel çözülüşünün getirdiği "décadent" sanat[11] fütürizm ve benzeri edebiyat olayları. Edebiyat alanında çözülüş, biçimin özden, içerikten çok beğenilmeye, değer kazanmaya 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 söyleyeceğim. 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 taşlamala-

11) Décadent sanat: XIX. yüzyıl sonunda parnasçılara karşı bir tepki olarak aşırı simgeciliği (symbolisme) savunan sanat akımı. Yozlaşan, gerileyen sanat. [AB]

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.

rın kucakladığı düşüncelerden bazıları (örneğin eğitimle ilgili olanları) günümüze değin gelmiştir. Fakat düşünceleri 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]

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.

"Unutmayalım 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 düşüncelere sıkıdan sıkıya bağlantı halindedirler: "*Bütün ideolojik alanlarda gelenek, büyük bir tutucu güçtür. (Engels).*"[14]

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

"Beaumarchais'nin çağındaki yurttaşları, çoğunda asilzadeleri taklit eden –bu yüzden de Molière, 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 her biri, burjuvazinin gelişiminde belli bir konağı gösterir. Her sınıfın eğilim ve özlemleri, gelişme derecesine ve daha

13) *Plehanov, "Histoire de la pensé sociale en Russie" ("Rusya'da Toplumsal Düşüncenin Tarihi"), TE*, c. XXIX, s. 208-209.

14) Plehanov, "*Esquisse d'une histoire du matérialisme*" ("Maddeciliğin Tarihi Üstüne Bir Taslak"), *TE*, c. VIII, s. 173.

çok da üst sınıfla olan ilişkilerine, bu gelişmenin belirlediği ilişkilere bağlıdır."[15]

Öyleyse, biçimin yetersizliği, her zaman için yükselen bir sınıfın eserlerini nitelendirmez.

Geçmişin kültür kalıtını iyi sindiren, emekçi sınıfa bağlı düşünür ve yazarlar içeriğin zenginliği ile biçimin olgunluğunu birleştirebilirler. Bu konuda Marx'ın *1848 Bildirisi* (*Manifesto*) 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 bazen onunla çatışırlar, onu eleştirirler, yererler.[16] 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 saptar: Zamanın burjuvazisi, edebiyat ve sanatta kendi ideologlarınca canlandırılan özlemlerle duyguların çoğunu anlamıyordu. Tarihte, ideologlarla eğilim ve beğenilerini yansıttıkları sınıf arasında buna benzer anlaşmazlıklar eksik değildir. Bunlar, insanlığın düşünsel gelişimindeki özgülleşmelerin 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, romantizmin burjuva üstü özelliğini anlamalarını önlemiştir. Oysa, başka yerde oldu-

15) Aynı eser, s. 171-172.

16) Büyük kapitalin terörist diktatörlüğü demek olan faşizm de, burjuvazinin kendi sınıf çıkarlarını savunmada çok gevşek, çok zayıf, çok yetersiz kaldığını öne sürerek onu aşağılar, kötüler.

ğu gibi burada 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 o, ışık serper."[17]

Burjuva toplumuna karşı romantiklerin kafa tutması biçiminde 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 layık 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 "yaşam 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 hatta çelişik nedenlerle hareket eder. Bu nedenlerin de toplumsal özünü çözümlemek gerekir.

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

"Eğer Belinski daha uzağa gitseydi ve bu ilgisizliğin nedenini anlamaya çalışsaydı şunu görecekti: Değişik tarihsel dönemlerde ilgisizlik değişik, hatta çelişik nedenlerle doğmaktadır. Ayrıca, bütün bu nedenlerin kökleri toplumsaldır ve ne doğrudan doğruya sanatın doğasından, ne de tekniğin yasalarından gelmektedir."[18]

17) Plehanov, "*Questions fandamentales du marxisme*" ("*Marksçılığın Temel Sorunları*"), 1948, s. 73.

18) Plehanov, "*Belinski*", *TE*, c. V, s. 356.

Zorba bir rejim altında yaşayan sanatçı; "sanat için sanat" akımında kendine bir korunak arar; düşünce adamı, bir ilkenin arkasına sığınır, böylece özgürlüksüz bir ülkede özgürlüğünü ilan etmiş olur. İsyancı arkadaşlarının mahkûmiyetinden sonra, Çar I. Nikola, Puşkin'i bağışlar. Onu polis şefi Benckendorf'un gözetimine verir. Şair, tiksindiği Petersburg burjuvazisinin yüksek sosyetesinde çok mutsuz bir yaşam sürer. Giderek, katıksız sanata bağlılığını bildirir. Bu bildirme gerçekte bir kopuştur. Nitekim, ışığa ve ilerlemeye vurgun olan şair, köleliğe dayanan bir imparatorluğun karanlığında bir saray şairi, çarın pohpohçusu olmaya katlanamaz. 1812 Savaşı sırasında beliren ulusal bilinci folklorla beslenen güçlü dehasıyla dile getirir. Rus edebiyatında umut veren, iyi günleri müjdeleyen biri olmak görevini üstlenir.

Toplumsal bir amaca bağlanan sanat genel olarak devrimcidir. Ama, bu kural her zaman için geçerli değildir. Sanatta "yararlı" olmayı bazen gericiler de tutarlar. Örneğin, Çar I. Nikola ahlakçı 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*) ile *Savurgan Baba*'yı (*Le Pére prodigue*) yazardı.

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

GERÇEKÇİLİK

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

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

XVIII. yüzyılda Tiers Etat'nın[19] temsilcileri, oldukça gerçekçi bir görüşle, egemen sınıfın kendilerine zorla kabul ettirdiği gerçeğin dışında kalan her şeyi eserlerine koyuyorlardı.

Ibsen üstüne yaptığı incelemede Plehanov, bu Norveç dramcısının, gerçek toplumsal ilişkileri anlayamadığı için simgelere başvurduğunu gösterir. Bu arada gerçeklikten 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 değildir: "Bu, bizzat gerçeğin izlediği yoldur; kendi sınırlarını aşmak, gelecekteki gerçeğin temellerini atmak üzere içeriğini kendi güçleriyle geliştiren *bugünkü gerçeğin* yürüdüğü yoldur."[20]

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

Plehanov, yaşamdan zorla koparılmış, okurlara "yaşantı kırıntıları" sunan, nesnelerin salt dış yüzünü canlandırmaya yönelen, eksik, yüzeysel ve gerçeği değiştirici bir gerçekliğe kesinlikle karşı çıkar. Doğalcılığın "incelediği çevreyle ilgili nesnel davranışı, aslında, tümel bir duygudaşlık yokluğundan gelir."[21] Doğalcılık, törelerin arkasında yatan, onları doğuran rejimi görmez. Ayrıca, bireye önem verdiği,

19) Tiers Etat: Üçüncü sınıf. Derebeylik döneminde soylularla papazlar dışında kalan ve burjuvalardan, köylülerden, halktan oluşan topluluk. Burjuvazinin önderlik ettiği bu topluluğun çoğunluğunu halk oluşturuyordu. [AB]

20) Plehanov, "*Henrik Ibsen*", *TE*, c. XIV, s. 197; *L'Art et la vie sociale* (*Sanat ve Toplumsal Yaşam*), s. 265.

21) Plehanov, *L'Art et la vie sociale (STY)*, s. 115.

toplumsal insanı toplumsal ilişkilerle değil de ruhbilim ve soyaçekimle, kalıtımla 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 kübizm idi. Gerçekten kopuş, sonraları biçimcilik, gerçeküstücülük, 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."[22]

Temsili olmayan sanat, sanatçının hayal gücünün uydurduğu, gerçeklikten uzak, keyfe bağlı bir iç dünyada hareket eder. Biçim üzerinde aşırı bir kaygıya kapıldığından, yaşamdan 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 kullanır. Kişioğlunun alınyazısını belirleyecek gerçek kavgalara katılmaktan korkar.

HALKÇI SANAT

Derebeylik toplumunun bağrında yüzyıllar boyunca gelişen burjuvazi, kendi sanat ve edebiyatını kurmak için bol zaman ve olanak buldu. Gelgelelim, emekçi sınıfı için bun-

22) Aynı eser, s. 138

lar 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, özendiriyordu. Yarınına güvenemeyen, işsizlikle hastalığın sürekli korkusu altında yaşayan, çalışma gücünden başka bir geliri bulunmayan, kapitalist sömürü düzenine bağlanan emekçi sınıfı ise ancak kendi ihtiyaçlarını karşılayan eserler yaratabildi. Her çağda halk sanatı, halk şiir ve edebiyatı varlıklı sınıfın egemenliğine dokununca kötülenmiş, baskı altına alınmış, inkâr edilmiştir.

1885'te Plehanov, işçilere seslenerek, onlardan kendi kurtuluş savaşımlarını destekleyen 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 bir geleceğe olan inancınızı büyütecek. Ve bu inanç, sizin şiirlerinizde yansıyacak. Bu inanç şarkılarınızı –içten kardeşlik, gerçek eşitlik ve evrensel özgürlüğün gür haykırışı gibi– güçlü, yürekli ve şanlı kılacak."[23]

Plehanov söylevini, 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 yıllar oldu. Bize şimdi

23) Plehanov, *L'Héritage littéraire* (*Edebiyat Kalıtı*), s. 28.

yeni bir şairin, işçilerin şairinin gelişini beklemek düşüyor."[24]

Bir sınıfın görüşünü dile getiren sanat, siyasal bir sanattır. Böyle bir sanatı canlandıran kavgacı ruh, onu bir sınıf aracına dönüştürür.

"Ama, böyle bir sanatın verimli olamayacağı söylenmemelidir. Verimsiz değildir o. Nitekim eski gereklerin 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 çıplaklar, üst sınıflarının sanatının yürüyemeyeceği bir yolda yürür: Bütün halkın davasını yüklenir."[25]

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

"Toplumbilimcilerin 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! Her şey iyi bu oyunda; çünkü içinde uydurma hiçbir şey yok, her şey doğru ve gerçek."[26]

Geçmişte sanat, sınıflar çatışmasının bilinçsiz bir yansısı idi. Bilimsel sosyalizm, bilinçli bir sanata yol açıyor: İnsanlığın ilerlemesi yönünde, yaşamın güzelleşmesine ve zenginleşmesine çalışan bir sanata olanak sağlıyor.

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 yaşarlık kazandırır.

24) Plehanov, "*Nekrassov*", *TE*, c. X, s. 395.
25) Plehanov, "*L'Art et la vie sociale*" (*STY*), s. 192.
26 Aynı eser, s. 308.

IV.
SINIF ARACI OLAN VE YAŞAYAN BİLİM: ESTETİK

Açılma, serpilme dönemlerinde –örneğin antikçağda, ortaçağda, Rönesans'ta– sanat kamusal yaşam içinde bütünlenir. Toplum, sanatçılara zorla bir ideoloji ile temler ve anlatım biçimleri kabul ettirir. Din coşkusu kiliseleri yapan ve süsleyen adsız sanatçılara, ressamlara, heykeltıraşlara ilham verir. Ortaklaşa atılımlardan güç alan sanatçı, belli bir zamanda toplum için zorunlu olan şeyi gerçekleştirir. Yaratma özgürlüğü bu durumdan yaralanmaz, tersine, onunla coşar.

KAPİTALİZM VE SANAT

Kapitalizm, kamuyla sanatçı arasındaki bu dolaysız bağı koparır. Sözüm ona, keyfine göre yazmakta ve resmetmekte özgür olduğunu bildiren sanatçı, gerçekte, "pazar" için yazmaya ve resmetmeye 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 ilaç gibi bakan yayımcıyı, her çeşit özgünlüğün ve devrimciliğin düşmanı olan burjuva müşteriyi memnun etmesi gerekir. Böylece, paranın özgürlük anlamına geldiği ve kişiye egemenlik 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 sa-

tın alınan bir nesneye dönüşmesinde şaşılacak ne var?"[1]

Sanata bunca sırt çevirmiş bir rejime karşı sanatçının her başkaldırması, –kapitalizmin yaşamsal 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. Sosyalist eleştirmen, devrimci bir yazar olduğundan, en ileri sınıfın, kendinde geleceği taşıyan sınıfın, emekçi sınıfın görüşünü benimser. Halkı eğitmeyi, ideoloji yönünden donatmayı üstüne alır.

"Bilimsel eleştiri sanata hiçbir 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 belirleyen hareketin ölümsüz yasalarını incelemeye çalışır. Çünkü o, fizik gibi nesneldir ve bundan ötürü de her türlü metafiziğe yabancıdır. Ayrıca, gerçekten bilimsel olduğu ölçüde bu nesnel eleştiri, 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 felsefi olan bir eleştiri, aynı zamanda, gerçekten kavgacı bir eleştiridir."[3]

"Bütün toplumsal geçiş dönemlerinde eleştiri, bir kavga ruhu taşır; bir parçasıyla ya da bütünüyle bir tartışma olur.

1) Pléhanov, *L'Art et la vie sociale (ŞTY)*, s. 144.
2) Aynı eser, s. 218.
3) Aynı eser, s. 127

Böyle olması iyi midir, kötü müdür? Yerine göre iyi, yerine göre de kötüdür. Fakat aslolan, bunun kaçınılmaz oluşudur!"[4]

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

PLEHANOV VE MARKSÇI ELEŞTİRİ

Tutarlı bir maddeci olarak Plehanov, gerici ideolojilere karşı bu kavgayı yürütmesini becerir. Hatta, bu bakımdan eserinin doruğuna yükselir. Lanson ile Ibsen üzerine yaptığı incelemeler bilimsel sosyalist 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 ilginç 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 üzere, şu ya da bu tutkunun şu ya da bu koşullar içinde nereye varacağını göstermek istediğini bildirir. İnsancıl tutkuları Hugo, en soyut biçimde ele alır. O kadar ki, bu tutkuların uydurma, yapmacık ve hatta, tümüyle ütopik bir ortamda oluştuklarını söyleyebilirsiniz. George Sand'ın çoğu romanlarında da aynı psikolojiyi buluruz. Ama Balzac'ın eserlerinde böyle bir ku-

4) Plehanov, "*A. L. Volynski*", *TE*, c. X, s. 191.

5) Plehanov, "*Essai sur le développement de la conception moniste de l'histoire*", ("*Tekçi Tarih Anlayışının Gelişimi Üstüne Deneme*"), *TE*, c. VII, s. 237.

sur yoktur. Balzac, tutkuları çağının burjuva toplumunda nasıl bulmuşsa öyle almıştır; onların, belli bir toplumsal çevre içinde nasıl bir oluş ve gelişme geçirdiklerini, doğalcı bir bilginin dikkatiyle gözden geçirmiştir. Bunu yapmakla da, gerçek anlamda, bir gerçekçi olmuştur. Nitekim onun eserleri, Louis Philippe ve Restauration dönemlerindeki Fransız toplumunun psikolojisini incelemek için eşsiz birer kaynaktır. Eğer Balzac'a Fransız gerçekçiliğinin babası diyemiyorsak, bunun tek nedeni, gerçekçiler arasında, *İnsanlık Güldürüsü*'nün (Comedie Humaine) dâhi yazarının üstüne aldığı ödevi, bütün genişliğiyle kavrayabilecek güçte kimsenin bulunmamasıdır: Çocuklar babalarına layık 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 yayınlandı.[7] Görüldü ki, Plehanov'un yargısı Engels'inkiyle tam bir uyum içindedir.

Marksçı yöntem Plehanov'a, Knut Hamsun'un *Dr. Stockmann'ın Oğlu* adlı oyunu için yazdığı "Krallığın Eşiğinde"

6) Plehanov, "*L'Héritage littéraire*" ("*Edebiyat Kalıtı*"), *TE*, c. VI, s. 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 kibarlığını canlandırmaya çabalayan soylulara karşı yükselen burjuvazinin gittikçe 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 hak etmeyen 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." [AB]

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 olanağını verdi. Hor gördükleri ve korktukları işçilerin "kökünü kazımayı" tasarlayan bu "devrimciler", daha sonraları, faşist hareketlere kadrolar ve topluluklar hazırlamak zorunda kaldılar. Ne peygamberce bir çözümleme! Nitekim, Hitler Norveç'i işgal edince Knut Hamsun Nazi olduğunu açığa vurdu.

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

"Edebi olayın toplumsal karşılığını bulmaya çalışan bu eleştiri, eğer bunu bulmanın yetmediğini ve toplumbilimin estetiğe kapısını kapayıp ardına kadar açması gerektiğini anlamazsa, kendine ihanet etmiş olur. Maddeci eleştiricinin ilk işi, ikinci işini gereksiz kılmaz, tersine, onu zorunlu bir tamamlayıcı olmaya götürür."[8]

Vaktiyle Belinski, 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."

Bundan ötürü, bir eserin, bir sanat biçiminin estetik anlamını ortaya çıkarmak ve –dayandıkları ekonomik toplumsal altyapı kaybolduğu halde– onların neden bir estetik anlam ve değer taşıdıklarını araştırmak gerekir. Kendini hâlâ güzelin ölmezliği ve sürekliliği düşüncesine bağlayan idealist görüş, sanatı insandan ve tarihten ayırmak, toplum-

8) "*Duran ving ans*" ("*Yirmi Yıl Boyunca*"), *TE*, c. XIV, s. 189.

sal gerçekliği hiçe saymak, güzelliği bir tanrıça haline sokmakla güçlükten kaçmaktan başka bir şey yapmış olmaz.

Yalnız güzelliktir yaşayan, değişmeyen, ölmeyen.
Ölüm titreyen evrenleri dağıtabilir,
Ama güzellik sönmez, her şey onunla doğar yeniden,
Yeniden dünyalar onun ak ayakları önünde yuvarlanır.[9]

Oysa, ancak Marksçı yöntemin yardımıyla bu estetik "yaşarlık" açıklanabilir.

Marx, *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*'da[10] değerin üretim kuvvetlerinin düzeyiyle dolaysız, yani doğrudan doğruya bir ilişkisi bulunmadığını ve sanat biçimlerinin birbirini izlemesinde sürekli bir gelişme görülmediğini belirtir. Plehanov, maddeci eleştiriden yalnızca sanatın koşullarını değil, "nasıl"ı da, yalnızca toplumsal oluşu değil, estetik varoluşu da incelemesini ister. İdealist kuramlara karşı savaşırken, "maddeci eleştirinin ilk işi" dediği ödev üzerinde ayak direr ve özellikle toplumbilimsel açıklamayla uğraşır. Yazık ki "ikinci iş"e geçmeye fırsat bulamaz. Toplumsal ve ekonomik gerçeklerin dışında ayrı bir küre meydana getirmeyen, tersine onların içinde doğan ve onları aydınlatan estetik alana girmesine vakit kalmaz.

Bu yüzden, maddeci estetiğin bir öncüsü olan Plehanov, aslında, iyi 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 anımsatırlar. Fakat, bu tümcenin devrimci sınıfa bağlanan sanatçılardan söz açan parçasını unuturlar.

Toplumsal koşulları incelemenin sanat sorunlarını çöz-

9) Leconte de Lisle, *Poémes antiques*, "Hypatie".

10) Türkçesi: K. Marx, "*Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*", çev. Orhan Suda, 1970, çev. Sevim Belli, 1970. [AB]

meye yeteceğine ve edebiyatın sadık bir kopyaya yahut özete indirgeneceğine inanmayacak 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 katibi" diye ilan ettiği zaman dahi, kitaplarına kişisel bir tutku ve deyiş koyar. İşte, kitaplarını özgün bir yaratış kılan da bu tutku ve deyiş olduğu gibi, asıl incelenmesi gereken de bu özgün 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 edilgenliğe ve gözlemciliğe 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, hatta mekanik bir bağlantı kurmasından yakındılar. Onu, estetiğe "salt toplumbilimsel bir temel" vermekle, sanat eserinde hep bir sınıf ideolojisinin yansısını yakalamaya 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 beğenilerine göre değiştirdiler, yapmacıklığın damgasını bastılar üstüne. Demek ki, Plehanov'un menuet'te asalaklığın bir anlatımını bulması yersizdi.

Bununla birlikte, Plehanov'un bazı çözümlemelerinin şematik olduğunu, yer yer dogmatik bir genellemeye kaçtığı-

nı, çeşitli çağları niteleyen değişik ve çelişik eğilimleri açıklamaya yetmediğini kabul edelim. Ama, esas üzerinde bir tavır takınmak, idealizmi başlıca konaklarından dışarı atmak, sanat eserinin bir rastlantının ürünü olmayıp, tarihçe belirlendiğini göstermek söz konusu olunca bu eksiklerden, 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 bazen 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 Marksçılığın temel konumlarının sınırlarını yıkmaya çabalamaktan başka bir şey yapmıyorlar.

Sosyal demokratlar arasında bulunan Kant'ın çözümleriyle kıyasıya savaşmış bir kuramcıda (Plehanov'da) Kantçılığın izlerini göstermeye uğraşanlar da oldu. Bunlar, diyalektiğin yerine şurada burada biçimsel mantığı koymakla suçladılar onu. Oysa Marksçılığa aykırı, kaderci öğretinin sorumlusu o olamazdı. Bunun sorumlusu olsa olsa, Ekim Devrimi'nden sonra, onun adını kullanarak eleştiri ve edebiyat alanında sözü geçen öğretiyi yürütmeye çalışan Menşevik kuramcılar olabilirdi.

Plehanov'un siyasal yanılgıları bazı edebi yargılarında da kendini gösterir. Örneğin, köylü sınıfının devrimci rolünü toptan inkâr ettiği gibi, Tolstoy'la ilgili yazılarında da, *Savaş ve Barış*[1] yazarını "O, büyük bir senyördü ve ölünce-

1) Türkçe çevirileri: Tolstoy, "*Harp ve Sulh*", çev. Zeki Baştimar, 1943-1949, çev. Vahdet Gültekin-Semih Tiryakioğlu, 1957, çev. Leylâ Soykut, 1968-1971, "*Savaş ve Barış*", çev. Atilla Tokatlı, 1986. [AB]

ye 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 özgündür, 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 köylü sınıfının tarihsel eylemi içinde yer alan çelişik koşulların gerçek bir aynasıdır."[12]

Plehanov'un sanat ve edebiyatla ilgili çalışmaları bütünsorunları ele alan ve çözen bilimsel estetiği 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 yaşam değişince üstyapılar ve estetik gerekirlikler de değişiyor. Emperyalizm, ulusal kültürlerin birbirine girmesi, bilimlerle tekniklerin ilerlemesi (yalnızca sinemayla radyonun kitleleri sarsmak ve eğitmekteki etkinliği bir düşünülsün) savaşlar, 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 iç yaşayışın mucizesini göstermekten) ayırdı. Plehanov'un zamanında konulmayan yahut başka türlü konulan yeni sorunlar ortaya çıktı: Kültür kalıtı, 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 hiçbir şey feda etmeksizin– dü-

12) Lenin "*Tolstoi, niroir de la Révolution russe*" ("*Rus Devriminin Aynası, Tolstoy*"), *TE*, c. XII, s. 333, Türkçesi: Lenin, "*Sanat ve Edebiyat*", 1968.

şüncelerini, sanatlarını halkın ihtiyaçları düzeyine çıkarmalarını, kitlelerin yaratıcı çaba ve kavgasıyla yoğrulmuş kültür değerlerinden –sözü geçen çaba ve kavgaya katılmak üzere– ilham almalarını ister:

"Sovyet insanlarının yeni erdemlerini temsil etmek; halkımızın yalnızca bugün ne olduğunu değil de, 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."[13]

Geleceğin az ya da çok yakınında bulunan ve Rus devriminin önderlerince Marksçılığı geliştirerek ve zenginleştirerek çözülen bütün bu sorulara Plehanov elbette cevap veremezdi. Bundan ötürü, ona çıkışmak yersizdir; burada önemli olan, yapılması gereken şey, 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, hareket temelleri ve sürekli uyarıcılar bulmak için onun düşüncelerini ve çözümlemelerini incelemektir.

BİLİMSEL ESTETİK

Marksçılığa 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 vererek, onu toplumsal yaşamın dinamik bir öğesi durumuna getirdi.

Gelgelelim, Marksçılığın yardımıyla bir bilim olan bu

13) Jdanov, "*Repport surles revues Zvezda et Leningrad*" ("*Zvezda ve Leningrad Dergileri Üstüne Rapor*"), 1946.

kavgacı estetik, sanatın yarattığı bütün sorunları, bütün bilmeceleri henüz çözmüş değildir. Buna şaşmalı mıyız? Hayır. Çünkü, Marksçılık donmuş bir dogma değil, yeni bulgularla durmadan zenginleşen ve önceki konumunu durmadan aşan canlı bir bilimdir. Öyleyse, Marksçı estetik bir formüller demeti, katı bir kurallar ve yasalar yığını olamaz. Tarihsel maddeciliğe yaslanan bu estetik entelektüel yaşamın ve sanatsal yaratışın sayısız sorunları kadar, sanatların evrimini de kucaklar. Doğa ve insan bilimlerindeki en yeni buluşlarla beslenir. Özellikle antropoloji, palcontoloji, etnografya, iş psikolojisi, psikoteknik, biyoloji gibi XX. yüzyılda oldukça ilerleyen bilimlerden yararlanır.

Edebiyata ve sanata güçlü bir itiş kazandıran Marksçı estetiğin, ruhun ürünlerini ve düşünsel yaratışın ilkelerini bilimsel anlayışla açıklaması; eserleri doğuran koşulları incelemesi ve bu koşullar 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, daha eşsiz ve benzersiz ürünlerini –sanatsal çiçeklenişlerini– birbirine bağlaması gerekmektedir. Üstelik, kendisine temellik eden bilim gibi, konukluk 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, sürgünün sağladığı zoraki uzaklaşma ve dinlenme günlerinde Plehanov, ideolojik üstyapıların incelenmesine yönelebildi. Sanat ve edebiyat ürünlerini toplumsal çevreleriyle açıklayarak onları tarih ve toplum içindeki yerlerine oturtmaya 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 genişletmeye çalışmak...

SANAT VE TOPLUMSAL YAŞAM

(Seçmeler)

Georgi Plehanov

Estetik

ÇERNİŞEVSKİ'NİN ESTETİĞİ[1]

Çernişevski "Güzellik yaşamdır" der ve bu tanıma dayanarak bir çiçekli bitkiyi neden sevdiğimizi açıklamaya çalışır: "Bitkilerde hoşumuza giden şey, özsuyu ve kuvvet dolu bir yaşamı yansıtan renklerin tazeliği, biçimlerin 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: Bilindiği üzere, ilkel kavimler, örneğin Boşimanlar, Avustralyalılar ve aynı gelişme konağında bulunan öbür "vahşiler" –oturdukları 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 hiçbir biçimde uygulanamaz. Neden diyeceksiniz. Cevap verelim: Bu vahşi oymaklar doğal olarak gelişmiş insanların beğeni düzeyine henüz ulaşamamışlardır da ondan.

1) Bu yazı, *Duran vingt ans* (*Yirmi Yıl Boyunca*) adlı derlemede yer alan "Çernişevski'nin Estetik Kuramı" başlıklı incelemeden aktarılmıştır. Plehanov'un *Toplu Eserler*'i (*TE*, c. VI. s. 281-289) ile "*L'Art et la vie sociale*" (STY s. 195-202) adlı kitabında da bulunmaktadır.

Peki, insanların doğal beğenileri ile doğal olmayan beğenilerini ayırmak için elimizde ne gibi bir ölçüt var?

Çernişevski, "Bu ölçütü insan doğasında aramak gerekir" diye karşılık veriyor. Güzel ama, insanın doğası kültürel gelişmeyle birlikte değişir: "Bir ilkel avcının doğası XVII. yüzyılda Paris'te yaşamış bir kimseninkine benzemediği gibi, XVII. yüzyıl Parislisinin doğasındaki önemli özellikleri çağdaş Almanların doğasında aramak da yersizdir.

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

Yazarımızın eserinde[2] bu konuda neler söylediğini gözden geçirelim:

"Halkın gözünde güzel yaşam, yaşanılması gereken yaşam bol yemek yemek ile iyi bir evde oturmak ve deliksiz bir uyku çekmektir. Öte yandan, köylünün gözünde yaşam kavramı oldum olası işe bağlıdır. Onun için insan çalışmadan yaşayamaz; yoksa yaşam sıkıcı, çekilmez bir hal alır. Bolluk ve çalışma –ama 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 koşuludur.

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 koşuludur.

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

2) Tchernychevski (Çernişevski). "*Les Rapports Esthétiques de l'Art avec la Réalité*" ("*Sanatla Gerçeklik Arasındaki Estetik İlişkiler*").

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 hiçbir güzellik yoktur ki eksiksiz bir sağlığın ve uzviyetteki kuvvetler dengesinin ürünü, yıpratıcı olmayan sürekli bir çalışma ile geçmiş rahat bir yaşamın sonucu olmasın.

Modern güzellik ise bambaşkadır: Kibarlar âlemine bağlı kuşakların soyları el işleri yapmaksızın yaşamışlardır. Elbette çalışmasız bir yaşam kanın vücutta 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 hiçbir zaman yitirmeyeceği 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 yaşamın sonucu sayıldığından, bu insanlara göre, güzelliğin öğeleri olarak kabul edilir.

Solgunluk, dermansızlık ve hastalığın sosyete insanları için bir başka anlamı daha vardır: Köylüler rahatlık ve dinlenme ararlar; maddi ihtiyaç ve bedeni yorgunluk nedir bilmeyen, ama aylaklıktan ve her türlü maddi tasasızlıktan canları sıkılan yetişkin sınıfın insanları ise taşkın coşkular, tutkular ve hareketler isterler. Çünkü boş ve tekdüzeli 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 yaşamı yeniden yaratır ve yaşam, yani "güzel yaşam", "olması gereken yaşam" sınıflara göre değişir, çeşitlenip, ayrımlaşır.

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

Elbette, bu böyle olunca, gerçeklikteki güzelliğin kişiyi doyurmadığını ve sanat yaratışıyla uğraşmaya götüren güdüye bakmak 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 doğrudur, ama yalnızca belli bir anlamda. Sanat yaşamı yeniden yaratır. Fakat gördük ki, Çernişevski'ye göre, yaşam görüşü, "güzel yaşam"ı, "olması gereken yaşam"ı görüş toplumun çeşitli sınıflarına bağlı insanlarda birbirinin aynı değildir.

Acaba toplumun aşağı sınıfından bir kimsenin, yüksek sınıfın sürdüğü yaşam ve onu canlandıran sanat karşısındaki davranışı ne olacaktır? Onun davranışının –kendi sınıfının durumunu kavramış olması koşuluyla– olumsuz olacağı tahmin edilebilir. Eğer sanat yaratışıyla, az da olsa, ilgileniyorsa egemen sanat görüşünü –egemen olan genellikle yüksek sınıfın sanat görüşüdür– değiştirmek isteyecek, "ye-

ni kişisel bir biçime göre" onu yeniden yaratmaya uğraşacaktır. Böylece, onun sanat yaratışı gerçekte bulduğu güzelliğin kendisini doyurmamasından doğmuş olacaktır. Elbette, onun sanatı ancak kendi sınıfına güzel görünen bir yaşamı ve gerçekliği canlandıracaktır. Oysa egemen olan yaşam ve gerçeklik bu değildir. Yüksek sınıfın yarattığı sanatın yansıttığı yaşam ve gerçekliktir egemen olan. 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, yaşamla ilgili bazı kavramlar hüküm sürüyordu. Bunlar, çökmekte olan aristokrasiye özgü kavramlardı; bundan ötürü, Tiers Eta'nın (köylülerle burjuvaların, halkın) kurtuluşunu amaçlayan ruhsal/düşünsel temsilcileri 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 gerçeklikte rastladıkları güzelliği beğenmeyebilirlerdi de. Çünkü yaşam aynı yerde kalmıyor, gelişiyor ve onun gelişmesi var olanla –insanlara 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 Saltık Tin'in (Idée Absolue/Mutlak Fikir-Akıl-Ruh) bir belirtisi sayıyorlardı!

İdealizmle savaşmakta Feuerbach haklıydı. Onun öğrencisi Çernişevski de idealist sanat kuramını reddettiği ve gü-

zelin "olması gereken" yaşam olduğunu, sanatın genellikle "güzel yaşam"ı canlandırmaya çalıştığını öne sürdüğünde haklı idi. Onun tek kusuru, insanın "yaşam"a ilişkin düşüncelerinin tarihte nasıl geliştiğini tümüyle anlayıp açıklayamamış olmasıydı.

Çernişevski der ki:

"Bizim tuttuğumuz sanat görüşü, en yeni Alman estetikçilerin görüşlerinden alınmıştır. Bu görüş, yönü çağdaş bilimin genel düşünceleriyle belirlenen diyalektik süreçten çıkmıştır."

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

Çernişevski insanın ihtiyaçlarını doğal ve yapma diye ikiye ayırır: "Yaşam" onun için, –doğal ihtiyaçları karşıladığı ölçüde– bir kesimiyle normal ve –insanın yapma ihtiyaçları onu belirlediği ölçüde– büyük bir kesimiyle de anormaldir.

Böyle sakat bir ölçütle insanın şu sonuca varması işten bile değildir: Toplumdaki bütün yüksek sınıfların yaşayışı anormaldir ve dolayısıyla, çeşitli çağlarda bu anormal yaşayışı dile getiren sanat da sahte bir sanattır! Gelgelelim, insanlığın vahşet halinden çıkmaya başladığı çok eski çağlardan beri toplum sınıflara bölünmüş bulunuyordu.

Gene, böyle bir ölçüte yaslandığından ötürü, Çernişevski'nin insanlığın bütün tarihsel yaşamını sahte yahut anormal sayması ve uzun çağlar boyunca, bu anormal toprak üzerinde doğmuş bütün yaşam temsillerinin de gene az çok sahte olduğunu söylemesi gerekiyordu. Tarihle ve insancıl kavramların gelişimiyle ilgili bu çeşit bir görüş, toplumsal

değişme dönemlerinde, "yadsıma" dönemlerinde güçlü bir *kavga silahı* olabilirdi ve gerçek 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. Belinski'nin de vaktiyle düşündüğü gibi, onun, bilimsel bir estetiğe, yargılamayan –bu iş "kuramsal akıl"a düşmez– fakat açıklayan bir estetiğe temel olmaması da gene bu yüzdendi. Çernişevski, sanatın, yaşamın yeniden canlandırılması olduğunu söylemekle yerden göğe kadar haklıdır. Ama, sanat yaşamı yeniden yarattığına göre, bilimsel estetik –yani doğru bir sanat kuramı– ancak doğru bir yaşam 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 söyleyeceğim:

Rus eleştirmenleri "Gravür tabloya göre ne ise, sanat da yaşama göre odur" diyen Çernişevski'nin bu benzetmesine karşı çokluk başkaldırmışlardır. Oysa Çernişevski bununla şu düşünceyi ortaya koymak istemiştir: Eğer insanlar sanat yaratışlarını arıyorlarsa, bu, gerçeklikteki güzelliğin onları doyurmayışından değil, –şu ya da bu nedenle–, ona ulaşamaz olduklarındandır.

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

Nitekim, Çernişevski de haklı olarak deniz manzaraları-

nı 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 olanağından 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, resamlar da bu sanat eserlerinin gerçeklikten daha güzel olduğunu düşünmezler. Ama o resimler *gerçekliği 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 Eugéne Delacroix güncesinde David'in tanınmış tablolarının "gerçeklik ile ülkünün tuhaf bir birleşimi" olduğunu söyler."[3]

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

Egemen sınıfın yaşamı yeni sınıfa, yani yükselen ve durumundan memnun olmayan sınıfa anormal, hatta eleştirilmeye layık görünür.

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

Sırası gelince, bu sınıf da, eski okulla çalışan, yaşama bağlı gerçekçi ressamlar yetiştirecektir.

3) "*Journal d'Eugéne Delacroix*" ("*Eugéne Delacroix'nın Güncesi*"), Paris 1893, c. III, s. 383.

Elbette bu yaşam yeni sınıfın anlayışına uygun bir "güzel yaşam"dır, bir "olması gereken yaşam"dır.

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

Böyle bir karışım sunan bir sanatın, gerçeklikte bulunan güzelliği canlandırmaya çalıştığı söylenemez. Hayır, o ressamlar gerçekten hoşlanmazlar, hoşlanamazlar. Temsil ettikleri sınıf gibi onlar da gerçekliği bir kesimiyle *değiştirmek* ve bir kesimiyle de onu *ülkülerine* uygun biçimde *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 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, yaşamı canlandırmakla yetinmediğini, onu açıkladığını, yol gösterdiğini de söylerdi. Sanata bir yaşam "kılavuz"u diye ilgi gösterir ve eleştirileriyle, sanatçıların yaşamın olaylarını kavramalarına yardım etmek isterdi.

Öğrencisi Dobrolyubov da aynı yolda yürüyordu: Nitekim Turgenyev'in *Uyanış* adlı hikâyesi üstüne yazdığı "Gerçek Gün Gelince" başlıklı ünlü –ve dikkate değer– eleştirisini anımsayınız. Dobrolyubov orada şöyle diyor:

"Sanatçı yazar toplumsal düşünce ve ahlak üzerinde öy-

le 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 göstermeye başlayınca, o yazarın 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 yaşamı kucaklayışındaki genişlikle, yarattığı çeşitlilik ve sağlamlılıkla ölçülür."

Buna uygun olarak Dobrolyubov edebiyat eleştirisinin başlıca amacını, "belli bir sanat eserini oluşturan gerçekliktek olayların açıklanmasında" bulur.

Görülüyor ki Çernişevski ve Dobrolyubov'un savundukları estetik kuramı da gerçekçilik ile ülkücülüğün özel bir karışımı idi. Yaşamın olaylarını açıklarken bu kuram, *var olanı* saptamakla kalmıyor, ayrıca –hatta en önce– *olması gerekeni* de işaret ediyordu. Gerçekliği var olan biçimiyle inkâr ediyor, böylece çağının "olumsuz" eğilimini dile getiriyordu. Fakat Belinski'nin de dediği gibi, bu "inkâr fikrini" geliştirmesini bilmiyor; üstelik, bu fikri Rusya'nın toplumsal yaşamındaki gelişimin nesnel akışına da bağlayamıyor, sözün kısası, onu toplumbilimsel bir temele dayandıramıyordu. Çernişevski'nin kuramındaki başlıca eksiklik buradaydı. Gelgelelim, Feuerbach'ın düşüncelerine bağlı kalındıkça, bu eksikliği ne görmek, ne de ondan sakınmak olasıydı. Eksiklik ancak Marx'ın görüş yolu benimsenince anlaşılabilirdi.

Çernişevski'nin özel tezlerini burada eleştirmeye yerimiz el vermiyor, biz yalnızca bir noktaya daha dikkati çekmekle yetineceğiz.

Yüceliği sonsuzluk fikrinin bir anlatımı sayan idealist görüşü, Çernişevski, kesinlikle reddediyordu. Bunda da haklıydı; çünkü sonsuzluk fikrinden idealistler, Feuerbach ve Çer-

nişevski öğretisinde yeri olmayan Saltık Tin'i anlıyorlardı.

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

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

Çernişevski Kazbek ile Blanc'ın yüce dağlar olduklarını söyleyecektir. Hiç kimse, üzerimizde bıraktıkları izlenimin dışında, bu dağların alabildiğine büyük, ulu olduklarını söylemeyecektir.

Güzellik fikrinde de Çernişevski aynı çelişmeye düşer: Bir yandan, "Gerçeklikteki güzellik kendi başına güzeldir" der; öbür yandan da, ancak "güzel yaşam" yahut "olması gereken yaşam" 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, düşüncelerin akışını nesnelerin akışıyla açıklamasını bilemedi. Böylece, ister istemez, önce söylediklerinin sonra tersini ileri sürmek, hatta kendi felsefesinin ruhuna aykırı olarak, bazı düşüncelere 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 ciddi, en dikkate değer eserlerden biriydi.

BELİNSKİ'NİN EDEBİYATLA İLGİLİ GÖRÜŞLERİ[1]

"Sanat için sanat" anlayışının yandaşlarına karşı Belinski'nin ileri sürdüğü itirazlar hiç de kandırıcı sayılmaz. Belinski onlara "Gerçi Shakespeare her şeyi şiirle anlatırdı, ama anlattığı her şey şiir değildi" der. Bu savı nasıl anlamalı? Salt şiirin malı olan bir alan var mı? Şiirin içeriği felsefeninkiyle aynıdır. Şairle filozof arasındaki tek ayrım, birinin imgelerle, öbürününse tasarımlarla, çıkarsamalarla düşünmesidir. Doğru değil mi? Belinski "Değil!" der gibi görünüyor. Şiirin içeriği ile felsefeninkinin aynı olduğunu tam bir inançla tekrarlıyor, hem de Shakespeare'le ilgili savının bulunduğu yazıda... Bu da açıkça gösteriyor ki, Belinski'nin kanıtları onu iyi bir sonuca götürmüyor.

Faust'un[2] Goethe zamanındaki Almanya'nın bütün toplumsal yaşamını ve felsefe hareketlerini yansıttığını ileri sürerken de Belinski yine karışıklığa düşüyor. Düşmanları ona sorabilirlerdi: Peki, ne çıkar bundan? Sanat toplumsal yaşam ile felsefi düşünceyi dile getirir, zaten başka bir şeyi anlatması da olanaksızdır: Onun içeriği felsefeninkiyle aynı

1) Bu yazı *Novoe Solovo* (*Yeni Söz*) dergisinin 1. ve 2. sayılarında (Ekim ve Kasım 1897) N. Kamenski takma adıyla yayınlanan "Rus Eleştirisinin Yazgısı" başlıklı incelemenin üçüncü bölümüdür. 1905'te *Yirmi Yıl Boyunca* adıyla çıkan derlemenin bir kesimidir. 1922-1923 yılında yeniden basılmıştır. *Faust*, Goethe'nin 1832'de yayınlanmış dram eseri, Türkçeye çevirenler: Galip Bahtiyar, 1926, Seniha Bedri Göknil, 1935, Hasan İzzettin Dinamo, 1983. [AB]

Plehanov'un, "*Toplu Eserler*" c. X, s. 285-304 ile "*L'Art et la vie sociale*" (STY) s. 223-235 kitaplarında da yer almıştır.

değil mi? Ama bu, sanatın kendisinden başka bir amacı olmaması gerektiğine yönelik kurama ters düşmez, hatta onunla doğrudan doğruya hiçbir ilişkisi yoktur. Belinski'nin Yunan sanatıyla ilgili görüşleri için de aynı şey söylenebilir: Söz konusu sanatın düşüncelerini dinden ve toplumsal yaşamdan aldığı kesindir. Fakat sanat bu düşünceleri bizzat sanatın doğasından kaynaklanan imgelerin yardımıyla belirtmekten *ne anlıyordu*? Sorun buradadır. Eğer Yunan sanatçıları için sanat kendi başına bir amaç idiyse, onların sanatı da katıksız sanattı; yok, tersine, düşüncelerin imgelerle anlatılması onlara göre yabancı amaçlara –hangi amaçlara olursa olsun– ulaşmak için yalnızca bir araç idiyse, o zaman da bu, sanatın ülküsüne aykırıydı... Devam edelim: Belinski, modern sanatta özün genellikle biçimin üstüne çıktığını ileri sürerken, Hegel'in bu görüşüne Alman düşünüründen ayrı bir anlam verir. Hegel'de bu görüş, Yunan sanatında güzelliğin temel öğeyi oluşturduğu, modern sanatta ise yerini çoğunlukla başka öğelere bıraktığı anlamına geliyordu. Bu görüş doğruydu. (İleride yeniden ona döneceğiz.) Gelgelelim, ondan, modern toplumda sanatın yardımcı bir rol oynadığı ya da oynaması gerektiği yahut günümüzde sanatın artık kendi kendisinin amacı olamayacağı sonucu çıkmaz.

Yineleyelim: Belinski kanıtlamada karışıklığa düşüyor; ama seçkin, değerli kişilerin yanılgıları bile bazen çok şey öğretiyor insana. Eleştirmenimiz niçin yanılıyor acaba?

Sanatın kendi dışında bir amaç taşıyıp taşımayacağı sorunu, değişik tarihsel dönemlerde değişik biçimlerde çözülmüştür. Sözgelişi Fransa'yı ele alalım. Voltaire, Diderot ve Ansiklopediciler genel olarak sanatın "erdem"e hizmet etmesi gerektiğinden asla kuşkuya düşmüyorlardı. XVIII. yüzyılın sonunda, öncü Fransızlar arasında, sanatın "erdem ve özgür-

lük"e hizmet etmesi gerektiği inancı yaygındı. 1789'da *IX. Charles ya da Krallar Okulu* trajedisini yazıp sahneye koyan Marie-Joseph Chenier, Fransız tiyatrosunun yurttaşlara batıl inançlardan tiksinmeyi, baskıcılara hınç duymayı ve özgürlüğü sevmeyi, yasaları saymayı aşılamasını istiyordu.[2]

Bunu izleyen yıllarda, her sanat gibi, Fransız tiyatrosu da genellikle siyasal propagandanın basit bir aleti olur. XIX. yüzyılın başında doğan romantizm de bilinçli olarak "toplumsal ve siyasal amaçlar"ı izler. Victor Hugo, "L'Histoire des hommes ne prèsente de poésie que jugè du haut des idèes monarchiques et de croyances" diyordu.[3] La Muse Française dergisi, "Comme la politique et la religion, les letres ont leur profession de foi"[4] diyerek seviniyordu. 1823'e doğru, İspanya savaşından sonra, romantiklerin şiirde toplumsal ve siyasal öğe konusunda davranışlarında belirgin bir dönüş görülür. Sözü geçen öğe geriye itilir ve sanat désinteressè[5] olur. 1830 yıllarında, başta Théophile Gautier olmak üzere, romantiklerin bir bölümü ateşli bir biçimde 'sanat için sanat' kuramını öğütler. Gautier, şiir "ne prouve rien, ne raconte rien"[6] der. Ona bakılırsa, şiir tümüyle müziğe ve ritme indirgenebilirdi. 1848'den sonra, G. Flaubert gibi, kimi Fransız yazarları "sanat için sanat" kuramını tutmayı sürdürürler. Alexandre Dumas Fils gibi kimi yazarlar da, onların tersine, bu üç sözcüğün – "sanat için sanat"ın– hiçbir anlamını olmadığını belirtir, edebiyatın kesinlikle halkın iyiliğini açıklaması gerektiğini bildirirler.

2) 22 Ağustos 1788 tarihli "Açılış Konuşması" (Discours Préliminaire)

3) Aslı Fransızcadır. Anlamı: "İnsanların tarihi, monarşiye ve inançlara ilişkin yüksek düşünceleri ancak şiirle ortaya koyar."

4) Aslı Fransızcadır. Anlamı: "Siyaset ve dinde olduğu gibi, edebiyatın da mesleğe inancı var."

5) Aslı Fransızcadır. Anlamı: "Çıkar (yarar) gözetmez, yararsız."

6) AslıFransızcadır. Anlamı: "Bir şeyi ispatlamaz, bir şeyi anlatmaz."

Kim haklıydı? Chenier mi yoksa Gautier mi? Flaubert mi yoksa Dumas mı? Biz hepsinin de haklı olduğunu düşünüyoruz. Çünkü hepsinin de kendine göre bir gerçeği vardı. Voltaire, Diderot, Chenier ile burjuvazinin edebiyat alanındaki öteki sözcüleri de soylulara ve rahiplere karşı savaşıyorlardı, bundan ötürü, "katıksız sanat"tan yana çıkamazlardı; az ya da çok sanatsal olan eserlerinde toplumsal ve siyasal propagandadan vazgeçmek, onlar için, eylemlerinin başarı şansını bilerek azaltmak demekti. Bu bakımdan, onlar tarihsel gelişmenin belirli bir aşamasında –burjuvazinin temsilcileri olarak– haklıydılar. Yalnızca monarşinin ve katolikliğin zaferini gösteren tarihsel olayları şiirsel bulan Hugo ise, yaşamının bu evresinde, eski rejimi canlandırmaya çabalayan yüksek sınıfların bir temsilcisiydi. Şu anlamda o da haklıydı: *Şiirin ve sanatın aracılığıyla yapılan toplumsal ve siyasal propaganda bu sınıflar için çok yararlıydı.* Fakat Fransız romantizmini izleyenler gittikçe artan bir sayıda kendi saflarına okumuş burjuva çocuklarının da katıldığını gördüler, ama onların özlemleri çok ayrıydı. Daha önce eski rejimi terennüm etmiş bazı romantikler (örneğin Hugo) bu burjuvaziden yana geçtiler. Bu koşullarda romantik "inanç" da değişti. 1830'dan sonra kimi romantikler, sanatın toplumsal rolü üstüne yargıda bulunmaksızın, küçük burjuvazinin oldukça kötü tanımlanmış ülkülerinin temsilcileri durumuna geldiler, kimileri de "sanat için sanat" kuramının savunucuları oldular ve biçim kaygısıyla bazen özü büsbütün unuttular. Bunların her biri kendine göre haklıydı. *Fakat küçük burjuvazi her zaman memnun değildi: Hoşnutsuzluğunu edebiyatla dile getirmesi doğaldı.* Öbür yandan, katıksız sanat yandaşları da haklıydılar. Onların kuramları, her şeyden önce, eski romantizmin toplumsal ve siyasal eğilimlerine karşı bir tepki demekti. Sonra da, *bu*

kuramlar bezirgânca bir yaşayış biçimi ile burjuva gençliğin şamatalı özlemleri arasındaki uyumsuzluğu yansıtıyorlardı. Gençler, burjuvazinin kurtuluşu için yürüttüğü henüz sona ermemiş kavganın gürültüsüyle coşmuşlardı. Bu dönemde burjuva ailelerinin çoğunda "babalar" ile "oğullar" arasında garip bir sürtüşme vardı. Babalar çocuklarına: "Dükkânda otur, para kazan, adam ol!" diyorlardı. Onlar da babalarına: "Biz kendimizi yetiştirmek, Delacroix gibi tablolar yapmak ya da Hugo gibi dizeler yazmak istiyoruz!" diye cevap veriyorlardı. Babalar, sanatın, kendini onun hizmetine verenleri çok az zengin ettiğini ileri sürüyorlar; çocuklar ise buna ihtiyaçları olmadığını, sanatın bütün şereflerden, servetlerden üstün olduğunu ve *başlı başına bir amaç olabileceğini, olması gerektiğini söylüyorlardı.* Günümüz Fransız burjuvaları, romantiklerin küçük yaşta paraya karşı takındıkları o çocukça aşağılamayla alay ediyorlar. Bugün, onlar kaba yaşam koşullarına, denebilir ki, daha kundaktayken uyuyorlar. Fakat o dönemde bu uyma çok daha yavaş ortaya çıktı. Bu kuram, doğuşunda, çıkar gözetmeyen bir biçimde sanata hizmet etme isteğini, *yani Fransız burjuvazisinin belirli bir tabakasında tinsel çıkarların tensel çıkarlara üstünlüğünü dile getiriyordu.*

Fakat burjuvazinin arkasından işçi sınıfı geliyordu. Bu sınıfın çıkarlarının savunmasını Saint-Simon, Fourier ile onların ardından, çeşitli okullara bağlı, ama aynı eğilimi paylaşan başka yazarlar üstlenmişlerdi. Bu eğilimdeki insanlar sanatın ilerlemeye ve çalışan kitlenin yazgısını iyileştirmeye yardım etmesini istiyorlardı. Böylece 'sanat için sanat' kuramı birden yeni bir anlam kazandı: *Fransa'da ilerici yeni özleyişlere karşı bir tepkiyi belirtti.* Gerçi bu yeni anlam daha önce *Mademoiselle de Maupin*'in önsözünde açıkça ortaya konmuştu, ama Thèophile Gautier'nin edebiyat yön-

temlerinin sözde devrimci görünüşünden korkan o zamanın tutucuları, bu yazarın Fransız burjuvazisine yaptığı hizmeti değerlendirememişlerdi. Alexadre Dumas Fils 'sanat için sanat' formülüne başkaldırdığında, her yanından yıkılmakta olduğunu söylediği "eski toplum"un yararına yaptı bunu. Gerçi *Piç, Savurgan Baba* vb. bayağı oyunları burjuva düzeninin sağlamlaşmasına pek az yardımı dokunmuştu, ama Dumas Fils yine de haklıydı. 1848'den sonra, burjuva toplumunun kendine artık gerçekten çekidüzen vermesi gerekiyordu, sanat için sanat kuramı ise böyle bir duruma uygun düşmüyordu. Bu toplumun şiir ve yazıyla tiyatro sahnelerinde, ressam tuvallerinde savunulması gerekiyordu. Eğer Flaubert bu görüşü paylaşmıyorduysa, bunun nedeni, burjuva toplumunun çıkarlarıyla onun pek az kaygılanmasıydı.

Bizde, Rusya'da da sanat için sanat kuramı her zaman aynı anlamı taşımamıştır. Puşkin'in sağlığında, 1820 yıllarında aydınlarımızın umutlarının kırılmasından sonra, bu kuram en iyi kafaların duyduğu bir ihtiyacı belirtiyordu, böylece acıklı gerçeklikten kaçılacak, elden geldiğince yüksek çıkarlar küresine sığınılacaktı. Fakat Belinski sözle ve yazıyla bu kurama kazan kaldırınca, o, *büsbütün başka bir anlam kazanmaya başladı*. Yazar Puşkin için, çalışan kitle, toprak kölesi köylü artık yoktu. Puşkin'in zamanında artık edebiyatta onun sözü edilmiyordu, edilmezdi de. Fakat 1840 yıllarında doğalcı okul "edebiyatı köylüye boğdu." Bu okulun düşmanları ona katıksız sanat kuramıyla karşı çıktıklarında, bu kuramı *zamanın özgürlük özlemlerine karşı bir kavga silahı* yapmış oluyorlardı. Puşkin'in otoritesi ve olağanüstü dizeleri bu kavgada onlar için gerçek bir buluştu. Sanat için sanat kuramının aldığı bu yeni anlamı, Belinski ile 1860 yıllarının eğitimcileri çok iyi kavramışlardı. Onların bu kuramla o denli savaşmaları da bundan ile-

ri geliyordu. Ona saldırmakta çok haklıydılar. Fakat bu kuramın Puşkin'de büsbütün ayrı bir anlam taşıdığını fark etmiyor ve başkasının günahlarından onu sorumlu tutuyorlardı. Bir yanılgıydı bu. Hem de kaçınılmaz bir yanılgı. Bu yanılgı, onların karşıtlarıyla tartışırken tarihsel bir görüş noktasında yer alma gücünde olmayışlarından doğuyordu. Gelgelelim o çağ, tarih konusunda düşünme çağı değildi. Her ne pahasına olursa olsun, bazı ilerici özlemleri savunmak ve toplumsal ihtiyaçları karşılamak gerekiyordu. XVIII. yüzyıl Fransız eğiticileri gibi, bizim eğitimcilerimiz de us ve sağduyu silahıyla savaşıyorlardı: Başka bir deyişle, *tümüyle soyut görüşlere* yaslanıyorlardı. İşte bu soyut görüş, içinde zihinleri aydınlatma isteğinin bulunduğunu bildiğimiz dönemlerin ayırıcı çizgisidir. (...)

Katıksız sanatı savunanlarla tartışırken, Belinski *diyalektik* görüş noktasını bırakır ve *eğiticilerin* görüşünü benimser. Oysa biz onun çoğunlukla diyalektik idealizme bağlı kaldığını, edebiyat ve sanat tarihini diyalektik gelişimin evrensel yasasının anlatımı saydığını sanıyorduk. Belinski'nin bu konudaki düşüncelerinden birkaçını gözden geçirelim:

Belinski, edebiyat ve sanatın gelişmesinin halk bilincinin öbür öğelerinin gelişmesine sımsıkı bağlı olduğunu söyler. Gelişiminin çeşitli aşamalarında sanatın düşüncelerini değişik kaynaklardan –önce dinden, sonra da felsefeden– aldığını belirtir. Kesinlikle doğrudur bu. Hegel ile ardıllarının idealist diyalektiğinin yerini alan diyalektik maddecilere yakıştırılan şöyle bir düşünce vardır: Halk bilincinin bütün öğeleri hep "ekonomik" öğenin etkisi altında gelişir. Oysa, onların felsefesi bundan daha yanlış bir biçimde anlatılamaz. Çünkü onlar büsbütün başka bir şey söylüyorlar. Di-

yorlar ki: edebiyat, sanat, felsefe vb. toplumsal psikolojiyi yansıtır; toplumsal psikolojinin niteliği, toplumu oluşturan insanlar arasındaki karşılıklı ilişkilerin özellikleriyle belirlenir. Bu ilişkiler, son çözümde, üretim güçlerinin gelişme derecesine bağlanır. Bu güçlerin gelişiminde görülen her ilerleme toplumsal ilişkilerde ve dolayısıyla toplumsal psikolojide de bir değişme yaratır. Toplumsal psikolojide beliren değişmeler, az ya da çok kuvvetle, zorunlu olarak edebiyatta, sanatta, felsefede vb. yansır. Fakat toplumsal ilişkilerde meydana gelen değişmeler çeşitli etkenleri harekete geçirirler: Belirli bir anda edebiyat, sanat vb. üzerinde öbür etkenlerden daha çok etkisini gösteren öğe acaba hangisidir? Bu, toplumsal ekonomiye doğrudan doğruya bağlı olmayan ikinci, üçüncü dereceden bir sürü nedenle ilgilidir. Genel olarak, ekonominin sanat ve öteki ideolojiler üzerinde *doğrudan doğruya* bir etkisi çok seyrek görülür. En etkin olanlar daha çok öteki öğelerdir: Politika, felsefe vb. Bazen bunlardan birinin eylemi öbürlerininkinden daha çok göze çarpar. Sözgelimi, XVIII. yüzyıl Almanya'sında, eleştirinin yani felsefenin sanat üzerindeki etkisi kuvvetli olmuştur. Restorasyon dönemi Fransa'sında da edebiyat siyasetin etkisinde kalmıştır. XVIII. yüzyıl Fransa'sında ise edebiyatın siyasal belagat üzerinde etkisi kuvvetle duyulmuştur. Siyasetçi hatipler o zaman Corneille'in kahramanları gibi konuşmuşlardır. İşte, *trajedinin siyaseti nasıl etkileyebileceğini* gösteren bir örnek. Çeşitli ülkelerde, çeşitli toplumsal gelişme dönemlerinde görülen çeşitli "etkenler"e ilişkin değişik bileşimler, bağdaşımlar saymakla bitmez. Maddeci diyalektikçiler bunu çok iyi bilirler. Fakat onlar olayların yüzeyinde dolaşmaz, değişik etkenlerin karşılıklı eylemine (etkisine) başvurmakla da yetinmezler. Siz, "Falan durumda etkili olan siyasal etkendir" dediğiniz zaman, onlar bunu, "Demek ki, insanların toplumsal üretim sürecinde karşılıklı iliş-

kileri en parlak anlatımını siyasette bulmuştur" diye açıklar. Siz, felsefe ya da din etkenini ileri sürdüğünüz zaman, onlar bu etkenin ağır basmasını, son duruşmada, toplumsal kuvvetlerin bileşimiyle, bağdaşımıyla belirlemeye çalışırlar. İşte hepsi bu.

Belinski de maddeci diyalektikçilere yaklaşıyordu. Çünkü, bir Hegelci olarak, o da toplumsal yaşamın ve toplumsal bilincin çeşitli öğelerinin karşılıklı eylemine başvurmakla yetinmiyordu. Sanat üzerinde etkisi olan ikinci dereceden nedenler arasında coğrafi çevrenin de payını hesaba katıyordu. Bu konuda, ayrıntıya girmeden, sanatın gelişmesi üzerinde coğrafi çevrenin *dolaylı olarak*, yani üretim güçlerinin temeline dayanan toplumsal ilişkiler aracılığıyla etkide bulunduğunu belirtelim. Üretim güçlerinin gelişiminin de her zaman az ya da çok coğrafi çevreye bağlı olduğuna işaret edelim. Coğrafi çevrenin sanat üzerinde gözle görülür en küçük bir *dolaysız* etkisi yoktur. Peyzaj resminin coğrafi çevreyle sıkı bir bağlılık içinde geliştiği varsayılabilir: Oysa gerçekte durum hiç de böyle değildir. Bu resim türünün tarihi, toplumsal ilişkilerdeki değişmelere bağlı olan düşünce akımlarınca belirlenir.

Biz burada Belinski'nin estetik yasasını çözümlemeyeceğiz.[7] Çünkü ilerde sanatla gerçekliğin estetik ilişkilerini incelerken buna dönmemiz gerekecek. Yalnızca şu kadarını söyleyelim: Güzelliğin değişmez yasalarının var olup olmadığı sorunu, soyut ilkeler ileri sürerek değil, ancak sanatın dikkatle incelenmesi yoluyla çözülebilir.

Belinski, Dervajin[8] üstüne şunları yazar:

"Gerçek estetik sorunu, sanatın ne olması gerektiğine ka-

7) Bu yasanın özellikleri için 23. sayfaya bakınız.

8) Dervajin (1743-1816), XVII. yüzyıl Rus şairlerinin en büyüğü. Birçok od'lar yazmıştır. Bunlardan, II. Katherina'nın şerefine kaleme aldığı "Felitza" ilginçtir.

rar vermek değil, onun ne olduğunu tanımlamaktır. Başka bir deyişle: Estetik, sanatı ancak kendi kuramına boyun eğerek gerçekleşecek ya da ulaşılacak bir amaç ya da ülkü sayarak yargılamamalıdır. Hayır, estetik, sanatı kendisinden çok önce var olan ve kendi varlığını dahi ona borçlu bulunan bir şey gibi düşünmelidir."

Biz de böyle düşünüyoruz. Ama, kendi estetik yasası üzerinde düşünürken, Belinski bu altın kuralı her zaman göz önünde tutmamış. Hegel gibi o da unutmuş onu. Genel olarak tarih, özel olarak da sanat tarihi uygulamalı bir mantık sayılırsa, ancak olguların sonucu olarak görülmesi gereken şeyin, o zaman, deney öncesi bir şey gibi kurulmak istenmesi çok doğal görülür. Belinski de, Hegel gibi, bu ayartıcı eğilime kapıldı. Estetik yasasının *dar* oluşu da bundan gelir. Bu yasa adına, örneğin, Fransız trajedisini mahkûm etmek gerekir. Nitekim, Belinski de onu *çirkin* buluyordu. "Kuramcılar"ın Fransız trajedisinin biçimine saldırmalarını tümüyle haklı görüyor, Corneille'in güçlü dehasının "üç birlik kuralı"na uymakla Richelieu'nün zorbalığına baş eğdiğini düşünüyordu.

Gelgelelim, belirli bir edebiyat biçimi, tek başına bir insanın –isterse o güçlü bir bakan olsun– kaprisiyle ortaya çıkıp yerleşebilir mi? Belinski bile, başka bir durumda, böyle bir düşünceyi saflıkla nitelerdi. Gerçekte, Fransız trajedisi biçimini, Fransa'nın toplumsal ve edebi gelişimine kök salmış bir dizi nedene borçludur. Bu biçim, o zaman, ortaçağın saf, çocuksu fantezisinin tiyatrodaki kalıntıları üzerinde gerçekçiliğin zaferini temsil ediyordu. Belinski'nin uzlaşmalı, gerçeğe aykırı ve inanılmaz saydığı şey aslında, sahnede uzlaşmayı ve gerçekdışılığı en aza indirme çabasıydı. Gerçi Fransız trajedisinde daha sonra da birçok uzlaşma ve tuhaflık varlığını sürdürdü; ama bunlar bir kez saptandıkları ve

halkça bilindikleri için, gerçeği görmeyi önleyemediler. Ayrıca, şunu da anımsatmak gerekir: Şimdi bize uzlaşmalı, tumturaklı, inanılmaz gelen birçok şey, XVIII. yüzyılın insanlarına yalın ve doğal görünüyordu. Bundan ötürü, o yüzyılın sanat eserlerini bugünkü estetik anlayışımızla tartmak uygun olmaz. Kaldı ki, Belinski de Fransız trajedisinden yana birçok hafifletici nedenler öne sürebileceğini seziyordu. Nitekim, *Boris Gudunov*'a[9] ilişkin yazısında, Puşkin'in ilk monoloğuyla Pimene'i aşırı ülküselleştirdiğini görerek şöyle diyordu:

"Öyleyse, bu güzel sözler yalan, ama gerçek değerinde birer yalan: O kadar şiir dolu, o kadar gönül ve akıl çelici! Corneille ile Racine de bu çeşit birçok yalan uydurdular! Öyleyken, Avrupa'nın en kültürlü, en okumuş ulusu şimdiye dek bu yalanlara alkış tuttu! Bunda şaşılacak bir şey yok: Çünkü, zaman, yer ve töreler bakımından yalan olan bütün bu şeylerde insan yüreğini, insan değerini ilgilendiren gerçekler var."

Biz de şunu diyeceğiz: Corneille'in, Racine'in "yalan"ı genel olarak insan yüreği açısından değil, o zamanki Fransa'nın kültürlü halkının yüreği açısından da gerçekti. Yine de, ne olursa olsun, geniş bir tarihsel temel üzerinde kurulmuş bir estetik yasası içinde böyle *kendine özgü* bir yalana küçük bir yer ayırmak gerektiğine kuşku yoktur.

Belinski'nin, büyük adamların edebiyat tarihindeki rolüne ilişkin görüşü bugün de doğruluğunu koruyor. Bugün de büyük bir şiirin ancak toplumun tarihsel gelişmesindeki bir büyük ânı anlattığı oranda büyük olduğu kabul ediliyor. Başka bir büyük adamı yargılarken olduğu gibi, büyük bir yazarı yargılarken de, ilk önce –Belinski'nin o güzel deyi-

9) Aleksandr Puşkin'in 1830'da yayınlanan koşuklu tragedyası. Türkçesi: *Boris Gudunov*, çev. Zeynel Akkoç-Oğuz Peltek, 1943 [AB]

miyle– onun insanlıkla buluştuğu yeri tam olarak belirlemek gerekir. Çok kimse hâlâ bireyin tarihteki rolü konusunda böyle bir anlayışın kişiye pek az yer bıraktığını düşünüyor. Bu düşünce kesinlikle bir temele dayanmıyor. Birey, çağının toplumsal özlemlerini dile getirince, bireyliğini yitirmez. Doğrusu şudur: Büyük adamların sanat tarihindeki ve genel olarak insanlığın tarihindeki rolüne ilişkin –Belinski'nin de paylaştığı– Hegel'ci görüşe ancak tarihsel maddecilik kuramının yardımıyla doyurucu bir temel sağlanabilir. *Akıldan Belâ*[10] üstüne Belinski'nin yazısında geçen şu sözü düşünün: "Toplum her zaman daha haklı ve bireyden üstündür; birey, topluma tercüman olduğu oranda bir gölge olmaktan çıkar, bir gerçeklik olur."

Acaba birey hangi anlamda topluma tercüman olmalıdır? Sokrates Atina'da felsefesini öğretmeye koyulduğu zaman, öne sürdüğü görüşler, elbette yurttaşlarının çoğunluğunun görüşleri değildi. Öyleyse? Acaba, çoğunluk toplumu, *bütünüyle* temsil edebilir mi? Belinski bu sorulara ne yazılarında, ne de mektuplarında cevap verir. O, "mutlak"çı görüş noktasından ayrılarak bireyi tarihten, toplumdan, insanlıktan üstün bulduğunu bildirmekle kalır. Bu da, sorunun felsefece bir çözümü değildir. Hegel'e göre, Sokrates bir kahramandır, çünkü felsefesi Atina'nın tarihsel gelişiminde ileriye doğru atılmış bir adımı dile getirmektedir. Fakat bu adımı belirleyecek ölçütü nerede bulmalı? Hegel için tarih, son çözümlemede, uygulamalı bir mantıktan başka bir şey değildir. Bu yüzden söz konusu ölçütü Katıksız Tin'in diyalektik gelişim yasalarında aramak gerekir. Ne var ki, bu da oldukça karanlık bir ödevdir. Oysa, sorun

10) Griboyedov'ın ünlü komedisi. 1823 yılında yazılmış, sansürce yasaklanmıştır. Yazarın ölümünden sonra, 1831'de oynanmış ve ancak 1862'de tam olarak yayınlanmıştır. ("*Akıldan Belâ*", çev. Z. Akkoç- S. S. İlter, MEB Ankara 1945) [AB]

modern maddecilere büsbütün başka türlü görünür: Toplumdaki üretim güçleri geliştiği ölçüde, bu toplumun insanları arasındaki ilişkiler de değişir. Fakat yeni toplumsal ilişkiler –yeni üretim güçlerinin temeli üzerinde– birden ve kendiliğinden ortaya çıkmaz. Bu uyum, *insanların eseri* ve tutucularla yenilikçiler arasındaki kavganın sonucu olmak zorundadır. Burada bireysel girişime geniş bir alan açılır. Dâhi bir toplum adamı, toplumsal ilişkilerde oluşacak değişiklikleri başkalarından önce ve daha iyi görür. Bu üstün kavrayış, onu yurttaşlarının görüşleriyle çelişkiye düşürür; bu yüzden o, ölünceye değin *azınlıkta* kalabilir: Öyleyken, bu durum onu *bütünün* çıkarlarını dile getirmekten ve toplumsal örgütlenmedeki gelecek değişikliklerin temsilcisi, öncüsü olmaktan alıkoyamaz. O, gücünü *bütün*'den alır, ne alaylar, ne aşağılamalar, ne dışlamalar, ne de ağular bu gücü onun elinden alabilir. Toplumu bütünüyle değerlendirmek için modern maddeciler üretim güçlerinin durumuna bakarlar. Bu güçler Hegel'in Evrensel Tin (Akıl-Ruh-Fikir)'inden daha kolay incelenebilir.

Büyük bir şair, toplumun evriminde büyük bir adımı gösterdiği için büyüktür. Ama o, bu adımı işaret ederken, *birey* olmaktan da geri durmaz. Kuşkusuz, onun karakterinde ve yaşamında da tarihsel etkinliğiyle hiçbir ilgisi olmayan ve onu hiç mi hiç etkilemeyen birçok yanlar, ayrıntılar vardır. Ama bu etkinliğin genel tarihsel özelliğini değiştirmemekle birlikte, ona bireysel bir ayrımcık kazandıran yanlar da vardır. Bu yanlar şairin yaşamındaki özel durumların ve kişisel karakterin tam ve doğru olarak incelenmesiyle aydınlanabilir ve aydınlatılmalıdır. Belinski'nin karşı çıktığı deneysel, görgül eleştirinin incelediği de bu yanlardı. Gerçi görgül eleştiri gözden geçirdiği özel karakterlerle bir büyük adamın *genel* karakterini açıkladığını

sandığı zaman mahkûm edilebilir; ama *özel* karakterleri ancak bu etkinliğin bireysel karakterlerini açıklamak üzere ortaya çıkardığı zaman hem yararlı, hem de ilginçtir. Yazık ki, bu küçük yolun en iyi temsilcisi olan Sainte-Beuve, onu aşan ve doğrulanamayan büyük savlar öne sürer. Belinski bunu anlar; "görgülcüler"den aşırı öfkeyle söz etmesi de bundandır.

Şimdi eleştirmenimizin Puşkin'e ayırdığı sayfalara geçeceğiz. Bu sayfalar onun hem üstün eleştiri zekâsını, hem de öncül önermelerden çok tutarlı sonuçlar çıkarmadaki ustalıklı yeteneğini gösterirler.

* * *

Belinski'ye göre, Puşkin Avrupa'da hatta Rusya'da ömrünü tamamlamış olup artık hiçbir büyük eser yaratamayan bir sanat okuluna bağlıydı. Tarih Puşkin'i geride bırakmış, zamanımızın acı ve kaygı verici sorunları karşısında onun eserlerinden çoğunu güncel ilgi alanının dışına çıkarmıştı. Böyle bir yargı, Bay Volinski'ye kadar ve onunla birlikte tüm katıksız, salt sanat yandaşlarını kızdırdı ve kızdırıyor: Onlar, Puşkin'in şiirindeki içeriğin Rus okurlarının gözünde her zaman aynı ilgiyi koruduğunu tekrarlayıp duruyorlar. Fakat Belinski'nin bundan daha büyük bir sapkınlığını görmüyorlar. O kadar korkunç bir sapıtma ki, yukarıda sözü edilen düşünce bunun yanında çok masum kalır: Belinski Puşkin'i bir *soylular şairi* gibi görüyordu. Diyordu ki:

Onegin, Lenski ve Tatyana'da[11] Puşkin, oluşum ve gelişim konaklarından birinde bulunan Rus toplumunu yansıtmıştır, hem de nasıl bir doğruluk, dolgunluk ve sanat duygusuyla! Onun şiirinde yer verdiği yüksek ve orta Rus sos-

11) Puşkin'in "*Yevgeni Onegin*" (1833) adlı koşuklu romanının kahramanları. [AB]

yetesinin tablosunu tamamlayan birçok portre ve siluetten söz etmiyoruz; kır baloları ile şehir resmi kabullerinin tablolarından da söz etmiyoruz: Bütün bunlar halkımızca çok iyi bilinmekte ve uzun zamandan beri layık olduğu biçimde değerlendirilmektedir... Biz şunu belirtiyoruz: Bu uzun şiirinde pek dolgun ve parlak biçimde yansıyan şairin kişiliği, her yerde çok güzel, çok insancıl, ama aynı zamanda o kadar aristokratiktir. Şairi orada hep tasvir ettiği sınıfın yaslandığı temel ilkeye vücudu ve ruhuyla bağlı bir insan, –sözün kısası– bir Rus toprak ağası olarak görürsünüz... Gerçi Puşkin bu sınıfta gördüğü insanlığa aykırı her şeye saldırır, ama sınıf ilkesi onun gözünde yine de ölümsüz bir gerçekliktir... İşte, onun yergisinde bunca sevgi bulunması ve eleştirisinin de çoğunca bir onaylamaya, hayran olmaya benzemesi de bu yüzdendir... II. bölümdeki Larin ailesinin tasvirini, özellikle de Larin'in portresini anımsayın... Bundan ötürü, *Onegin*'deki birçok şey eskimiştir?"

Yevgeni Onegin'in tarihsel anlamı üstüne Belinski'nin verdiği yargı şunu gösteriyor: Yaşamının son yıllarında bu romana o, Saltık Tin'in (Mutlak Akıl-Ruh-Fikir) gelişim çerçevesi içinde değil, Rus toplumunun gelişim çerçevesi içinde bir yer veriyor; bunun için sınıfların tarihsel rolü ile birinin yerini bir başkasının alması olayını göz önünde tutuyordu. Bu, dikkate değer bir değişikliktir. Ekonomi politiğe dayanan maddecilerin çağdaş eleştirmenlere salık verdikleri de budur. Belinski'nin övülmeye pek az layık böyle bir tutumuna karşı, Bay Volinski'nin feryadı koparmakta çok hakkı var.

Belinski, eleştirisinde, toplumsal gelişmeye başvurmakla, edebiyat etkinliğinin başlangıcında pek aşağıladığı Fransız eleştirisine yaklaşmış oluyordu. Bu yaklaşmanın hangi noktaya vardığını göstermek için, Alfred Michiels'i anımsata-

cağız. Fransa'da az tanınan Alfred Michiels, bizde –Rusya'da– hiç tanınmaz. Oysa, üzerinde büyük bir dikkatle durulmaya değer bir yazardır. Çünkü Taine sanatın tarihsel gelişmesiyle ilgili genel görüşlerinin tümünü ondan almıştır.

1844'te ilk basımı yapılan *Flaman Resminin Tarihi* adlı eserinde amacını şöyle açıklar: "Expliquer les variations de la peinture à l'aide de l'état social, politique et industriel."[12]

"Ünlü 'edebiyat toplumun anlatımıdır' beliti ayrı bir değer taşır. Doğruluğu söz götürmez. Yazık ki bu, bir ilkeden, hem de bulanık bir ilkeden başka bir şey değildir. Edebiyat ne biçimde toplumu anlatır? Toplumun kendisi nasıl gelişir? Toplumsal evrelerden her birine uyan sanat biçimleri hangileridir? Onlara özgü yasalar nelerdir? İşte, kaçınılmaz sorunlar, verimli ve sınırsız sorular! Diyeceğim, ilk düşünce, ancak içinde dalgalandığı soluk yüksekliklerden inerek belirginliğe, öğretici bolluğa ve bütün ayrıntılarıyla açıklanmış geniş bir sistemin ışıklı derinliğine ulaştığı zaman içeriğini, gerçek anlamını kazanacaktır."[13]

Belinski, Puşkin'in şiirini Rusya'nın toplumsal durumuyla, büyük şairimizin bağlandığı sınıfın durumu ve tarihsel rolüyle açıklıyordu. Michiels aynı yöntemi *Flaman Resminin Tarihi'ne* uygulamıştı. Herhalde Belinski onun sanat eleştirisi ile tarihine ilişkin bütün sorunlarına tüm genişliğiyle girmemişti. Belki, bu bakımdan, Michiels Belinski'den öndeydi, ama başka ve çok önemli bir açıdan da onun gerisindeydi: Michiels, her uygar toplumun toplumsal tabakalar ile sınıflardan oluştuğunu, onların gelişmelerinin ve çatışmalarının bütün ideolojilerin tarihi üzerine son derece canlı bir ışık tuttuğunu görmemişti. Belinski ise, gördüğümüz gibi, bu olgunun büyük önemini –tümüyle kavramamış da olsa– da-

12) Aslında Fransızca. Türkçesi: "Resim sanatındaki değişmeleri toplumsal, siyasal ve sanayisel durumun yardımıyla açıklamak."

13) Michiels, "*Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts*" ("*Başlangıcından Bu Yana Flaman Resminin Tarihi*"), s. 21

ha o zaman anlamıştı. Bunu anladığı ölçüde de görüşleri en yeni maddecilerin görüşlerine yaklaşıyordu.

Bay Volinski'yi kırmak istemeyiz ama, Puşkin'i Rus soylularına bağlı kültürlü ve insancıl bir şair diye yargılamak, yalnızca doğru değil, aynı zamanda *eğiticilerimizin* daha sonra Puşkin'e takınacakları tavrın anlaşılması için de uygun bir görüş noktasıdır. 1840'lı yılların ikinci yarısında, Belinski, toprak köleliğinin yakında kaldırılacağına ve dolayısıyla, öteki sınıfların karşısında bulunan soylular sınıfının çökeceğine inanmıştı. Soyluluğun ilkesi, onun gözünde, çağını doldurmuş bir ilkeydi. Yine de o, bu ilkenin tarihsel anlamını değerlendirmeyi biliyordu. Nitekim, soyluların en kültürlü ve "bütün ilişkilerinde en iyi" olduğu bir dönemden söz eder. Söz konusu sınıfın şiirini çok iyi anlayabilmesi ve ona yakınlık duyması da bundandı. 1850'li yılların ikinci yarısı ile 1860'lı yılların başlangıcında eğiticilerimizin soylulara karşı artık tarafsız davranmaları olanaksızdı. Soylu sınıf ilkesi onlarca kesinlikle mahkûm edilmişti. Bu yüzden, sözü geçen ilkeyi ölümsüz bir gerçek gibi gören şairi de mahkûm etmelerine şaşılmamalıdır. Puşkin'in şiiri hiç de fantastik bir özellik taşımıyordu, yalnızca gerçeği temsil eden yalın, özentisiz bir şiirdi. Bu da Belinski'nin ona aşırı yakınlık duymasına yetiyordu. Fakat Pisarev eski göreneklerimizin, törelerimizin böyle şiirin büyüleyici renkleriyle resmedilişine kızmakta haklıydı. 1860'lı yılların eğiticilerinin Puşkin'e karşı tavrı, onun yeteneğinin büyüklüğü oranında olumsuz olmak zorundaydı. Bundan bir başka zaman ayrıca söz edeceğiz.

Özetleyelim: Toplumsal gerçekliği kabul ettiği dönemde Belinski, kendini, estetik eleştirinin nesnel kurallarını bulmaya ve onları Hegel'in sözünü ettiği Saltık Tin'in mantıksal evrimine bağlamaya verir. Aradığı bu nesnel kuralları

–sanatın tarihsel evriminin yürüyüşünü yeterince incelemeksizin– kendisi ile ustasının (Hegel'in) ortaya attığı birtakım deney öncesi güzellik yasalarında bulur. En önemlisi: Yaşamının sonlarına doğru, eleştirinin sonuçta Saltık Tin'e değil, sınıfların ve toplumsal ilişkilerin tarihsel gelişmesine dayanması gerektiğini görür. Çağında, Almanya'nın ilerici kesiminde, fesefi düşüncenin gelişimini izleyen eğilimle çakışan bu eğilimden Belinski'nin eleştirisi ancak *diyalektik* görüşü bıraktığı ve eğitici görüşe bağlandığı durumlarda ayrılmıştır. O zamanki tarihsel koşullarımız içinde bu çeşit kaçınılmaz sapmalar, toplumsal gelişmemiz açısından çok yararlı olmuş ve Belinski'yi de Rus eğiticilerinin ilki yapmıştır.[14]

14) *"Belinski'nin Edebiyat, Sanat, Kültür, Tarih, Felsefe Üzerine Yazıları"*, çev. Mazlum Beyhan, Yön Yayıncılık 1989. [AB]

HALK EDEBİYATI[1] ÜSTÜNE İŞÇİ OKURLARA BİRKAÇ 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. Doğrusu aranırsa, bunda şaşılacak bir şey de yoktur. Çünkü, her sınıf özel bir eğilim, varlıklarla ilgili 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 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) kralların hükümetini tanımamışlardır. Yörelerindeki bölgeleri, kentleri kucaklayan geniş topraklarında birer kralcık gibi yaşamış-

1) Bu yazı, 25 Nisan 1855'te Cenevre'de yazılmıştır. Emeğin Kurtuluşu topluluğunca aynı yıl yayınlanacak olan "*Les Chants du travail*" (*İş Türküleri*) adlı derlemenin başına konacaktı. Fakat derleme basılmadı ve Plehanov'un yazısını halk, ancak ölümünün onuncu yıldönümü dolayısıyla 1928'de "*Annales du Marxisme*"de ("*Marksçılığın Yıllıkları*") yayınlanınca görebildi.

lardır. 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 uğraşıydı" 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 edilen yumruk darbeleri değil kılıç darbeleridir.)[2]

Şarkının daha ilerisinde de şu sözler geçiyor: "Dörtnala 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, "dörtnala gelen savaşçıların önünden kaçmak zorunda kalmış" insancıkların asla hoşuna gitmez. Onların da toplumun yüksek sınıfınca aşağılanan türküleri, hor görülen hikâyeleri, gelenekleri vardır.

Başka bir örnek: Şairimiz A.Ş. Puşkin'in *Yevgeni Onegin* adlı manzum hikâyesi haklı olarak onun en iyi eserlerinden biri sayılır. Nitekim, hikâye çok güzel bir biçimde kaleme alınmıştır. Ayrıca, Puşkin'in dizeleri de övülmeye değer. Hikâyenin başlıca kişisi –kahramanı– bir barondur, yani Onegin. Gündelikli işle beli bükülmüş sizlerin onun kimliğini tasarlaması güçtür: "Bunaltılı" bir kişidir bu, "hayal kırık-

2) Plehanov, burada "Ben plaiz lo gais temps de gascor" adlı şiire göndermede bulunuyor. Şiirin, XII. yüzyılın en ünlü saz şairlerinden biri sayılan Bertrand de Born'un olduğu söylenmektedir.

lığına uğramış", can sıkıntısından ne yapacağını, nereye gideceğini bilemeyen bir insan. Sıkıntıdan şurada burada sürter, kızları kovalar, kavga çıkarır. Zamanında hikâye epey gürültü koparmıştı. Şimdi bile yüksek sınıfa bağlı kimseler onu beğeniyle okuyorlar. Gelgelelim, hafta boyunca fabrikada çalışmış bir işçi pazar tatilinden yararlanarak onu okumaya 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 Yevgeni'nin para toplamaya geldiği köylü ırgatların da bu çeşit yüksek duyguları tanımaması gibi. Bundan ötürü, bir işçi, sözü geçen hikâyenin özünü anlayamaz.

Bize daha yakın düşen üçüncü bir örnek alalım: "*Intelliguentsia*" denen bizim aydınlar takımı N.A. Nekrassov'un şiirlerini pek sever. *Gerçi Nekrassov büyük bir yetenek taşımaz*, ama şiirleri kötü de sayılmaz. Öyle de olsa, ellerinin emeği ile yaşayan sizler onun şiirlerinden çoğunu anlayamazsınız. Elbette, *aydınlardan* daha az yetişmiş olduğunuzdan ötürü değil; sizin *toplumsal durumunuzun* özellikleriyle onlarınki arasında bulunan ayrılıktan ötürü. Nekrassov 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 –asilzadeler, memurlar, kilise, tüccarlar– halkı ezmekten başka bir şey yapmamışlar; üstelik, halkın çağlarca süren yoksulluk ve mutsuzlukları da onlarda hiçbir acıma uyandırmamış. Gelgelelim, eğitim ve öğretimin gelişmesiyle birlikte, –bu gelişmenin nedenlerini burada açıklamak yersiz olur–, namuslu bazı kişiler, sonunda atalarının gidişatından utanç duymaya başladılar. Halkı ezenlerin topluluğuna, *"elleri kana bulanmış, mutlu,*

aylak gevezelerin" çevresine dayanamaz oldular. Bütün zenginliklerinin halkın yoksulluk ve yıkımlarına 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 türküleriniz, 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 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 Nekrassov'un, Hoo'un, Heine'nin, Morozov'un şiir-

leri her yaştan, her ulustan kadın ve erkek bütün işçilerin acı alınyazısını dile getiriyor. Nekrassov şunları yazdığı zaman, geçirdiğiniz kişisel deneylere dayanarak, haklı olduğunu anlayacaksınız onun:

Volga, Volga! Baharda taşınca suların
Örtemez ovaları,
Topraklarımızı baştan başa örten
Halkın acıları kadar.[3]

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

Yazgının boyunduruğu altında yeterince eğildiniz. Başınızı kaldırın artık! Yürekli olun.[4]

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" başlıklı 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:

Kandırırlar saf halkı onlar, çocuk gibi,
Daha uysal olsun diye,
Sürünsün diye yerde.

3) Nekrassov, "*Reflexions sur un perron d'entrée*" ("*Bir Perona Giriş Üstüne Düşünceler*")

4) Morozov, "*Visions de prison*" ("*Hapishane Görüşleri*")

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

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.[5]

Bu mutlu düzen kurulunca insanlar, şimdi yaptıkları üzere, yabani hayvanlar gibi birbirlerinin ağzındaki ekmeği kapmaya kalkışmayacaklardır. *Herkesin iyiliği için hep birlikte çalışacak*, yeryüzünde yaşamın zevklerini birlikte tadacak ve öte dünyayı düşünmeyeceklerdir. Hiç kimse beslenmeden, kültürden, zevkten, tüketim eşyasından yoksun kalmayacaktır.

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.
Şeytanlar, melekler
Ve Tanrı sizin olsun, yeryüzü bizim.

5) Heine, "*Allemagne, un conte d'hiver*" ("Almanya, Bir Kış Masalı")

Bütün uygar ülkelerdeki *çağdaş işçi hareketini yöneten düşünce*: İşte bu şiirdeki düşünce budur. İşçilerimizin ne çara, ne de efendiye ihtiyacı 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 Heine'nin şiiri işçi şiirinin tohumudur. Bu şiiri daha önce adını andığımız *derebey şairin* şarkısıyla karşılaştırın. Göreceksiniz ki, şiirlerden biri ilhamını insanların mutluluğu, eşitliği, kardeşliği, eğitimi 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 şimdi odur, o olabilir.

Onun için, ödevinizin önemini kavrayın, sizi bekleyen güç iş ile birlikte başarmaya çalışın, kurtuluşunuzun büyük ülküsü uğruna elbirliğiyle uğraşın.

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

Eleştiri

MADDECİ ELEŞTİRİNİN GÖREVLERİ[1]

Hem insafı az, hem de pek dalgın bir eleştirmen şaşılacak bir ölçüt 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 *koşulların* belirlediğine inanıyorum ben. Böylesi bir görüşü benimseyenler için, her ideolojinin –sanatla edebiyat da girer buna– belli bir toplumun ya da bölümlü bir toplumda belli bir sınıfın ruhsal durum ve eğilimlerini belirteceği açıktır. Gene açıktır ki, bir eseri çözümlemek isteyen bir edebiyat eleşirmeni, her şeyden önce, bu eserde toplumsal bilincin (ya da sınıf bilincinin) hangi öğesinin belirtilmiş olduğunu araştırmak, anlamak zorundadır. Hegel okuluna bağlı idealist eleşirmenler –hatta gelişiminin belli bir döneminde bizim dâhi Belinski'miz bile– felsefi 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 orta-

1) Bu yazı, 1908'de üçüncü basımı yapılan "Durant vigt ans" ("Yirmi Yıl *Boyunca"*) adlı derlemenin önsözünden alınmıştır. Plehanov'un *Toplu Eserleri (TE)* içindeki yeri: c. XIV, s. 183-189, *"L'Art et la vie sociale" (STY*, s. 237-238.)

ya koymaktır. Bu görüşü, edebiyatla ilgili yazılarımda kaç kez açıkladım; öyleyken eleştirmenimi yanılmaktan kurtaramadığım anlaşılıyor.

"*Edebiyat eleştirmeninin ilk işi, incelediği eserinde 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 ilginç bir insanlık belgesi özelliği taşımasaydı anılmaya bile değmeyecek kadar saçma bir karikatürle karşı karşıyayız.

Yukarıda, 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, felsefi eleştirinin süreci içinde yapılacak birinci işten başka bir şey değildi. İkinci iş, Belinski'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 yani estetik yanının değerlendirilmesi gerekir" demekti. Böylece, felsefe estetiği ortadan kaldırmayacak tam tersine, ona yol açacak, sağlam bir temel bulmaya çalışacaktı.

Maddeci eleştiri için de aynı şeyi söylemek zorundayız. Belli bir edebiyat olayının toplumsal karşılığını bulmaya çalışırken maddeci eleştiri, bu bulguyla işinin bitmeyeceğini 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 *değerlendirmektir*. Maddeci eleştiri bundan kaçınır ve eserin toplumbilimsel karşılığını bulduğunu bahane ederek böyle bir değerlendirmeye yanaşmazsa, savunduğu görüşü hiç mi hiç anlamadığını göstermiş olur.

Her çağın sanat yaratışının özellikleri, eserlerde belirtilen toplumsal psikolojiye sıkıdan sıkıya bağlıdır. Öte yandan, her çağın toplumsal psikolojisi, bu çağın toplumsal ilişkilerine dayanır, bu ilişilerle koşullanır. 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.

İDEALİST ELEŞTİRİ İLE MADDECİ ELEŞTİRİ[1]

Bay Volinski[2] şu adı taşıyan bir kitap yazdı: *Rus Eleştirmenleri.*

... Kitabını yayınlarken Bay Volinski, "belli başlı uğraklarıyla Rus eleştirisinin tarihi üzerine hemen hemen eksiksiz bir çalışma yapmak" istemiş.

Bu "çalışma"dan çıkan sonuca göre, şimdiye değin bizim "gerçek eleştirmenler"imiz olmamış ve Bay Volinski bizi kurtarmazsa, gelecekte de böyle eleştirmenlerimiz hiç olmayacak.

Ona göre "gerçek eleştiri" temelde "felsefi" bir eleştiridir ve *idealist* bir nitelik taşır. Bundan dolayı, ister istemez, idealist bir sisteme dayanmak zorundadır. Bay Volinski hangi felsefi sistemi tuttuğunu açıkça söylemiyor. Ama, bize öyle geliyor ki, "ölümsüzlüğü düşünen" kimse için buna en uygun düşeni Hegel'inkidir. Böyle olduğunu sanıyoruz; çünkü bu ilginç, parlak insandan söz ederken, Bay Volinski öteki büyük idealistleri anımsadığında yüzünü buruşturuyor. Eğer tahminimiz doğruysa, yazarımız çok ilginç ve kendi türünde hemen hemen eşsiz bir olguyu simgeliyor: Neden derseniz, günümüzde Hegel'cilere pek rastlanmıyor da ondan.

Gelgelelim, bilindiği gibi, Hegel'in sistemi doğduktan son-

1) Bu yazı, şu incelemeden alınmıştır: "A. L. Volinski, Rus Eleştirmenleri, Edebiyat Denemesi". (Rus Eleştirisinin Geleceği'nin birinci kesimi olarak Novoe Slovo / Yeni Söz dergisinin Nisan 1897 tarihli 7. sayısında N. Kamenski takma adıyla yayınlanmıştır.) 1905'te Plehanov'un *"Durant vignt ans" (Yirmi Yıl Boyunca)* adıyla derlenip basılan yazılarının bir parçasıdır. Plehanov'un *"Toplu Eserleri"* (TE, c. X, s. 165-197) ile *"L'Art et la vie sociale" (STY*, s. 237-238) adlı kitapta da bulunmaktadır.

2) Akim L'Voviç Volinski: 1863-1923 yılları arasında yaşamış, Hegel'in idealist felsefesine bağlı eleştiri ve deneme yazarı. [AB]

ra çağın bir hastalığı olarak akıp gitti. Sonradan Hegel okulunun içinde dikkate değer bölünmeler oldu. Onu tutan filozoflardan bazıları maddeciliğe geçtiler. Öte yandan, doğa ve toplum bilimleri önemli buluşlarla zenginleştiler; öyle ki, bugün ciddi hiç kimse –esaslı çekinceler öne sürmeden– Hegel'in tilmizi olduğunu söyleyemez. Öyleyken, Bay Volinski'nin kitabında bu çekincelerden hiçbirini görmüyoruz: Bay Volinski, Hegel'i eleştirmiyor.

(...)

Bay Volinski'nin "gerçek eleştiri" üstüne ileri sürdüğü düşünceler, içerikten büsbütün yoksun oluşuyla öbür felsefe çalışmalarından ayrılıyor.

Ona bakılırsa, eleştiri, "insan ruhunun gizemsel derinliklerinden doğmuş olan şiirin, yazarın yaşamsal simgeleri ile görüşlerinin karmaşık çeşitliliği arasından nasıl gün ışığına çıktığını incelemelidir."

Olur! Eleştirinin başlıca görevinin bu olduğunu kabul edelim. Fakat, şiir düşüncesinin gün ışığına çıktığı bu karmaşık çeşitliliği, sanatçının içinde bulunduğu toplumsal çevre sağlamıştır. Hatta, "ruhun derinliği" içinde eleştirinin kavradığı şiir düşüncesinin kendisi de ancak bu çevrenin etkisi altında oluşabilir. Aiskhilos'un şiire ilişkin düşünceleri Shakespeare'inkilere benzemez. Eğer Bay Volinski, şiirle ilgili düşünceleri değerlendirmek ve onların yaratılma sürecini ortaya çıkarmak için eleştirinin uzmanlaşması gerektiğini söylemekte haklı ise, elbette, her şeyden önce tarihe "dayanmak" zorundadır. "Belli bir türdeki idealist felsefe anlayışları" –*olgular ile onların nedenselliği* söz konusu olunca– burada pek bir işe yaramaz. Kuşkusuz, sanatsal yaratışın sürecini anlamak için, olguları yani sanat tarihini bilmek gerekir. Bu sürecin her zaman aynı yetilerin katıldığı tek biçimli bir süreç olmadığını belirtmeliyiz. *Çeşitli tarihsel çağlarda çok çeşitli "psikolojik*

güçler" (Bay Volinski'yi hoşnut etmek için böyle diyoruz) *harekete geçerek* her çağın sanatına özel bir karakter verirler.

Düşüncemizi açıklamak üzere Fransız resim tarihinden birkaç örnek sunalım: Boucher'nin[3] tablolarında ince ve tatlı bir cinsellik, David'inkilerde[4] alışılmış belirli bir basitlik egemendir. Delacroix[5] ile Géricault[6] gibi inceliğe ilgi duymayan ve basitlikten tiksinen romantik ressamların tabloları (burada Dante et Virgile ile Radeau de la Meduse'ü anmak yeter) ise Fransızların "pathetique" (dokunaklılık, içlilik) dediği şeyle onlardan ayrılırlar. İşte birbirinden ayrı üç okul. Bu okullardan hiçbiri desen, renk ve bileşim bakımından ötekilere benzemez. Boucher'nin eserinin belirli bir nitelikler bütünlüğüne, David'in *bir başka* bütünlüğe, romantik ressamların *ayrı* bir bütünlüğe ihtiyaç duydukları anlaşılıyor. Peki ama, bu ayrım nereden geliyor? Ressamların bireysel özellikleriyle açıklanabilir mi bu? Hayır. Çünkü burada söz konusu olan ressamların bireysel özellikleri değil, okullarıdır, daha doğrusu, bütün *çağları* belirginleştiren çizgilerdir.[7]

3) François Boucher (1703-1770): Paris'te doğmuş Fransız ressamı. Daha çok kır görünümlerini ve mitolojik konuları işlemiş, 1765'de Kral XV. Louis'nin başressamı olmuştur. Mademe de Pompadour'un korumacılığı altında aristokrat ve burjuva zevklerini yansıtmıştır resimlerinde. [AB]

4) Louis David (1748-1825): Paris'te doğmuş, "Yeni Klasik" denen okulun öncülerinden olmuştur. Devrim sırasında Konvensiyon'a seçilmiş, Güzel Sanatlar Müdürlüğü'ne getirilmiştir. Napolyon döneminde devletin resmi sanatçısı olmuş, onun portresini yapmıştır. [AB]

5) Eugene Delacroix (1798-1863): Fransız ressam ve yazarı. Romantik okulun öncüsü ve başı. Atılgan, gözüpek bir yenilikçi. "Dante ile Virgilius Cehennemde" tablosuyla ün kazanmıştır. [AB]

6) Théodore Géricault (1791-1824): Rouen'de doğmuş Fransız ressamı. Daha çok portreler, peyzajlar, at figürleri yapmıştır. "Meduse'ün Salı" adlı tablosu ünlüdür. [AB]

7) David de şöyle diyordu: "Olağanüstüyü, şaşırtıcıyı ne seviyor, ne de anlıyorum. Ancak gerçek olgunun yardımıyla yürüyebiliyorum." (Delecluse, *David,* so école et son temps / *"David, Okulu ve Çağı"*, 1895, s. 338) Bu söz, genellike VIII. yüzyıl özellikle de onun ikinci yarısı için çok belirticidir. O zaman herkes (özellikle de ileri kafalar) akılcıydı. Bundan ötürü David ile okulunun akılcı tutumuna hayranlık duyuluyordu. Fakat XIX. yüzyılda akılcılığı yüzünden kınandı ve imgelem'den yoksunlukla suçlandı.

Gerçi idealist estetik de, tarihsel her büyük çağın kendine özgü bir sanatı bulunduğunu biliyordu. (Örneğin Hegel doğu sanatı ile klasik sanatı ve romantik sanatı birbirinden ayırmıştı.) Ama bu belirgin olguları saptarken onları yorumlamada kesinlikle yetersiz kalıyordu. Sanat tarihini, son çözümlemede, *ruhun* özellikleriyle, Saltık Tin'in (İdée Absolue / Mutlak Fikir-Ruh-Akıl) gelişme yasalarıyla açıklıyordu. Bay Volinski gibi herhangi birinin yaptığı buna benzer açıklamalar da felsefi olmayı amaçlayan boş sözlerden öteye gidemiyor. Ne var ki, bu görevi Hegel gibi bir dev üstlenince, ara sıra yadsınamayan, çok ustalıklı, hatta dâhice mantıksal kurgular ortaya çıkıyor. Yalnızca bir şey kötü burada: Sözü edilen dâhice kurgular doğal olarak hiçbir şeyi açıklamıyorlar, yani güdülen amaca yararlı olamıyorlar. Aslında, Hegel, klasik sanatı biçimle öz arasındaki bir dengeyi yetkinliğin nitelendirdiğini, romantik sanatta ise özün biçime üstün geldiğini söylüyor. Çok ilginç bir gözlemdir bu, sanat tarihini inceleyen herkes ondan yararlanacaktır. Güzel, ama romantik sanatta *niçin* öz biçimin üstüne çıkıyor? Hegel'in idealist *estetiği* bu konuda bizi bilgilendirmiyor; çünkü *sonsuz olan*'ın (öz, fikir), mantıksal gelişimi içinde, *sonsuz olan*'a (biçim) üstün geleceği savını bir cevap sayamıyoruz. Hegel *Tarih Felsefesi*'nde okuduğumuz şeyi tekrarlıyor bize: İnsanlığın tarihsel hareketi Saltık Tin'in gelişmesinin mantıksal yasalarınca, yani hiçbir şeyi açıklamayan yasalarca açıklanır. *Tarih Felsefesi*'nde olduğu gibi *Estetik*'inde[8] de Hegel, toplumsal gerçekliğin temiz havasını solumak için bazen gölgelerin idealist krallığından ayrılır. O zaman, başka hiçbir havayı solumamışçasına, yaşlı göğsünü bu havayla doldurup ciğerlerini iyice şişirir.

Hollanda resmi üzerine öne sürdüğü görüşleri anımsatalım:

8) Hegel, "*Estetik*", çev. Nejat Bozkurt, 1892, Say Yayınları. [AB]

Bilindiği gibi, Hollanda ressamlarının tabloları, hemen hemen, "yüce" denilecek hiçbir konuyu işlemezler. Sanki bu sanatçılar "yüksek" konuları unutmaya ve yalnızca yaşamı yeniden üretmeye ant içmişlerdir. Hegel sorar: Böyle yapmakla onlar estetiğin kurallarını çiğnemiş olmadılar mı? Cevap verir: Hayır; genelde onların konuları, ilk bakışta sanıldığı kadar halkçıl, bayağı değildir.

"Hollandalılar tablolarının konularını kendilerinden ve çağlarının toplumsal yaşamından aldılar. Zamanlarının gerçek yaşamını sanatın aracılığıyla yeniden ürettiklerinden ötürü onları kınayamayız. Eğer bu yaşamı yeniden üretmeselerdi, tabloları çağdaşlarının gözünde tüm ilginçliğini yitirmiş olacaktı. Hollanda resmini anlamak için, Hollandalıların tarihine bakmak gerekir. Üzerinde yaşadıkları toprağı onlar denizden kazandılar. İnatçılıkları, sabırları ve cesaretleri sayesinde Kral II. Philippe'in egemenliğini kırmayı ve dinsel, siyasal özgürlüğü elde etmeyi başardılar. Çalışma aşkı ile girişim ruhu onlara büyük bir rahatlık, huzur sağladı. Hollandalılar bu karakter çizgileriyle burjuvaca yaşamanın kolaylığına bağlanmışlardı. İşte Hollandalı ressamların yeniden ürettikleri de bu çizgileri ile bu kolaylıktı. Bu özellikleri biz Rembrandt'ın tablolarında, Van Dyck'in portrelerinde ve Wouwerman'ın sahnelerinde görebiliyoruz."[9]

Burada önemli olan, Hegel'in Hollanda ressamlarını doğrulamaya çalışması değil: Bize göre, onların, kimsenin savunmasına ihtiyaçları yoktur. Biz okurun dikkatini şu olgu üzerine çekmek istiyoruz: Büyük idealist Hegel hiç değilse sanat tarihindeki bazı olguları *toplumsal yaşamın gelişimiyle* açıklamayı iyi biliyordu. "Hollandalıların resmini an-

9) Hegel, *"Conférences sur l'esthétique" ("Estetik Üstüne Konuşmalar")*, c. I, s. 216-217.

lamak için onların tarihini anımsamak gerekir" diyordu. Alabildiğine doğru bir düşüncedir bu. Gelgelelim, bu düşünce, idealist estetikçi için oldukça tehlikeli görüşlere de yol açmaktadır.

Hollanda resmiyle ilgili bu doğru düşünce, İtalyan resmi, Grek heykeli, Fransız şiiri vb. için de doğru mudur acaba? Sanat tarihi toplumsal yaşamın tarihiyle açıklanınca, Saltık Tin'in özelliklerine başvuran idealistlerin ince mantık kurgularına artık gerek kalmaz. *İdealist estetik ölür.*

Gerçekten de böyle oldu. İdealist estetik Saltık Tin'e yaslandığı dönemde ileri Avrupa ülkelerinin edebiyatında şu inancın gittikçe yayılıp güçlendiği görülür: İnsanlığın düşünsel gelişimi *toplumsal* gelişiminin yansısından başka bir şey değildir. XIX. yüzyılın eşiğinde Madam de Stael'in kitabı çıkar: *Toplumsal Kuruluşlarla İlişkileri İçinde Edebiyat*[10] (Paris, 1800). Stael'in bu eserinde ortaya attığı sorun, pek yetersiz bir biçimde çözülür: Çünkü bu sorun, bu ünlü, ama yüzeysel kadın yazarın gücünü aşıyor, onun geniş içeriğini kavramaya el vermiyordu. Ne olursa olsun, sorun ortaya atılmıştı ve bu da büyük bir önem taşıyordu. Sorunun doğru çözümü Batı Avrupa'nın toplumsal yaşamıyla da güvenceye alınmıştı.

Fransa bu çözüme öteki ülkelerden daha çok katkıda bulundu. Sorunu başkalarından daha iyi kavrayanlar yalnızca yazarlardan oluşmuyordu. Örneğin, tanınmış tarihçi Guizot[11] da onu Willemain'den, Hugo'dan çok daha doğru ve

10) Türkçesi: Mme de Stael, "*Edebiyata Dair*", çev. Safiye ve Vahdi Hatay, Ankara 1952, MEB. [AB]

11) François Guizot (1787-1871): Fransız devlet adamı ve tarihçisi. Üniversitede yeni çağlar tarihi okuttu. 1830'da millet meclisine seçildi. Temmuz Monarşisi döneminde diyanet işleri, içişleri ve dışişleri bakanlıklarında bulundu. Bir süre Londra'ya elçi olarak atandı. 1847'de başbakanlığa getirildi. 1848 devriminden sonra İngiltere'ye gidip döndü. Başlıca eserleri: "*İngiliz Devrim Tarihi*", "*Avrupa Uygarlığı Genel Tarihi*", "*Fransız Uygarlığı Tarihi*". [AB]

derin bir biçimde kavrıyordu. İlginç eseri *Shakespeare Üstüne İnceleme*'de (1821), Guizot belli bir ülke edebiyatının onun toplumsal tarihinin ürünü olduğunu hiçbir ikircime düşmeksizin tutarlı bir davranışla savunuyordu. Shakespeare İngiltere'nin Elisabeth döneminin toplumsal ilişkileri ile yasal törelerinin bir çocuğudur. Guizot'nun düşüncesine göre, klasisizm çağını doldurduysa, bunun nedeni, onun parlak bir anlatımla yansıttığı toplumunun artık var olmamasıdır. Yine Guizot'nun düşüncesine göre, "dehanın uyması gereken planlar"ı ancak "Shakespeare sistemi" sağlayabilir, bunun da nedeni toplumsaldır:

"Çünkü ancak bu sistem bütün toplumsal durumları ve duyguları kucaklayabilir... Onların çatışkıları ile etkinlikleri bize insan yaşamının tabloları gibi görünür."

Guizot'nun bu incelemesinin romantik edebiyatın bildirgesi sayılan Hugo'nun *Cromwell*'inin[12] ünlü önsözüyle karşılaştırırsak, dramın tarihsel evrimini açıklama konusunda tarihçinin yanında şairin çocuk gibi kaldığını görürüz. Bunda hiç de şaşırtıcı bir yan yok. *Tarihsel gelişme* söz konusu olunca, *tarihsel* bilgilerle donanmış bir gereç zenginliği çok yararlıdır. Kaldı ki tarihçimiz yalnızca bir tarihçi değildi. Sürekli bir kabine üyesi, bir bakan olacak yetenekteki bu bilgin, aynı zamanda bir eylem adamıydı. XIX. yüzyıl burjuvazisinin en seçkin siyasal temsilcilerinden biriydi. Siyasal örtüyle kapanmış gözlerin göremediği toplumsal hareketlerin gizli zembereklerini *siyasal* savaşım erkenden göstermişti ona. Bunlardan ilk öğrendiği şey, halkların *siyasal* ilişkilerinin *toplumsal* ilişkilere bağlı olduğu gerçeği idi. Bu gerçekten yola çıkınca, halkların edebiyat tarihinin de *toplumsal* ilişkilerle açıklanacağını anlamak güç değildi.

12) *Cromwell*: Fransız şair ve yazarı Victor Hugo'nun (1882-1885) koşuk düzeniyle yazdığı, 1827'de yayınlanan oyunu. [AB]

Hepsi bu kadar değil. Burjuvazinin o dönemde soylulara ve rahiplere karşı yürüttüğü siyasal kavgaya katılan Guizot, insanlık tarihinin hareketini kavramada toplumsal sınıflar arasındaki çatışmaların taşıdığı önemi gördü. Bütün Fransız tarihinin bu çatışmaların sonucu olduğunu en açık ve gözüpek terimlerle belirtti. İlk ve son kez böyle bir görüş biçimini benimseyince, onu edebiyat tarihine de uygulamaya çalışmak doğal ve gerekliydi. Bu girişimi *Shakespeare Üzerine İnceleme*'de gerçekleştirdi.

Dramatik şiir, halkın içinde ve halk için doğdu. Fakat gitgide yüksek sınıflarca da her yerde yeğ tutulan bir eğlence oldu ve zorunlu olarak niteliği kökten değişti. Elbette, bu iyi bir değişme değildi. Ayrıcalıklı durumlarından yararlanan yüksek sınıflar dramatik şiiri halktan uzaklaştırdılar, onu kendi görüşlerine, törelerine, duygularına ve alışkanlıklarına uydurdular.

Basitlik ile doğallık yerini araştırma ile yapmacıklığa bıraktı, töreler kadınsılaştı ve bütün bunlar dramda yansıdı. Alanı daralan dram giderek tekdüzeleşti. Bundan ötürü, dramatik şiir modern uluslarda serpilip gelişmedi; yüksek sınıflara her zaman egemen olan yapmacıklık, ona karşıt koşullardan dolayı dramatik şiir üzerinde kötü etkisini sürdüremedi; yüksek sınıflar halka olan bağlarını büsbütün koparamadılar ve onunla ortak olan kimi estetik beğeniler ile ihtiyaçları korudular. Böylesi elverişli koşullar Elisabeth'in hükümdarlığı döneminde İngiltere'de de görülüyor. Karışıklıkların sona erdiği ve halkın esenliğinin arttığı bu dönemde ulusun ahlaksal ve düşünsel güçleri de büyük bir canlılığa kavuşuyor. Daha sonra devrimci hareket içinde ortaya çıkacak olan bu korkunç güç günden güne birikiyor. Fakat bu önce barışçı bir biçimde beliriyor. Shakespeare de

dramlarında bunu dile getiriyor. Restorasyon[13] döneminden başlayarak İngiliz soyluları yurtlarına Fransız soylularının parlak beğenileri ile alışkanlıklarını sokmaya yöneliyorlar ve Shakespeare'i unutuyorlar. Dryden onun dilini eskimiş buluyor, XVIII. yüzyılın başında lort Shaftebury onun anlatımının barbarca ve anlayışının da modası geçmiş olduğundan yakınıyor. Sonunda Pope da Shakespeare'in "yüksek düzeyde" düşünmeyip hep halk için yazmasına üzülüyor. Ancak Gorrick'ten sonra İngiliz sahnesinde Shakespeare yeniden –hem de düzeltilmeden ve değiştirilmeden– bütünüyle oynanmaya başlanıyor.

Elbette Shakespeare'in dramlarının doğuşunu hazırlayan tarihsel koşulların hepsini Guizot'nun sayıp döktüğünü söylemek gülünç olur. Böyle bir işi başaran kimse, dâhi yazarların ürünleri için de tarihe buyruklar verebilir. Gelgelelim, kuşku yok ki, Guizot incelemesinde tümüyle doğru bir yol izlemiş ve tarih, Saltık Tin'in yapamayacağı bu şeyleri çok iyi bir biçimde aydınlatmıştır. Eğer Guizot çalışmasını bu alanda sürdürseydi ya da kuramı onu izleyenlerce daha iyi özümlenseydi, elbette bugün edebiyatın genel tarihi için geniş ve değerli bir gerece sahip olacaktık. Fakat Guizot'nun düşüncelerinin tutarlıca uygulanması burjuva çevrelerinden çıkmış ideologların gözünde gerçekleştirilmesi olanaksız bir ahlak sorununa dönüştü hemen.

1830'dan[14] sonra büyük burjuvazi Fransa'da egemen bir

13) Restorasyon: 1789 Büyük Fransız Devrimi'nden sonra Avrupa'da 1815 Viyana Kongresi ile başlayıp 1830 Ayaklanması'na kadar süren dönem. Bu dönemde krallıklar yeniden güç kazanırlar. Fransa'da meşruti bir krallık kurulur. Bourbonlar tahta dönerler. İngiltere'de de Cromwell (1599-1658) yönetiminden sonra gelen 1660-1702 yılları arasındaki monarşi dönemine de 'Restorasyon Çağı' denilir. [AB]
14) 1824'te ölen kardeşi XVII. Louis'nin yerine geçen X. Charles, 1830 Temmuz'unda meclisi dağıtır. Buna karşı küçük burjuvalar ile işçiler ayaklanırlar. Charles İngiltere'ye kaçar. Büyük burjuvazi Bourbon hanedanından Louis Philippe'e taç giydirir. Böylece, burjuvazinin güdümünde Temmuz Monarşisi kurulur. [AB]

konuma kavuşur. Soylulara karşı yürüttüğü kavga sona erer. Düşman artık yenilmiş, korkunçluğu ve gücü kalmamıştır; yeni darbeler indireceğinden kaygılanmaya gerek yoktur. Fakat heyhat! Bu dünyada mutluluk uzun sürmez. Büyük burjuvazi bir düşmandan güçlükle kurtulmuşken karşı yandan gelen bir başkası onu yere serer: Eski rejime karşı yürütülen kavgaya canla başla katılmış olup geçmişte olduğu gibi şimdi de dayanılmaz bir ekonomik durum içinde, siyasal haklardan yoksun yaşayan işçiler ile küçük burjuvalar yeni müttefiklerinden hak istemeye başlarlar.

Gelgelelim, büyük burjuvazi ya bunu istemez ya da istese de ölmeden kimseyi memnun edemez. Girdiği yeni kavgada savunmada kalır. Bilindiği üzere, savunma durumu toplumsal sınıfların ve tabakaların gerçeklik sevgisini geliştirmeye yardım etmez.

"Hemşerileriyle düşmanları arasındaymış gibi yaşamak, halkını bir hasım gibi görmek, düşmanlığını az ya da çok yapay örtüler altında gizleyerek ve hileye başvurarak onunla savaşmak," yani bütün atılımlara elveda demek, doğruyu değil yararlıyı sevmek demektir; iyiyi bir vahşinin bir misyoner papaza açıkladığı şu formüle göre tanımlamak demektir: "Birinden bir şey çaldığım zaman bu iyidir; hırsızlığa uğradığım zaman bu kötüdür."

Fransız burjuvazisinin bilgiç sözcüleri toplumsal sorunlarla ilgili incelemelerinde bu temi allayıp pullayarak uzun uzadıya işlemekten hoşlanırlar. Onlara göre, kulaklar alından yukarı çıkmaz, yoksullar tatsız durumlarını unutur ve kaderin kendilerine varsıl olma olanağını bağışladığı kimselerin zenginleşmesine ses çıkarmazlarsa, ancak o zaman, yüksek bir ahlaka ulaştıklarını kanıtlamış olurlar. Toplumsal kuvvetlerin çatışmasıyla ilgili her anıştırma burjuva çevrelerinde bundan böyle münasebetsizlik sayılır, tıpkı yirmi

yıl önce kendisinin de soyluların çevresinde münasebetsiz görülmesi gibi

Önceleri bütün Fransa tarihinin bu kavgaya indirgenebileceğini bildiren ve yalnızca ikiyüzlülerin evrensel bir olguyu gizleyebileceğini söyleyen Guizot, daha sonra bunun tam tersini öne sürmeye girişir. Özellikle sevgili "orta sınıflar"ı korkutup ürküten 1848 olayından[15] sonra buna çalışır.

Eski görüş biçimi büyük burjuvazi için uygulamada artık istenmez ve hoş görülmez olur. Bu durumda onun ideologlarının da artık kurumda onu benimsemekten ve uygulamaktan kaçınmalarına şaşmamalıdır. Onlar da öncüllerinin kısa bir süre önce sözü geçen görüş biçimini büyük bir başarıyla savunmuş olduklarını yavaş yavaş iyiden iyiye unuturlar. Hem unuturlar, hem de söz konusu görüşü burjuva kuruluşlarının kötü niyetli yıkıcılarının ortaya attığına ve bu iğrenç amaçla saf kitleleri kışkırttığına, namuslu insanlara zarar verdiğine inanırlar. Gerçi sanat tarihine ilişkin incelemelerinden sanatın toplumsal ihtiyaçlar ile zevklerin yansısı olduğunu tekrarlamaktan geri durmazlar, ama toplumun çeşitli sınıflardan oluştuğunu ve onların ihtiyaçları ile zevklerinin toplumsal ilişkilerin değişmesine bağlı olarak değiştiğini pek seyrek anımsarlar. Bu sayılı anımsamalar da ancak Tiers Etat'nın[16] eski rejime karşı verdiği savaşım dönemindeki olgular söz konusu olduğunda gerçekleşir. Tıpkı, yaşlıların çocukluk ve gençlik dönemlerini iyi anımsayıp da dün olup bi-

15) Yaşama koşulları gittikçe kötüleşen Fransız işçileri 22 Şubat 1848'de reform isteğiyle ayaklanırlar. Ulusal Muhafızlar'ın da onları desteklemesi üzerine Kral Louis Philippe Paris'ten kaçar. 1830'da kurulan Temmuz Monarşisi yıkılır, cumhuriyet ilan edilir. Geçici bir hükümet kurulur. Fakat hükümet gitgide burjuvaziden yana tavır alır. Köylüler ile küçük burjuvalar işçilere omuz vermekten kaçınırlar. Askerlerle yapılan çarpışmalar işçilerin yenilgisiyle sonuçlanır. Binlerce işçi tutuklanıp kurşuna dizilir. [AB]

16) Tiers Etat: Üçüncü sınıf. Derebeylik döneminde soylularla papazlar dışında kalan ve burjuvalardan, köylülerden, halktan oluşan topluluk. Burjuvazinin önderlik ettiği bu topluluğun çoğunluğunu halk oluşturuyordu. [AB]

tenleri unutmaları ve şimdi önlerinde olup geçenlerin açık anlamını kavrayamamaları gibi: Gözleri var ama hemen hemen görmezler, kulakları var ama güçlükle duyarlar...

1830 olayları küçük burjuvazi ile işçi sınıfına kuramsal gerçeklik karşısında yan tutma konusunda birbirinden ayrı bir davranış biçimini kabul ettirmişti. "Ayrıcalıklar" için duyulan hınç onları adaleti istemeye götürüyor, büyük burjuvazinin ikiyüzlülüğüne karşı duydukları öfke ise onları her türlü pratik düşünceden bağımsız doğruluğu sevmeye zorluyordu. 1830-1848 döneminde Fransız küçük burjuvazisi her alanda bir sürü yetenek çıkardı, sanat ve edebiyat sorunları en kültürlü kesimin gözünde büyük bir önem kazandı. Bu kesimin ideologları bilimsel estetiğe çok büyük hizmetlerde bulundular. Sınıflarının (daha doğrusu toplumsal tabakalarının) büyük burjuvazi ile işçi sınıfı arasındaki belirsiz/kararsız konumu sınıflar arasındaki ilişkileri –Guizot'nun ve onun gibi düşünenlerin zamanında belirttiği ölçüde– açıklıkla kavramalarına el vermiyordu. Onlar, *sınıfların üstüne* çıkmak ve toplumsal yaşam ile toplumsal bilimlere ilişkin sorunları soyutlamaların bulutsu krallığına taşımak istiyorlardı. Toplumsal katmanlar arasındaki çatışmalar konusunda ise, çoğu hayalci sosyalizm ile komünizm öğretilerine ilgi duyuyor, ama onlardan söz edilmesini istemiyorlardı. Açıkçası, Guizot'nun *Shakespeare Üstüne İnceleme*'sinde benimsediği kuramın bilimsel önemini anlayamıyorlardı.

İşçi sınıfına gelince... Onun estetikten başka önemli tasaları vardı.

Gerçi sanat kuramı –dış nedenlerle– 1820 yıllarında vaat ettiği her şeyi gerçekleştiremedi. Ama o, aslında, mutlakçı idealistlerin estetiğini gereksiz kılacak yeterlikteydi.

Toplumsal tabakalar ile katmanların sürtüşmelerini, çatışmalarını unutan sanat kuramcıları bütün ideolojilerin tarihinde karşılaşılan sorunları çok iyi açıklayan önemli bir etmene gözlerini kapamış olurlar. Dolayısıyla, sanat tarihindeki birçok ayrıntıyı ne anlayabilirler, ne de kuramda şematiklikten, soyutluktan kurtulabilirler. Öyleyken, doğru kurama bağlanmaktan söz ederler hep. İçlerinden hiçbiri sanat tarihinin ancak toplumun tarihiyle açıklanacağından kuşku duymaz; örneğin Taine bu düşünceyi eşine az rastlanır bir yetenekle geliştirir. Elbette, bu düşünce sanat tarihini tümüyle kavramaya yetmez, ama Saltık Tin'i tarihten sürüp atmaya pekâlâ yetebilir. Fransız resim tarihinden yukarıda verdiğimiz örneği ele alalım. Boucher okulunun yerini niçin David okulu ve David okulunun yerini niçin romantik okul aldı?

Bay Volinski, bunun Saltık Tin'in gelişme yasalarına göre çözülmesi gerektiğini söyleyecektir bize. Fakat biz, Nazareth'te[17] hiçbir iyilik beklemediğimiz için, Bay Volinski'yi dinlemeyecek ve sözü geçen sorunu savunduğumuz kuramın yardımıyla çözmeye çalışacağız.

Belki Goncourt Kardeşler'in *XVII. Yüzyılın Sanatı* adlı ilginç eserinin birinci cildinde Boucher'den söz açan incelemeyi okumuşsunuzdur. Öyleyse, orada Goncourtların bu ressamın çıkışını nasıl açıkladıklarını da kuşkusuz anımsarsınız:

"Ne büyük yüzyıl (yani XIV. Louis yüzyılı), ne de büyük kral (yani XIV. Louis) sanatta doğruluğu sevmişlerdi. Versaille'ın yüreklendirmeleri ile kamuoyunun alkışlamaları edebiyat, resim, heykel, mimari çabasını ve yeteneklerin, ruhların ateşini yalancı bir büyüklük ile yapmacık bir soy-

17) Nazareth: İsrail'de İsa'nın peygamber olmadan önce yaşadığı Galile'deki Nasıra köyü. [AB]

luluğa doğru itmişti... Fransız toplumu uyduruk bir görkem içinde estetiğin bir yüce yasasını, bir mutlak ülküyü bulduğuna inanmıştı.

XIV. Louis yüzyılını XV. Louis yüzyılı izleyip de şatafat Fransa'sından kibarlık Fransa'sı çıktığı zaman daha insancıl bir krallığın çevresinde eşya ve insanlar daha bir küçülür, sanat ülküsü yapmacık ve uzlaşmacı (ama şatafatlı) bir ülkü olur, sanat etkinliği tatlılık ve süse indirgenir. Her yana bir kibarlık özentisi, bir şehvet inceliği yayılır. İşte Boucher de o zaman ortaya çıkar. Boucher'in bütün ülküsü bu şehvettir. Resminin bütün ruhu da budur. Boucher'nin düşlediği ve resmettiği Venüs, fiziğiyle var olan bir Venüs'tür."[18]

Buraya şu açıklamayı da eklemek gerekiyor: Boucher'nin Venüs'ü yalnızca bir "Şehvet Venüs'ü" değildir. Çağımızda da zengin burjuvazinin bıkkın hovardalarının "estetik" duygusunu doyurmak için bir sürü "Şehvet Venüs'ü" resmediliyor. Fakat Boucher'nin Venüs'ünün ayrı inceliği var. Yaşamın zevklerinin tadını çıkarmasını çok iyi bilen ve incelmiş çağın kibarlık kurallarına göre davranmasını çok iyi beceren bir "koket"tir bu, XVIII. yüzyılın koketidir... Gerçi Olympos Dağı'na çıkmamıştır, ama bir bakkal dükkânında da yetişmemiştir. Kaldı ki, Boucher de kısa süren bir şehvetin ressamı değildir: Fransa'nın kibar, zarif soyluluğunun şehvetli duygularının ressamıdır, XVIII. yüzyılda iyice yozlaşmış ve soğuk şatafata (XIV. Louis'nin saltanat dönemini, eski rejimin altın çağını niteleyen görkeme) ilgisini yitirmiş bir soyluluğun ressamı. Demek ki Boucher'nin resmi Fransız toplumunun tarihinde, daha doğrusu, Fransa'da yüksek sınıfların tarihinde belli bir an'ı dile getiriyor.

Tiers Etat'nın sınıf bilinci ve gücü büyüdükçe kurulu düzenden hoşnutsuzluğu ve soylular ile papazlara duyduğu

18) J. ve E. de Goncout, *"L'Art du dix-huitième siécle" ("XVIII. Yüzyılın Sanatı")*, Paris 1880, c. I, s. 135-136, 145.

hınç da büyür. Gerçi para babaları yüksek sınıfların hovardalığından ve "Şehvet Venüs'ü"nü yeğlemesinden epey kazanç sağlıyorlardı, ama burjuvazinin en iyi ve en sağlıklı kesimi de soyluların gevşemiş törelerini tiksinerek seyrediyor, ateşli bir biçimde "erdem"i öğütlüyordu.

Bu erdem, en ileri "filozoflar"ın eserlerinde bile çoğunlukla burjuvacaydı, yavan ve içeriksizdi. Fakat ilerledikçe kuvvetlenen yeni ve erkeksi sesleri kapsıyordu. Aile yaşamının güzelliklerini yansıtan resim ve başkasının mülkiyetine saygı çağrısı, gitgide yerini kişisel rahatını acı çeken yurdun çıkarlarına feda etmeye hazır yurttaşlık duygularını yüceltmeye bıraktı. İşte o zaman eskiçağın (Antikite'nin) büyük adamlarına tapınma davranışı yayılıp büyüdü. Gençlik şimdi Plutarkhos'u[19] yutarcasına okuyor ve onun kahramanlarını inceleyerek "erdem"i öğreniyordu.

Diderot'nun ünlü *Salonlar*'ını okuyan kimse, Tiers Etat'nın bu dâhi temsilcisinin Boucher'e duyduğu öfkeyi bilir. Bu da anlaşılabilir bir şeydir. Mademki Boucher kokuşmuş yüksek sınıfların zevklerini yansıtıyordu, öyleyse soylulardan ve onların zevklerinden, özellikle çürümüşlüğünden hoşlanmayanlar ona yakınlık duyamayacaklardı. Dolayısıyla, Fransa'da toplumsal gelişmenin yürüyüşü Boucher'e karşı kuvvetli bir tepki uyandırmayı gerektiriyordu.

Boucher *Venüs*'lerle *İncelikleri*, bu çobanlar Fransız toplumunun bir kesiminde, Plutarkhos'un kahramanlarını sevenlerde öyle bir tiksinti yaratıyordu ki, "Boucher'in saçma ve iğrenç sistemi"ne duyulan hınç ve horgörü XIX. yüzyıl-

19) Plutarkhos: 46 yılında doğup 125 yılında ölmüş Grek yazar ve filozofu. "*Yaşamlar*" adlı eserinde Yunanlı ve Romalı askerler ile devlet adamlarının özellik ve serüvenlerini anlatmıştır. Bunlardan Haydar Rıfat'ın dilimize çevirdikleri şunlardır: "*İskender*" (1935), "*Sezar*" (1936), "*Demosten*" (1936), "*Çiçero*" (1936). Öteki çeviriler: "*Lysandros*", çev. Nilüfer Bayar-Ayşe Önsay, 1945, "*Perikles*", çev. Olivre Davies, 1945, "*Sulla*", çev. Nilüfer Bayar-Ayşe Önsay, 1945, "*Lykurfgos'un Hayatı*", çev. Sabahattin Eyuboğlu-Vedat Günyol, 1967. [AB]

da –ona karşı daha nesnel görünen bir çağda da– sürdü.[20] Zevklerin genel yön değiştirmesine uygun olarak resimde, desende olduğu kadar tabloların bileşiminde de eskileri taklide başlandı. Tabloların konusu, doğallıkla ilkçağın büyük adamlarının yaşamlarından alındı. Venüs'lerle Diane'ların yerine Horatius kardeşlerle Belisaire[21] geçti.

David okulu böyle doğdu.

Clement diyor ki:

"David'de sanatçının temel yetisi olan imgelem en yüksek düzeydedir, fakat iradeyle boğulmuştur, atılımı sistemin ruhuyla durdurulmuş ve sıkıştırılmıştır; zekâ, akıl, en çok da yan tutma kendilerine ait olmayan bir rolü zorla üstlenmiş ve esin ile duyguya egemen olmuşlardır.[22]

Kendisinden daha güçlü bir iradenin sıkıştırdığı güçlü bir imgelem, kendi sistemine sımsıkı bağlanmış aklın yönettiği yeni bir atılım, yoksa, Jakoben'lerin[23] psikolojisi miydi? Ola ki bu izgiler haklı olarak çoğunca Conventionnel'leri[24], David'in arkadaşlarını niteliyordu. Napolyon resimde yeni okulun eskil eğilimlerinin anlamını çok iyi kavrıyor, David'e bundan vazgeçerek "çağdaş" konulara yönelmesini salık veriyordu.

20) Charles Clement, "*Cericault, étude biographigue et critique*" ("*Gericault, Yaşamöyküsel ve Eleştirel İnceleme*"), Paris 1868, s. 243.

21) Horatius Kardeşler: Tullus Hostilius'un hükümdarlığı döneminde Roma için Albalı Curias'larla savaşan üç kardeş. Belisaire: 494-565 yılları arasında yaşamış Bizans generali. Persleri, Vandalları ve Ostrogotları yenmiş başarılı bir komutan. David hem adı geçen üç kerdeşin, hem de bu generalin portrelerini yapmıştır. [AB]

22) J. ve E. de Goncourt, "*L'Art du dix-huitiéme siecle*", 1880, s. 4.

23) Jakobenler (Jacobins): Büyük Fransız Devrimi süresince başat orta ve küçük burjuvalar olmak üzere köylüleri ve kentlerdeki yoksul insanları tutan, halktan yana dönüşümleri savunanlar Devrim'den önce Anayasa Dostları Derneği'ni kurmuşlar ve bir Jacoben manastırını merkez olarak kullanmışlardı. Devrim'den sonra mecliste Dağlılar'la (Montagnards) birlik oldular. Robespierre'in devrimci diktatörlüğünü desteklediler. Onun 1794'te öldürülmesinden ve karşı-devrimci bir diktatörlüğün kurulmasından sonra kulüpleri kapatıldı ve kendileri terörün kurbanları oldular. [AB]

24) Fransa'da 1792-1795 dönemindeki Kurucu Meclis üyeleri. [AB

Fakat gün gelir, devrim fırtınası diner; toplum 18 Brumaire devlet darbesiyle[25] "kurtulur", sakin yaşama biçimine döner. Gerçi "kurtarıcı" çok savaşçı bir ruh taşıdığını kanıtlar; ama yıldırım artık Paris'te değil, çok uzak yerlerde Austerlitz ve Eylau savaş alanlarında gürler. Paris'te yaşam bir dereceye kadar sakindir; Tiers Etat'nın eski ekonomik temel hak istekleri tümüyle karşılanmıştır, artık devrim düşleri kurulmamaktadır, bundan korkulmaktadır. Sanatçılar ilkçağın büyük adamlarını resmetmeyi sürdürmektedir. Fakat bunlar kimsede 1789'dan önceki duyguları uyandırmamaktadır. Söz konusu adamların temsili artık sıradan bir iş sayılmakta, Boucher'in kır resimleri kadar uzlaşmacı görünmektedir. David okulunda akıl eskisi gibi imgeleme egemen olmayı sürdürse de, bu aklın kalıplaşmış ileri düşünceler "sistemine" artık hiçbir yararı dokunmamakta, onu çevreleyen şeyle yetinmekte ve eski rejimin adresine birkaç gönderme yapmaya hazır bulunmaktadır. Yenilikçi artık tutucu olmuştur. Durumu kararsızdır, sallantılıdır. Gelişmesinde yeni bir ilerleme gerçekleştirmek üzere yenilikçileri bir parmak ileriye itmek artık topluma yetmektedir. Tutucuların *akılcılığına* karşı yenilikçilerin *imgelemini* ayaklandırmak ve yeni çağın ruhuyla kirlenmiş sanatçıların daha önce kimsenin fark etmediği şeyi keşfetmelerini sağlamak gerekmektedir şimdi. David'in sanatsal yöntemleri ile akılcı sanatın "ölümsüz" gereklerinden çoğuna cevap vermemektedir.[26]

25) Fransız Devrimi'nin 22 Ekim'den 21 Kasım'a kadar süren ikinci ayı. Sekiz yıl sonra 18 Brumaire'de yani 9 Kasım'a kadar 1799'da Napolyon Bonaparte burjuvazi yararına halka karşı bir hükümet darbesi yapar. Meclis'i dağıtır, bir diktatörlük kurar. 1804'te imparatorluğunu ilan eder. 1812 Rusya seferi bozgunla sonuçlanır. 1814'te tahttan çekilmek zorunda kalır. Elbe Adası'na sürülür. XVI. Louis'nin Kardeşi XVIII. Louis adıyla tahta çıkar. [AB]

26) Başka bir deyişle, David'in resmi –deseni, rengi, bileşimi– *bazı düşünceleri dolayısıyla birleştiği* kuşakların hoşuna gidiyordu, fakat *toplumsal gelişmenin kesiksiz yürüyüşü dolayısıyla* ayrı düşünceler ve görüşler taşıyan başka kuşaklara da yetersiz, hatta tatsız geliyordu. B Ili bir çağda büyük bir rol oynayan ve daha sonra yarattığı tepkiyle sahneden çekilen bütün sanat okulları için de aynı şey söylenebilir.

Böylece resimde romantik okul doğar. Burda durmayacağız, ama soracağız: Bir süre için Saltık Tin'in varlığını tümüyle unutmakla iyi mi yaptık acaba? Umarız ki unutuşumuz okura hiç de ters gelmemiştir.

Bize öyle geliyor ki, okur eğer burada bize bir sitemde bulunsaydı, o ancak şu olurdu: "Siz olgulara şöyle bir dokunup geçmekten öteye gitmiyorsunuz. Elbette, sanatın gelişmesini toplumsal yaşamın gelişmesi belirler; fakat siz toplumsal yaşamı da sırası gelince neyin belirlediğini söylemek zahmetine girmiyorsunuz. Bunu söylemeyince de, her an kendinizi idealist estetiğe, hem de Schelling ile Hegel'in idealizmine değil, Bukle'un ve onun türündeki artçıların, yani tarihsel hareketin başlıca etmenini fikirlerin gelişmesinde görenlerin idealizmine dönmek tehlikesine sokmuş oluyorsunuz. Oysa, bu idealizm türünün görüşünü benimserseniz şu kısırdöngüden bir daha çıkamazsınız: Sanat tarihi, genelde, insanların bütün düşünsel tarihi toplumsal gelişmenin tarihiyle belirlenmiştir, ama toplumsal gelişmenin nedenleri de insanların düşünsel etkinliği içinde yer alır. Bunu sonuna kadar götürürseniz, o zaman, 'boş varsayımlar ile dolaylamalar'ı bırakarak sorumu doğrudan doğruya cevaplandırmanız gerekecektir."

Eğer okurumuz bize böyle bir söylev çekseydi mutlu olurduk. Onun düşsel sorusuna şöyle bir karşılık vermek bizi daha mutlu kılmayacaktı: "Kazları kızdırmamak gerekir."

Hem, kazlar ne getirecek ki bize? Düşüncemizi söyleyerek cevap verelim ve aptal kümes kuşlarını bırakalım bağırsınlar!

Toplumun gelişmesi, son çözümlemede, onun ekonomik gelişmesiyle belirlenir. Bundan, başka hiçbir sonuç çıkmaz. B0urada biz –saygıdeğer toplumbilimci N. K. Mihaylovski'nin vaktiyle belirttiği üzere– yalnızca "ekonomik bağ"la ilgilenmeliyiz.

* * *

Artık biliyoruz: Gerçek edebiyat eleştirisi, her zaman soyut bir özellik taşıyan şiirsel düşüncelerin değerlendirilmesinde yetkili olmalıdır. Böyle söylüyor Bay Volinski. Kitabının 214. sayfasında bu gerçek edebiyat eleştirmeni, "*birtakım genel ruhbilim ilkelerini ortaya çıkarmak, belirli bir felsefi anlayışın ışığında insan yaratısının karmaşık süreçlerini aydınlatmak*" amacıyla çözümlemesini hiçbir zaman edebiyat eserinin yüreğine kadar götürmediği için Dobrolyubov'u[27] kınıyor.

Yazık ki, Bay Volinski de bir şiirsel düşünceyi doğru değerlendirmenin, felsefi bir görüşün ışığı altında sanatçının kafasında geçen süreci aydınlatmanın ne anlama geldiğini bir kez olsun bize bir örnekle göstermiyor. Zaman zaman isterik çığlıklar atan eleştirmenimiz kendi sinir sisteminde geçen birtakım "süreçler" dışında, doğrusu, hiçbir şeyi aydınlatmıyor. Bu yüzden, biz de, "ölümsüzlüğü düşünen insan"a ister istemez yeniden seslenmek zorunda kalıyoruz.

Sofokles'in *Antigone*'sindeki[28] düşünce nedir? "Aile hukuku ile devlet hukuku arasındaki çatışma" diyor Hegel: Antigone bunlardan birincisini temsil ediyor, Kreon da ikincisini. Antigone bu geniş kapsamlı çatışmanın kurbanı oluyor. Hegel'in bu düşüncesi Volinski'nin verdiği sıkıcı vaazlardan çok daha anlaşılabilir geliyor bize; buraya mim koyuyor ve daha uzağa gidiyoruz. Soruyoruz: Hegel'in bu açıklaması "birtakım genel psikolojik ilkelerin bulgulanması" sayılabilir mi? Hayır, diyecektir bize Hegel, Bay Volinski felsefi bir anlayışın ışığı altında sanatçının yaratıcı sü-

27) Nikolay Aleksandroviç Dobrolyubov (1836-1861): Feuerbach'ın maddeci felsefesine bağlı devrimci, demokrat Rus eleştirmeni. Çernişevski ile Nekrassov'un savaşım arkadaşı. Ünlü incelemesi "*Oblomovluk Nedir?*" dilimize çevrilmiştir. (çev. Mazlum Beyhan, Yön Yayıncılık, 1987). [AB]
28) Sofokles, "*Antigone*", çev. Sabahattin Ali, 1941, 1946, MEB. [AB]

recini aydınlatmanın psikoloji yapmak olduğunu söylediği zaman ona inanmayınız!.. Siz de biliyorsunuz ki, genelde, pisikolojiyi pek tutmam. Bir sanat eserini felsefenin ışığında aydınlatmak demek, evrensel tarihin akışını belirleyen *çelişkilerin* ve çatışmaların dayandığı ilkelerden birinin anlatımı gibi anlamak demektir onu. Bir bireyin ruhunda geçen psikolojik süreçler ancak *bütünün* anlatımı olarak, Saltık Tin'in gelişme sürecinin yansıması olarak ilgilendirir beni.

Okur da biliyor ki, bizim görüşümüz tümüyle aykırıdır idealistin görüşüne. Yine de biz burada büyük bir zevkle Hegel'e başvuruyoruz. Çünkü onun sanatla ilgili düşüncelerinde genelde birçok doğru yer alıyor. Ne var ki, onda doğrular –ünlü deyimle– 'baş aşağı' duruyor, onları ayakları üstüne oturtmak gerekiyor.

Biz de, Hegel'le birlikte, *Antigone*'yi iki hukukun ilkeleri arasındaki kavganın sanatsal anlatımı sayarsak, ondan yararlanarak, örneğin Beaumarchais'nin *Figaro'nun Düğünü*'nü[29] de Tiers Etat'nın eski rejime karşı savaşımının anlatımı sayabiliriz. Sanat eserlererini *böyle* bir felsefenin ışığıyla incelemeyi öğrendiğimiz an artık Saltık Tin'e başvurmak gereğini duymayacağız ama karmaşık ve uzun süreci, tarihi dolduran kavgayı açıkça anlamayan kimsenin bilinçli bir sanat eleştirmeni olamayacağını da kabul etmemiz gerekecek.

Figaro'nun Düğünü'nü Tiers Etat'nın eski rejime karşı savaşımının anlatımı sayarken, kuşkusuz, gözlerimizi anlatılan bu kavganın biçimine, yani sanatçının görevini iyi yapıp yapmadığına kapamayacağız. Bir sanat eserinin temeli genel, yahut (Bay Volinski'nin de belirttiği gibi, "sonsuzluğu ölümsüzlüğü düşünen insan"ın unuttuğu deyimle) soyut herhangi bir düşüncedir. Fakat bu düşüncenin "soyut" biçimiyle belirlediği yerde, edebiyat yaratışında bir iz görül-

29) Beaumarchais, *"Figaro'nun Düğünü"*, çev. Reşat Nuri Darago, 1942. [AB]

mez. Sanatçı eserinin temelini oluşturan "genel"i *bireyselleştirmek* zorundadır. *Bireye* bir işimiz düştüğü zaman, önümüzde *psikolojik bazı süreçler* belirir ve *psikolojik çözümleme* burada yerini almakla kalmaz, kesinlikle zorunlu, hatta çok da öğretici olur. Kişilerin psikolojisi bütün toplumsal sınıfların, en azından, toplumsal tabakaların psikolojisi olduğundan gözümüzde büyük bir önem kazanır; bundan ötürü, çeşitli kişilerin ruhunda geçen süreçler tarihsel hareketin yansısı olur.

Bay Volinski belki de bize kızacak ve bizi yararcılıkla suçlayacak, çok nefret ettiği kavga eleştirisine büyük adımlarla yaklaştığımızı söyleyecektir. Oysa biz "sonsuzluğu düşünen insan"ın geniş sırtı arkasında güvenlik içindeyiz. Bay Volinski öfkesini bizden değil, Hegel'den çıkarsın!

Gerçekte Hegel yeteneklerimizi, bize bir "yeni güzellik" vaat eden, ama eskisinden nasıl kurtulacağını bilmeyen küçük yeteneklerimizi aşağılayacak, hor görecekti. Onlara, çok önemsiz de olsa eserlerinde hiçbir içerik bulunmadığını söyleyecekti. Çünkü içerik Hegel'in gözünde büyük bir şeydi.[30]

Bilindiği gibi, Hegel, aşk şiirine belli bir kötü niyetlilikle bakıyordu: Falanın filana, filanın falana duyduğu aşka önem verip de başka hiç kimseyi görmek istemeyen şairlere homurdanıyordu. Ona göre, "bir dişi koyunun yolunu kaybettiğini, bir kızın aşka tutulduğunu" anlatmakla şiir önemli bir içerik kazanmaz. Kuşkusuz, bu sözler "sanat için sanat"ı savunanların hoşuna gitmeyecektir, çünkü bunlar da kavga eleştirisine doğru bir eğilim göreceklerdir. Bay Volinski de –eğer burada homurdanan kimsenin "ıslık çalan" herhangi bir kişi değil de Hegel olduğunu bir an

30) "Çünkü içerik sanatta olduğu kadar bütün insan eserlerinde de sonuca götüren şeydir. Sanat, onun kavrayışına göre, içeriğini eksiksiz ve duyarlı bir gerçekliğin içinden geçirmeye çağrıdır." (*"Esthétique"*, c. II, s. 240)

unutursa– bir isteri krizine yakalanacaktır. Bize öyle geliyor ki, Bay Volinski idealist olduğunu bildirmekle, Hegel'le on sekiz ciltlik eserinde bulacağı birçok sapkınlıktan hiçbirini açıklayamayacaktır.

"Gerçek" edebiyat eleştirisine kızmamak için, hangi eleştiriyi benimsediğimizi belirtmek gerekir: Felsefi eleştiriyi mi, yoksa kavgacı eleştiriyi mi? Ne yazık ki biz bunu yapamıyoruz; çünkü "*gerçekten felsefi eleştiri aynı zamanda gerçekten kavgacı bir eleştiridir*" diye düşünüyoruz.

Neden böyle düşündüğümüzü açıklayacağız; ancak daha önce terimler konusunda küçük bir belirtmede bulunacağız. Biz belli bir eleştiriyi felsefi diye adlandırıyoruz, Bay Volinski'nin de bu hoşuna gidecektir. Başka bir terimi kullanarak açıklamalarımızı karanlıklaştırmak istemiyoruz. Aslında, bilgilerimizin şimdiki durumunda, eski *felsefi* eleştirinin ve genelde estetiğin yerine *bilimsel* bir estetik ve eleştiri koymanın bizim için henüz bir lüks olduğunu kabul ediyoruz.

Bilimsel eleştiri sanata hiçbir buyruk vermez. Ona: "Sen, şu ya da bu kurala, şu ya da bu yönteme bağlancaksın!" demez. O, çeşitli tarihsel dönemlere egemen olan kural ve yöntemlerin nasıl *doğduklarını* gözlemekle yetinir. *Sanatın ölümsüz yasalarını* ortaya çıkarmaz; onun *tarihsel gelişmesini belirleyen hareketin ölümsüz yasalarını* incelemeye çalışır. Örneğin, şöyle demez: "Fransız klasik trajedisi iyidir ve romantik dramı değersizdir." Ona göre, her şey zamanında iyidir; onun için sanat tarihindeki şu ya da bu okulu tutmak söz konusu değildir. Eğer (az sonra göreceğimiz gibi) yan tutarsa, sanatın ölümsüz yasaları onu haklı çıkarmaz. Sözün kısası o, fizik gibi nesneldir ve bundan ötürü her türlü metafiziğe yabancıdır. Ayrıca, diyoruz ki, gerçek-

ten bilimsel olduğu ölçüde, bu *nesnel* eleştiri bir *kavga* eleştirisi olur.

Düşüncemizi açıklamak için yeniden Guizot'ya dönelim. Guizot "klasik sistem"i Fransız toplumunun yüksek sınıflarının yarattığını kabul eder. Tutalım ki, Guizot incelemesinden birbirinden ayrı birkaç açıklama ve belirtmeyle yetinmesin, aristokrasinin törelerindeki uzlaşmacı yanı da tanımlasın ve bu törelerin doğduğu toplumsal ortam ile onların Tiers Etat için taşıdığı alçalma derecesini de tam olarak göstersin. Tutalım ki, bütün bunları tam bir nesnellikle yazsın, manastırda yaşlanmış bir keşiş gibi:

Haklılarla suçluları sessizce gözlesin,
İyiye de, kötüye de tıkasın kulaklarını
Ne acımayı bilsin, ne de öfkelenmeyi tanısın.[31]

Yine tutalım ki eleştirinin bu "nesnel" anlatısını bir burjuva okusun. Eğer bu adam, sınıfının tarihi yazgısına büsbütün ilgisiz değilse, elbette, soylular ile papazların Tiers Etat'nın sırtında "güzel numaralar" çevirmesine izin veren rejime karşı yüreğinin bir köşesinde bir tiksinti duyacaktır. Eski rejim ile yeni burjuva toplumu arasındaki son kavgayı incelemesinde çok kuvvetle gösteren Guizot gibi, biz de güvenle şunu söyleyebiliriz: Söz konusu incelemenin bir kavga anlamı vardır. Eğer yazar eski rejimle "klasik sistem" arasındaki tarihsel nedensellik bağı üzerinde uzun boylu dursaydı bu anlam daha büyük olacaktı. O zaman tarih ve edebiyat incelemesi –bilimin en ciddi gereklerini karşılamayı önlemeksizin– yazarı istemese de kolayca ateşli bir gazeteci çağrısı olabilecekti. Foscolo diyor ki: "Sabrı öğrettiği zaman bile, şair, yüreğini sarsan yaraları deşer." Bilimsel eleş-

31) Puşkin; "*Boris Godunov*" (1825), Türkçeye çev. Zeynel Akkaç-Oğuz Peltek, 1943, 1966. [AB]

tiri söz konusu olduğundan biz de şöyle diyebiliriz: Eleştiri toplumsal kötülüğü daha bir ortaya çıkarır; çözümlemesi nesnel olduğundan kötülüğü daha bir aydınlıkla, belirginlikle gösterir.

Eleştiriye öğüt verirler: Sen bir kavga eleştirisi olmak zorunda değilsin, sanatın "ölümsüz yasalar"ı üstüne söylev çekmene de gerek yoktur. Şu sıra seni dinliyorlarsa, bu geçicidir, toplumsal gelişmenin etkisiyle egemen beğenilerin de değişeceği ve sanatın yeni ölümsüz yasalarının bulunacağı güne kadar sürecektir ancak. Kavga eleştirisinin düşmanı Bay Volinski yalnızca eleştirinin değil, *sanatsal yaratışın* da bir kavga ruhuyla dolduğu dönemlerin var olduğunu düşünmüyor, hiç kuşkulanmıyor. Oysa, "XIV. Louis yüzyılı"nın sanatına özgü o donmuş şatafatı, o donmuş krallık azametini de bir kesimiyle kavga ruhu zorla kabul ettirmemiş midir? Onlar, belli bir siyasal fikri yüceltmek üzere sanatsal yaratışa bilinçle sokulmamış mıdır? David'in tablolarında ya da burjuva dramı denilen sanatta kavganın en az bir öğesi var olamamış mıdır? Kuşkusuz, onda bir, hatta dilerseniz birçok öğe bulabilirsiniz. Sanatın gerçekten ölümsüz yasaları varsa, bunlar, belirli tarihsel dönemlerde sanatsal yaratışı kavga ruhunun alanına çevirirler.

Eleştiri için de durum aynıdır. Bütün toplumsal geçiş dönemlerinde eleştiri bir kavga ruhu taşır; bir parçasıyla ya da bütünüyle, doğrudan doğruya ya da dolayısıyla bir tartışma olur. İyi midir bu, yoksa kötü mü? *C'est selon!*[32] Fakat önemli olan, bunun kaçınılmaz oluşudur. Kimse henüz bu hastalığın ilacını bulamamıştır.

Durun, durun! Yanılmışız: Bir ilacı var! Bu ilaç, bilimsel eleştirinin ne olduğunu anlatmaktır. Bu eleştirinin büyük toplumsal gücünü tanıyacak olan kimse "militan" eleştiri si-

32) Metinde Fransızca olarak yazılmıştır. Anlamı: Yerine göre, duruma bağlı.

lahını artık kullanmak istemeyecektir. Tıpkı, tüfeği tanıyan kimsenin bir daha ilkel okla yayı eline almaması gibi.

Pisarev'in yazısını anımsarsınız: "Durgun Su". Sözcüğün tam anlamıyla bir kavga eleştirisidir bu. Yazının başlığı altında ayraç içinde şu belirtme yer alır: "A. F. Pisemski'nin Eserleri". Fakat, yazarın da belirttiği gibi, asıl konu Pisemski'nin eserleri değildir. Kaldı ki, okur da bunu daha ilk satırlardan anlayabilir. Bu yazıda asıl konu, genelde, bizim geri kalmışlığımız, kişilikten yoksunluğumuz, suskunluğumuz, durgunluğumuz, önyargılarımız, aile ilişkilerindeki yabancılığımız, kadınlara uyguladığımız baskılardır. Bizim bütün bu olumsuz özelliklerimiz düşünsel gelişmemizdeki zayıflığın basit bir sonucu gibi alınabilir. Nitekim, yazar da ateşli saldırılarını buna yöneltiyor. Böylece, Pisarev her yerde görüldüğü üzere –Almanların deyişiyle– bir eğitimci gibi davranıyor burada. Doğruyla yanlış, bilgiyle bilgisizlik ve düşünsel gerilikle gelişme arasındaki soyut çelişkiyi görüyor yalnızca.

Pisarev geri kalmış toplumumuzu hayran olunacak bir biçimde kızgın demirle dağlıyor. (Bu söz götürmez.) Fakat bilgisizliği yargılayan ve aptallığı kötüleyen ateşli vaazı, *onlara karşı savaşmanın* gerçek araçlarını göstermiyor. "Öğreniniz, kendinizi geliştiriniz" demek, "Pişmanlık getiriniz, kardeşler!" demekle birdir. Zaman geçiyor ve biz pişman olmayı sürdürüyoruz. Kültürce eksikliğimizin, pişmanlıkça eksizliğimizin genel nedenleri olmalı. Bu genel nedenler bulunup belirtilmedikçe, bilgi yararına çekilen vaazlar amaçlanan meyvelerin yüzde birini bile vermeyecektir. Giderek, vaizin kendisi de ister istemez kuşkuyla dolacaktır. Bilginin kurtarıcı kuvvetine Pisarev'den daha ateşli biçimde inanmak güç görünüyor; aptallığa ve önyargılara karşı savaş-

mada Bazarov'dan[33] daha iyi hazırlanmış (çünkü onda –Pisarev'in deyimiyle– bilgi ve irade var) bir tipi temsil etmek güç görünüyor. Buna karşın, Bazarov'un etkinliğini Pisarev nasıl anlıyor? Pisarev'in yazısının sonunu yeniden okursanız, onun üzgün ve umutsuz ses tonu sizi şaşırtacaktır:

"*Onlar şarkı söylüyorlar, ıslık çalıyorlar; ama Bazarov için yaşam kötü. Onların aşkları yani zevkleri yok, acı çekmesini bilmiyorlar. İnlemek de istemiyorlar, bazen yaşamın boş, sıkıcı, tatsız ve saçma olduğunu duyuyorlar, o kadar...*"

Bazarov'un niçin bir etkinliği yok? Çünkü Pisarev'i ikide bir kızdırıp güzel sözler söyleten bizim geri kalmışlığımızın, kişiliksizliğimizin, suskunluğumuzun, durgunluğumuzun ve öbür olumsuz niteliklerimizin gücü çok büyük. Bu nitelikler *tarihsel kategoriler* gibi düşünülmedikçe, *geçici olgular* gibi açıklanmadıkça, *ortaya çıkışları* gibi *gözden silinişleri* de tarihsel gelişmeye bağlanmadıkça, onlar zorunlu olarak yenilmez birtakım kuvvetler gibi, aşılmaz birtakım gerçekler gibi, karşı konulmaz bir "kendinde şey" gibi görünecekler ve tüm bilgisine, iradesine karşın Bazarov onlara meydan okuyamayacaktır. İşte, onun toplumsal yaşama sırtını dönerek, kurtuluşu "laboratuvarlar"da aramasının nedeni budur.

XVIII. yüzyıl Fransız "filozoflar"ı da aklın gücüne pek bel bağlıyorlardı, ama onlar da çokluk varoluşun boş, sıkıcı, tatsız, saçma olduğu ve düşünen insan için bir etkinlik alanı bulunmadığı sonucuna varıyorlardı. Genel olarak şunu anımsamak gerekiyor: Bütün "eğitimciler"de (Almanla-

33) Bazarov, Turgenyev'in "*Babalar ve Oğullar*" (1862) adlı romanının kahramanı. Rus romancısının gördüğü gibi bir devrimci tipi. Romancı onu şöyle tanımlıyor: Bir nihilist. Bu sözcüğü Turgenyev bulmadı, ama ona siyasal ve toplumsal bir anlam verdi. Romanın Türkçeye çevirileri: "*Babalar ve Çocuklar*", çev. Hasan Ali Ediz-Vasıf Onat, 1937, "*Babalar ve Oğullar*", çev. Leyla Soykut, 1971, "*Babalar ve Oğullar*", çev. Melih Cevdet Anday, 1974. [AB]

rın deyimiyle "Aufklaerer"de) aklın gücüne kuvvetle inanma, bilgisizliğin gücüne de kuvvetle inanmaya eşlik eder. Öyle ki, bu inançların niteliği birinin ya da öbürünün üste çıkmasıyla sık sık değişir.

Bundan ötürü, Pisarev'in militan eleştirisinin gücü ve eylemi, kendisinin aldığı tavırdan dolayı zorunlu olarak zayıflıyor. Pisarev bilgisizliğe ve aptallığa karşı şiddetli bir suçlama yazabilirdi, fakat bilgisizlik ve aptallıktan çok daha güçlü olan amansız toplumsal kuvvetleri saptayamıyordu. Oysa bu kuvvetler doğal etmenler gibi hareket ederek hem verimli çalışma için toprağı, hem de irade ve gerçek bilgilerle donatılmış insanların zekâsını hazırlar. Eğer Pisarev, "Durgun Su" başlıklı ateşli yazısı yerine, Pisemski'nin *Edredon* hikâyesi gibi tümüyle sakin ve soğuk bir çözümleme kaleme alsaydı, o zaman serinkanlı açıklaması karakter yokluğuna ve aptallığa yönelttiği basit –ama yetenekle dolu– saldırılardan daha çok okurları etkileyecekti. Çünkü *Edredon* tarihin henüz altüst ettiği ("Durgun Su" 1861 Ekim'inde yayınlanmıştır) bir toplumsal durumu tasvir ediyordu.

Gelgelelim, bu durumda da Pisarev, kendi edebiyat etkinliğinin tüm karakterini değiştirdikten sonra, toplumbilimi incelemeye koyulmak zorunda kalacak ve okur olarak bizi suçlayacaktı.

Yerinde bir suçlama. Cevap verelim: Pisarev zamanında bir Rus yazarı, bir dizi toplumsal sorun kendi kafasında daha önceden çözülmemişse, sözü geçen görüş içinde yer alamazdı. Sorunlara çözüm aramayı düşünen kimse ise edebiyat eleştirisini tümüyle unutacaktı. Onun için, biz Pisarev'i suçlamayı düşünmüyoruz, yalnızca şunu söylüyoruz: Zamanın koşullarından ötürü bağlanmak zorunda kaldığı eleştiri türünü onun bugün benimsemesi tuhaf olacaktır.

Bugün bilimsel edebiyat eleştirisi yapılabilir, çünkü toplum bilimleri için gerekli olan belirli ön bilgiler artık oluşmuştur. Bilimsel eleştiri olanaklı duruma gelince, birbirinden ayrılmış, bağımsızlaşmış şeyler gibi kavga eleştirisi de gülünç bir eskillik olur. İşte, bizim bütün söylemek istediğimiz de budur.

Şimdiye kadar biz şöyle sanıyorduk: Bilimsel eleştiriyle uğraşan kimseler kendi yazılarında mermer gibi soğuk ve manastırda kocamış keşişler gibi tasasız kalmalıdırlar, kalabilirler. Oysa, bu çeşit bir varsayım, sonuç olarak, gereksiz ve yersizdir. Eğer bilimsel eleştiri sanat tarihini toplumsal gelişmenin sonucu gibi görürse, kendisi de bu gelişmenin bir ürünü olur. Eğer belirli bir toplumsal sınıfın tarihi ve şimdiki durumu birtakım estetik beğenilerin ve belirli sanatsal yan tutmaların doğuşunu zorunlu kılıyorsa, bilimsel eleştirmenlerin de belirli zevkleri ve seçimleri, yan tutmaları olabilir. Çünkü bu eleştirmenler gökten inmemişlerdir, onları da tarih doğurmuştur.

Yine Guizot'ya dönelim. Edebiyat tarihini yeni toplumdaki sınıfların tarihine bağlayabildiği ölçüde o da bilimsel bir eleştirmendi: Bu bağı gösterirken, tümüyle bilimsel olan bir *nesnel* gerçekliği belirtiyordu. Bu bağ yalnızca onun için gözle görülebilir durumdaydı; çünkü tarih onun sınıfını eski rejim konusunda olumsuz bir ilişki içine yerleştirmişti. Eğer sayısız tarihi sonuçları olan bir ilişki var olmasaydı, edebiyat tarihi için bunca önem taşıyan bu nesnel gerçek de ortaya çıkarılmayacaktı. Bu gerçeğin bulunuşu, ortaya çıkarılışı dahi tarihin ve toplumsal kuvvetler arasındaki çatışmanın ürünüydü ve belirli bir öznel ruh durumu ona eşlik etmek zorundaydı. Bu ruh durumu da, sırası geldiğinde, edebiyatta belirli bir biçimde dile getirilecekti.

Aslında Guizot yalnızca edebi beğeniler ile toplumsal dü-

zen arasındaki bağdan söz etmez. Hem toplumsal düzenin bazı çizgilerini yargılar; hem de sanatçının yüksek sınıfların kaprislerine baş eğmek *zorunda olmadığını* söyler. Şaire sazını yalnızca "halk"ın hizmetine vermesini öğütler.

Günümüzün bilimsel eleştirisi bu bakımdan Guizot'nun eleştirisine çok benziyor. Yalnızca şu noktada ondan ayrılıyor: Çağdaş toplumun daha sonraki tarihsel gelişmesi bize –Guizot'nun uğrunda eski rejimi mahkûm ettiği– "halk"ın hangi çelişik öğelerden oluştuğunu daha bir doğrulukla gösterdi ve tarihsel gelişme açısından hangi öğelerin gerçekten bir önem taşıdığını daha bir açıklıkla ortaya koydu.

YAZARLAR

TOLSTOY[1]

I.

Büyük bir senyördü Tolstoy, ölünceye değin de öyle kaldı. Önceleri, ayrıcalıklı durumunun sağladığı nimetlerden bol bol yararlandı. Ama, sonraları, –halkın yazgısını ve mutluluğunu düşünen kimselerin etkisiyle– şu kanıya vardı: Yararlandığı nimetlerin kaynağı halkın sömürülmesidir ve bu sömürme ahlaka aykırıdır. Bunun üzerine, kendisine can vermiş olan Tanrı'nın halkı sömürmeye izin vermeyeceğini düşündü. Gelgelelim, halkı sömürmekten çekinmenin yetmeyeceğini düşünemedi; bir sınıfın bir başka sınıfı sömürmesini ortadan kaldıracak toplumsal ilişkilerin yaratılmasına yardım etmek gerektiğini kavrayamadı. Bu yüzden de, öne sürdüğü ahlak öğretisi olumsuzluktan kurtulamadı.

"Darılma! Düşkünlüğe kapılma! Sövüp sayma! Savaş yapma! İşte, bence, İsa'nın öğrettiklerinin özü budur."[2]

Oysa, darlığıyla bu olumsuz ahlak "her şeyden önce halkın mutluluğunu öngören ve onun yazgısını düşünen" insanların düzenlediği olumlu ahlak öğretiminden –karşılaştırılamayacak kadar– aşağıda idi. Eğer, bugün, aynı insanlar Tolstoy'un kişiliğinde kendi öğretmenlerini ve bilinçlerini

1) Bu iki metin, Plehanov'un iki yazısından alınmış parçalardır. Bunlardan biri, Zevzda dergisinin 1. sayısında "Nereden Nereye Kadar" başlığıyla yayınlanmıştır (1910). Öbürü ise, Sosyal Demokrat dergisinin 19-20 sayılarında "Karl Marx ve Leon Tolstoy" başlığıyla çıkmıştır (Ocak 1911). Plehanov, *"Toplu Eserler" (TE)*, c. XXIV, s. 192-194, 227-233.
2) Tolstoy, *"Olgun Başaklar"*, s. 216.

buluyorlarsa, bunun bir tek nedeni olabilir: Demek ki, zorlaşan yaşama koşullarından 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 ahlaktan hoşlanmayan kimseler Tolstoy'un kendilerine ahlak hocalığı edemeyeceğini anlayacakladır. 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 kimin "şuradan şuraya kadar" sevdiğini göreceksiniz. Onu "üstünkörü olarak" sevenler (yani az çok içtenlikle ve kuvvetle sevenler) üst sınıfların düşünürleridir. Başka bir deyişle, olumsuz ahlakı tutan ve geniş toplumsal ilgileri, bağlantıları olmadığı için ruhlarındaki boşluğu dinsel özlemlerle doldurmaya çabalayan kişilerdir. Tolstoy'u "şuradan şuraya kadar" sevenler ise, çalışan halkın bilinçli temsilcileridir. Başka bir deyişle, olumsuz ahlaktan hoşlanmayan ve uzun süredir yaşamın 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 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 belirlemeyi düşünmez. Neden mi? Açıklanması güç değil: Tolstoy, adı geçen sosyalizmi çok az tanır da ondan. Nitekim. *Olgun Başaklar* adlı kitabında onun öğretisi ile Marx'ın arasında tam bir karşıtlık bulunduğunu gösteren su götürmez satırlar vardır.

Öteki maddeciler gibi Marx da "yaşamın amacını sevinç ve eğlencenin dışında" görmekten çok uzaktı. Nitekim *Kutsal Aile*[3] 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 başvurdukları bir afyondur. Din halkın yalancı mutluluğudur, halkın gerçek mutluluğa kavuşması onun silinmesine bağlıdır. Tolstoy ise dini, insanların gerçek mutluluğunun ilk koşulu 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 ahlak yönünden gelmez; halkın sömürülmesini –üst sınıflar onsuz yaşayamazlar– renkli olarak tasvir etmesinden gelir. Gerçi, sömü-

3) K. Marx-F. Engels, "*Kutsal Aile*" (1845), çev. Kenan Somer, 1976. [AB]

rüyü Tolstoy, sömürücüleri yaratan kötü ahlakın 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 Susamayacağım" başlıklı yazıda okurları coşturan nedir? On iki köylünün idam edilişinin sanatçıl bir biçimle tasviri.

Her dini bütün Hıristiyan gibi Tolstoy'a da iyi bir yurttaş denemez. Fakat, kurulu düzenin savunucularının ve temsilcilerinin ruhsal durumlarını var gücüyle bir kez çözümlemeye, isteyerek ya da istemeyerek halka gösterdikleri ikiyüzlülüğü bir kez ortaya koymaya başlayınca iyi bir yurttaş olur. Gerçi kötülüğe, zora başvurularak karşı konulmamasını öğütler; ama yukarıda andıklarıma benzeyen sayfalar okurların ruhunda zorbalığa devrimci bir tutumla karşı koyma isteğini uyandırır. Gerçi, Tolstoy eleştiri silahıyla yetinmeyi 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 ahlak 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 Hıristiyan vaizleri de yüksek sınıfların günahlarını kınadılar, ama bu, Hıristiyanlığın çağımızda kapitalist toplumun dini olarak kalmasını önleyemedi.

Tolstoy kötülüğe zor kullanarak karşı konulmamasını 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 neden yoktur, ama onları benimsemeleri için sayısız nedenler vardır: Vaazlar onlara hem Tolstoy'un önünde tehlikesizce eğilmek mutluluğunu sunar, hem de elverişli bir ışık altında göz boyama fırsatını sağlar. Yoksa geçmişte, devrimci olduğu günlerde, burjuvazi, Tolstoy gibi bir vaizin önünde asla eğilmezdi. O dönemde, böyle bir vaizin yerine, burjuvazinin elinde yığınla ideoloğu vardı. Gelgelelim, durum değişik bugün. Burjuvazi, devrimci kimliğini çoktan yitirdi, geriliyor artık: Eskiyi, tutucu bir eğilim taşıyan her düşünce akımını hoş karşılıyor. Hele, bu akım pratik yaşamda kötülüğe zorla karşı çıkmamayı öğütlüyorsa, onu öpüp başına koyuyor. Tolstoy'un vaazları önünde eğilmesi de bundandır.

Tolstoy'un kimi çömezleri –askerlik hizmetini reddetmek gibi zayıf bir gerekçeyle– aşırı devrimci olacaklarını sanıyorlar! Gerçi kurulu düzen sağlamlığını ancak ordunun elde silah onu savunmaya hazır kimselerden oluşmasıyla sağlayabilir. Ama militarizmi[4] önleyecek en önemli güç de işçi sınıfının demokratik bilinci ve gerici zorbalığa karşı koyma isteğidir. Bu bilinci karartan ve bu isteği körelten kimse ise militarizmin düşmanı değil, dostu olur. İsterse o, dikkafalı bir müridin katılığıyla yaşamı boyunca zulme meydan okuyarak eline asker tüfeği almaya yanaşmamış bir kişi olsun, bu böyledir...

Rusya'daki burjuva *topluluk*'una gelince, şimdi o, kendi-

4) Militarizm: "Bütün yurt davalarının yalnız ordu gücüyle çözülebileceğine inanıp ona göre davranma siyasası." (TDK, Türkçe Sözlük, 1974, s. 572). [AB]

sini Kont Tolstoy'un vaazı önünde eğilmek zorunda bırakan ruhsal durumu anlıyor. Nitekim, halkın devrimci direnişine artık gerici zorbalıkla karşı koyamayacağına inanmakla kalmıyor, böyle bir davranışın kendi çıkarlarına aykırı olduğuna da az çok inanmış bulunuyor. Derebeyliğin baskısına, zorbalığına karşı yürütmüş olduğu eski kavgayı barışçı bir uzlaşmayla bitirmeyi düşünüyor. Zaten onun *sol* temsilcilerinin, cadet'lerin[5] en etkili taktiği de budur. Aslında, Kont Tolstoy'un din ve ahlak öğütleri, günümüzün koşulları içinde, "Milukov'un gerçekçi politikası"nın mistik bir dile çevrilmesinden başka bir şey değildir.

İnsan tutarlı 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 ara sıra teröristlere 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 giysi içinde onlar, gösterilere katılıyor, kendilerini enerjik kişiler diye satıyorlar. Sosyal demokratların onlara bundan vazgeçmek zamanının geldiğini anlatmaları gerek.

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

(Ek: Günümüzde Tolstoy'u Rousseau ile karşılaştırmaya kalkışıyorlar. Oysa, böyle bir karşılaştırma olumsuz sonuçlara varır ancak. Rousseau bir diyalektikçi idi, –hem de XVIII. yüzyılın eşine az rastlanır diyalektikçilerinden biri.

5) Cadet: Harp okulu öğrencisi. Askerliği öğrenmek üzere gönüllü olarak orduya katılan genç asilzade. Çar II. Nikola zamanında Rusya'da kurulan liberal, demokrat partinin üyesi. [AB]

Tolstoy ise ölünceye değin tipik bir metafizikçi olarak kaldı– hem de XIX. yüzyılın en tipik metafizikçilerinden biri olarak. Onu Rousseau ile karşılaştırmaya girişmek için, *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kökeni ve Temelleri Üzerine Söylev*[6] adlı ünlü eseri ya okumamış ya da hiç anlamamış olmak gerekir.)

6) J. W. Rousseau, "*İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine Konuşma*", çev. Erdoğan Başar, 1968. [AB]

HENRİK IBSEN[1]

I.

1828'de doğan Ibsen'in kişiliğinden, insanlık, günümüz dünya edebiyatının en üstün, en çekici yazarlarından birini yitirdi. Dram yazarı olarak, herhalde, bütün çağdaşlarından ilerdeydi.

Kuşkusuz, onu Shakespeare ile karşılaştıranlar abartıyorlar durumu. Çünkü, Ibsen'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. Ibsen'in dramlarını dikkatle ve yeniden okuyan bir kimse bunu fark etmeden geçemez. Arada bir ilgimizi çekseler de, söz konusu dramların bazı yerlerinin bize nerdeyse sıkıcı gelmesi bu yüzdendir.

Eğer sanatta ideolojinin düşmanı olsaydım, bu öğeyi, Ibsen'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.

1) Bu yazı, Ibsen'in 1906'da ölümünden hemen sonra Plehanov'un kaleme aldığı incelemeden aktarılmıştır. İnceleme, 1906'da Saint-Petersburg'da Herkesin Kitaplığı dizisinde çıkmıştır. Yazının birinci bölümü, Plehanov'un *Toplu Eserleri*'nde (TE, c. XIV. s. 193-200) bulunmaktadır. İkinci bölümü ise, daha sonra, Kautsky'nin dileği üzerine Almanca çeviriye bir sonsöz olarak yazılmıştır. Almanca çeviri, sosyal demokrat Die Neue Zeit dergisinin Temmuz 1908 tarihli 10. sayısına ekli bir fasikül halinde yayınlanmıştır. Fransızca çeviri Plehanov'un 1933'te Moskova'da yayınlanmış Rusça müsveddelerini kucaklayan şu eserden yapılmıştır: G. V. Plehanov, "*Edebiyat Eleştirmeni Gereçler ve Belgeler*".

Peki, nasıl çözeceğiz bilmeceyi? Şöyle:

Doğru söylüyor René Doumiç: Bir sanatçı olarak Ibsen'in ayırt edici özelliği, "düşünce beğenisi"dir. "Bu deyimden şunu anlıyorum: Ahlak kaygısı, vicdan sorunları tasası, günlük yaşayışla ilgili bütün olayları genel bir görüşe yaslamak ihtiyacı." Elbette bu özellik –düşünce beğenisi– kendi başına bir kusur değil, tam tersine, oldukça büyük bir niteliktir.

İşte, bu özelliğinden ötürü, biz Ibsen'in yalnızca dramlarını değil, kişiliğini de seviyoruz. Bundan ötürü Ibsen, 9 Aralık 1867'de Bijoernson'a yazdığı mektupta, yaşamının yönetiminde ciddi davrandığını söyleyebiliyordu. Yine, bu özelliği dolayısıyla, Doumic'in dediği, gibi, "modern düşüncenin başkaldırısı"nı en iyi öğretenlerden biri oldu.[2] Bir sanat eserinde "modern düşüncenin başkaldırısı" ortaya konursa o eserin estetik değeri azalmaz. Yeter ki, bu ortaya koyma, bu salık verme açık ve tutarlı olsun; öğüt veren kimse düşüncelerini seçmeyi iyi bilsin; düşünceler onun eti, kanı haline gelsin ve sanatsal yaratış sırasında güçlüğe, karışıklığa, düzensizliğe yol açmasın. Fakat, bu kaçınılmaz koşullar yerine getirilmez de öğütçü kendi düşüncelerine pek 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 özümlemeyen, sindiremeyen ve şu yahut bu nedenle *tutarlı bir ideolog* olamayan sanatçıdadır. Demek ki, ilk izlenime aykırı olarak, burada ideoloji değil, tersine ideoloji eksikliği söz konusudur.

"İnsan düşünüşünün başkaldırması"nı öğütleme Ibsen'in

2) René Doumic, *"Le Theatre d'ibsen"* (*"Ibsen'in Tiyatrosu"*), Revue des Deux Mondes, 15 Haziran 1906.

eserlerine bir yücelik ve çekicilik öğesi katmıştır. Ama, Ibsen bu "başkaldırma"yı salık verirken onun nereye varacağını bilmez. Bu yüzden –benzeri durumlarda hep görüldüğü üzere– Ibsen "başkaldırı için başkaldırı" düşüncesine bunca bağlanır da bu başkaldırıyı nereye vardıracağını kendisi de bilmezse, öğütleri ister istemez *bulanık* bir kimliğe bürünür. Eğer yazar imgelerle düşünüyorsa, yani bir sanatçı ise, öğüdünün karanlık oluşu imgelerinde onu kesinlikle belirsizliğe götürecektir. Sonunda, eser soyut ve şematik olacaktır. Hiç kuşkunuz olmasın. Bu olumsuz öğeye Ibsen'in bütün tezli piyeslerinde rastlanır ve onlara büyük zarar verir.

Örneğin *Brand*'ı[3] alalım. Doumic *Brand*'daki ahlakı devrimcilikle sıfatlandırıyor. Burjuva bayağılığına ve düşkünlüğüne karşı bir başkaldırmayı temsil ettiği sürece bu ahlak elbette devrimcidir. Brand her türlü oportünizmin amansız düşmanıdır ve bu yönüyle düpedüz bir devrimciyi andırır, ama bu bir benzerlikten, hem de çok sınırlı bir benzerlikten öteye geçemez. Bakın, söylevlerinde ne diyor:

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

Çok güzel sözler... Devrimciler de böylesi söylevleri gönülden alkışlarlar. Ama soralım: "Var gücümüzle saldıracağımız düşman" nerede? Onunla ölüm kalım savaşına ne için girişeceğiz? Brand'ın ateşli öğüdünde "hiç" karşısına

3) *"Brand"*, Türkçeye çev. Seniha Bedri Göknil, 1945. Ibsen'in dilimize çevrilen öteki eserleri şunlardır: *"Halk Düşmanı"*, çev. Mehmet Nuri, 1922, *"Hortlaklar"*, çev. Ali Galip, 1924, *"Pergünt"*, çev. Seniha Bedri, 1933, *"Babaların Günahı"*, çev. Galip Rifat, 1934, *"Nora-Bir Bebek Evi"*, çev. Cevat Memduh Altar, 1942, *"Yaban Ördeği"*, çev. Şaziye Berin Kurt, 1944, *"Hedda Gabler"*, çev. Şaziye Berin Kurt, 1944, çev. Tunç Yalman, 1957, *"Yapı Ustası Solness"*, çev. Avni Givda, 1946, *"John Gabriel Borkman"*, çev. Cevat Memduh Altar, 1951. [AB]

koyduğu o "hep" nedir? Bunu Brand'ın kendisi de bilmiyor. Bu yüzden, kalabalık, "Yol göster bize, ardından 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 kırmayı öğretmek... Peki, bu zincir kırılınca ne olacak? Ne Brand, ne de Ibsen 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, kuşkusuz. Bu yolculuk sizin üzerinizde nasıl bir izlenim bıraktı bilmem, Don Kişot'u anımsattı bana. Yorgun kalabalığın Brand'a yönelttiği kuşkulu çıkışmalar Sançe Pansa'nın efendisi şövalyeye yönelttiklerine benziyor çoğunca. Ne var ki, Ibsen öğüt verirken Cervantes gülüyor. Diyeceğim, ikisi arasındaki karşılaştırma, Norveçli yazarın yararına olmuyor.

"Ahlak kaygısı", vicdan sorunları tasası ve öğretiminin ahlakçı niteliği ile Ibsen bizi çeker. Gelgelim, onun ahlakı 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 başkasını da ona –yardım olsun diye– süzgeç uzatmasına benzer.

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

Ahlak yasasının ölçütünü Kant iradenin içeriğinde değil biçiminde, istediğimiz şeyde değil onu isteme yönteminde görüyordu. Bu yasanın hiçbir içeriği yoktu.

Hegel'e göre, böyle bir yasa yalnızca yapılması gereken şeyi gösterir, yapılması gereken üstüne bir şey söylemez. Onun için de bu yasa olumlu anlamda değil, olumsuz anlamda mutlaktır; belirsiz yahut sonsuz bir özelliği vardır. Oysa ahlak yasası, özü gereği, mutlak ve olumlu olmalıdır. Demek ki, Kant'ın ahlak yasası "ahlaksal karakter"den yoksundur.

Brand'ın önerdiği ahlak yasasının da aynı şekilde, ahlaksal karakteri yoktur. İçeriksiz olduğundan, bu yasa, 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 ahlakı önerirken tekeyi sağmaktan başa bir şey yapmıyor. Ibsen ise, aynı yasayı canlı bir varlık gibi temsil etmekle, bir süzgeç tutarak tekenin sağılmasına yardım ettiğini sanan kimseyi anımsatmaktadır.

Ibsen'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 yargılayıcıdır) diye bağırır. Gelgelelim, bu düzeltme hiçbir şeyi değiştirmez. Ibsen'in gözünde ahlak yasası hep kendi başına bir amaç olarak kalır. Eğer Ibsen bize acımayı salık veren bir kahraman göstermek isteseydi, bu kahramanın vaazı da Brand'ınki kadar soyut olacaktı. Üstelik, kahramanın kendisi de yapı ustası Solness, heykeltıraş Rubeck, Rosmer ve hatta –daha da garibi– ölen müflis işadamı Jean Gabriel Borckmann gibi kişiler türünden biri olmaktan kurtulamayacaktı.

Bütün bu kişiler yükselme dilekleriyle birbirlerinden ayrılırlar, ama Ibsen 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: "Kuşkusuz! Bütün sorun da Ibsen'in neden simgelere başvurmak zorunda kaldığıdır. Üstelik, oldukça ilginç bir sorundur bu!"

Ibsen'in Fransız hayranlarından biri diyor ki: "Simgecilik hem gerçekçiliği 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 böyle bir gerçeklikle uğraşmak olduğuna göre düşünce de böyle bir gerçekliğin sınırlarını iki yolla aşabilir: Birincisi, *simgeler* yoludur, bizi soyutlama krallığına götürür. İkincisi, gerçekliğin *–şimdiki gerçekliğin–* izlediği yoldur; bu gerçeklik, kendini ve sınırlarını aşmak, *ge-*

lecek gerçekliğin temellerini atmak için kendi içeriğini öz kuvvetleriyle geliştirir.

Edebiyat tarihi insan düşüncesinin belirli bir gerçekliğin sınırlarını bu iki yoldan bazen biriyle, bazen de öbürüyle aştığını gösteriyor. İnsan düşüncesi, belli bir gerçekliğin anlamını kavrayamadığı ve dolayısıyla, onun *gelişiminin yönünü* belirleyemediği zaman bu sınırları birinci yolla aşar. Çözülmesi bazen çok güç, hatta olanaksız 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 belirtisi, söyleyememek ise bir güçsüzlük belirtisidir. Belirli bir toplumun sanatı simgeciliğe eğilim gösteriyorsa, burdan 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 gömülmeye hiç ihtiyaç duymaz.

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

Öyleyse, nedir simgeciliğin kaynakları? İşte ben de, Ibsen'i ilgilendirdiği ölçüde bu soruyu cevaplandırmak istiyorum. Bunun için, tezime yararlı ve yeterli kanıtlar bulmalıyım önce: Kahramanı Brand gibi Ibsen de "uzlaşmaların zincirini kırmaya kararlı" kimselerin neyi özlemeleri gerektiğini bilmez. Önerdiği ahlak yasası belirli bir içerikten yoksundur.

Bir de Ibsen'in toplumsal görüşlerini yoklayalım.

Bilindiği üzere, anarşistler Ibsen'i kendilerinden sayarlar, yahut aşağı yukarı, öyle görürler.

Brandes'in belirttiğine göre, bir "dinamitçi" mahkemedeki savunmasında Ibsen'in adını anarşist kuramları tutanlardan biri diye anar. Gerçi Brandes'in hangi dinamitçiden söz ettiğini bilmiyorum. Ama birkaç yıl önce, Cenevre Tiyatrosu'nda *Halk Düşmanı*'nın temsilinde namuslu Dr. Stockmann'ın "kara çoğunluk" ile genel oy hakkına karşı söylediği ateşli, uzun konuşmaları bir bölük 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, Ibsen'in devlete duyduğu hıncı anımsayın. Tiksindiği bu kuruma karşı yapılacak bir devrime Ibsen seve seve katılacağını Brandes'e yazmıştı. Yahut da onun şu şiirini okuyun: "Devrim Hatibi Dostuma". Ibsen bu şiirde benimsenmeye değen tek devrimin evrensel tufan olduğunu açıklar: Yazık ki, o zaman bile, "Şeytan aldandı, çünkü Nuh bildiğiniz gibi dalgaların üstesinden geldi." Onun için Ibsen, "Her şeyi silip süpürün! Ben de sizinle birlik olacağım!" diye bağırır. Doğrusu, salt anarşidir bu. Mihail Bakunin'in eserlerini Ibsen'in yutarcasına okuduğu sanılabilir. Öyle de olsa, dram yazarımızı anarşistler arasına sokmakta acele etmeyelim. Aynı sözcüklerin Bakunin ile Ibsen'de apayrı anlamlara geldiğini bilelim. Ibsen, bir yandan devlete karşı yapılacak bir devrime katılmaya 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 düzeni olduğunu, çünkü insanlarda en

güçlü özgürlük isteğini bu rejimin uyandırdığını söyler. Öyleyse, insanlığın yararına olarak bu rejimi sürgit yaşatmak, ölümsüzleştirmek gerekmektedir; öyleyse, onu batırmaya çabalayan herkes insanlık ruhuna karşı günah işlemektedir. Mihail Bakunin, kuşkusuz, bu görüşte değildi.

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

Önerdiği "başkaldırma"nın Brand'ın ahlak yasası kadar boş olduğunu ve dramlarındaki eksikliklerin ancak bununla açıklanacağını görmeyenler Ibsen'i hiç mi hiç anlayamazlar.

II.

Öyleyse, Ibsen'in başarısının kaynağı nedir? Bunu bulmak için, ekonomik ve toplumsal ilişkilerin gelişme düzeyinin İskandinavya'dakiyle karşılaştırılamayacak kadar yükselmiş olduğu batı ülkelerinde Ibsen'e başarı kazandıran toplumsal ve ruhsal koşulları 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 Ibsen benimsenemezdi; nite-

kim, olgunlaşmakta olanı sezdiği yerlerde bile başlangıçta hiçbir 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– antikçağın büyük heykeltıraşlık eserlerini barbarca yıktıkları bu dönem boyunca ortaçağ toplumunun bağrında ağır bir süreç oluşmakta ve yapıyı derinden değiştirmekte, dolayısıyla, onu meydana getiren insanların görüşlerini, duyuşlarını, beğenilerini de başkalaştırmakta idi. Yaşamdaki 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 olanaklı 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 Ibsen'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 Ibsen'in *bireyciliği* ile, *çoğunluktan tiksintisi* ile karşılıyor. Diyor ki:

"Özgürlüğe ve büyüklüğe götüren ilk adım bir kişiliğe kavuşmakla başlar. Yeterli bir kişiliği olmayan kimse, insan dökümünden başka bir şey değildir; kişilikten büsbütün

yoksun kimse ise bir hiçtir. Yalnızca hiçler birbirine eşittir. 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 Ibsen de inanmaz ona. Almanya'da birçokları artık çoğunluğa inanış döneminden sonra azınlığa inanış döneminin geleceğini düşünüyorlar. Ibsen de bu azınlığa inanmış kimselerdendir. Şimdi birçok kimse ilerleme yolunun bireyin yalnızlaşmasından, soyutlanmasından geçtiğini söylüyor. Ibsen'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 açıklayamıyor. 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 öncesinde "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 aydınlarından çok daha iyi karşılamakta idiler. Üstelik, "çoğunluk" da dünün Fransızlarını bugünün Alman aydınlarından çok daha az korkutuyordu. Nitekim, Rahip Sieyes ile onun düşüncelerini paylaşanların o günkü Fransız "aydın" çevrelerinden oldukları söz götürmez. Oysa, Sieyes'in Tiers Etat'nın çıkarları yararına öne sürdüğü başlıca kanıt, bu çıkarların *çoğunluğun* çıkarlarıyla da çakıştığı, fakat küçük bir imtiyazlılar tabakasının çıkarlarıyla da çatıştığı idi. Demek ki burada geçerli olan, eşitlik ülkü-

sü ya da çoğunluk düşüncesinde doğası değil, şu ya da bu ülkedeki "aydın çevreler"in bu düşünceleri benimserken içinde bulundukları tarihsel koşullardır. XVIII. yüzyıl Fransız aydınları *az çok devrimci* olan burjuvazinin görüşlerine bağlanmışlardı. Burjuvazi rahipler ve soylular aristokrasisine karşı yaptığı muhalefet dolayısıyla kendisini nüfusun büyük kitlesiyle 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 oluşturan 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" düşüncesiyle 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; güçlü bir sınıf içgüdüsüyle sınıf egemenliğinin ideolog şairini buluyor onda.

Fakat, ne olursa olsun, şurası kesin: Ibsen'in bireyciliği, çağdaş kapitalist dünyanın burjuva "aydın çevreleri"ne özgü "azınlığa inanış"a gerçekten uygun düşmektedir. Brandes'e yazdığı 24 Eylül 1871 tarihli mektubunda Ibsen 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 sağlayacak 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, hiçbir 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, Ibsen, 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, Ibsen'in bütün dramatik eserlerinde yansır. Onun için, bu tür eserlerin adı geçen ideologların dikkatini çekmesine ve onlara "duyarlık"la bakmasına şaşılmamalıdır.

Eskiçağın Romalıları "İki insan aynı şeyi söylese de söylenilen şey aynı değildir" (non est idem) derlerdi. Doğru bir sözdü bu. Ibsen'in kullandığı "azınlık" sözcüğü de ileri kapitalist ülkelerin burjuva okurlarını düşündüğünden apayrı bir anlama gelmekte idi. Nitekim, Ibsen de bu konuda bir ihtiyat payı bırakır:

"Önde giderek çoğunluğu geride bırakan azınlığı amaçlıyorum ben. Sanıyorum ki daha çok gelecek ile uyuşan kimse haklıdır."

Bildiğimiz gibi, Ibsen'in özleyişleri ve görüşleri devrimci

işçi sınıfının bulunmadığı ve geri kalmış halk kitlesinin de iliklerine kadar küçük burjuva kimliğine büründüğü bir memlekette oluşmuştur. Gerçekte, bu kitle ileri bir ülküyü ortaya çıkaramazdı. Bundan dolayı, ileriye yönelmiş her hareketin, Ibsen'e bir azınlığın, yani düşünen küçük bir birey kümesinin hareketi gibi görünmesi zorunluydu. Kuşkusuz, kapitalist üretimin geliştiği ülkelerde durum başkadır. Oralarda ileri hareket sömürülen *çoğunluğun* hareketi olur, yahut olmaya yönelir. Ibsen'in tanıdığı toplumsal koşullar içinde yetişmiş insanların "azınlığa inanışı" büsbütün masum bir nitelik taşır. Hatta, bu inanış, yöresi dar kafalı ve rahatına düşkün 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 nedenlerle de olsa bu kimse kendisine söylenenlere katılabilir. Ibsen için de böyle olmuştur. Onun "çoğunluğa" yönelttiği şiddetli ve ateşli saldırılar, "çoğunluk"ta kurtuluşa susamış işçi sınıfını gören birçok kimsenin alkışlarıyla karşılanıyordu. Ibsen her türlü ilerleyişe sırt çevirmiş bir "çoğunluğa" saldırıyor ve "çoğunluğun" ilerici özlemlerinden çekinen kimselerce beğeniliyordu.

Devam edelim. Brandes daha sonra şunları söylüyor:

"Bununla birlikte, Ibsen'in bu bireyciliğini derinden çözümlersek onda gizli bir sosyalizm de bulabiliriz; ilkin *Toplumun Koruyucuları*'nda sezilen ve Nodd'a son gidişinde

Trodhjem işçilerine verdiği cevapta beliren bir sosyalizm..."[4]

Yukarıda da belirttiğim üzere, *Toplumsal Koruyucuları*'nda sosyalizmi keşfetmek için insanın aşırı iyi niyetli olması gerekir. Gerçekte, Ibsen'in sosyalizm "halkı daha yüksek bir düzeye çıkarmak" gibi pek güzel, ama pek belirsiz bir dilekten öteye geçmez. Öyleyken, bu durum, Ibsen'in "Alman aydın çevreleri" ile öbür kapitalist ülkelerdeki başarısına zarar vermemiş, tersine, ona çok yardım etmiştir. Ibsen gerçekten sosyalist olsaydı, çoğunluğun devrimci hareketinden korktukları için azınlığa inanan kimselerce tutulmazdı. Fakat Ibsen'in sosyalizmi ancak "halkı daha yüksek bir düzeye çıkarmak" anlamına geldiği için, toplumsal devrimi önlemek üzere toplumsal ıslahata bağlanmaya hazır kimselerin hoşuna gidiyordu ve gitmesi gerekirdi. "Azınlığa inanış"ta olduğu gibi burada da bir yanılsama görülüyor. Ibsen "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, Ibsen'in özlemlerinin sınırlı oluşu, egemen sınıf katında (aydın çevrelerde) ona başarı sağlıyordu. (Şimdi egemen sınıfın bütün iç dünyasını sözü edilen bu büyük sorun belirlemektedir.)

Şunu da anımsatalım: Ibsen'in reformcu özlemleri çok sınırlıdır ve dramatik eserlerinde pek sezilmez. Düşünceleri, sözcüğün geniş anlamıyla, siyaset dışı kalır, yani *toplumsal sorunlara yabancıdır*. Ibsen, dramatik eserlerinde, "irade-

4) 14 Haziran 1885'te Ibsen, Tronhjem'in sendikalı işçilerine şöyle demişti: "Şimdi Avrupa'da toplumsal ilişkilerde oluşmaya hazırlanan değişme özellikle işçinin ve kadının gelecekteki durumunu hedef alıyor. Bu değişmeyi umutla bekliyorum, onun gerçekleşmesi uğrunda yaşamım boyunca var gücümle çalışmak istiyorum ve çalışacağım."

nin arınmasını" ve "insan ruhunun ayaklanmasını" öğretir; ama arınmış iradenin hangi amacı taşıması ve başkaldırmış insan ruhunun hangi toplumsal ilişkilerle savaşması gerektiğini bilmez. Elbette, büyük bir kusurdur bu, ama yukarda açıklanan kusurlar gibi o da kapitalist dünyanın "aydın çevreler"inde Ibsen'in başarı kazanmasına geniş ölçüde yardım etmiştir. Bu çevreler, 'başkaldırı' adını taşımakla yetindiği, 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 duygudaşlıkla 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 gezinmeye zorlamak olmadığını, ayrıca, belli bir devrimci eyleme de yöneltmek olduğunu anlatsaydı o zaman, sözü geçen "aydın çevreler" ona bir *demagog* diye öfke ve tiksintiyle bakacak ve kendisini *güdümlü bir yazar* ilan edeceklerdi. Bu durumda, büyük yeteneği de artık onu kurtaramazdı; öte yandan, "aydın çevreler"in de böyle bir yeteneği değerlendirecek anlayışta olmadıkları ortaya çıkardı.

İşte işin içyüzü şimdi anlaşılıyor: *Ibsen'in zayıflığı*, politikada ahlakına bir çıkış yolu bulamamasından doğuyor ve eserlerine soktuğu simgecilikten alınma soyut öğelerde yansıyordu; fakat bu *zayıflık*, ona hiç zarar vermiyor, tersine, okumuşlar kitlesinin büyük bir kesiminin zihninde onun için yararlı oluyordu. Ibsen'de "ideal kişiler" ile "densiz kişiler" etsiz kemiksizdir, bulanık imgeler halindedir. Ama

5) Ibsen, *"Brand"*, perde V, s. 238 (Prosur çevirisi). Türkçesi: Seniha Bedri Göknil, 1945. [AB]

burjuvazinin "aydın çevreler"inde başarı kazanmak için de böyle olmaları gereklidir: Çünkü bu çevreler "göklerin krallığını yeryüzünde de kurmayı" 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 toplumbilimle 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 yaşamda hiçbir 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 olanak vermiyor. Fakat, işçi sınıfının aydın çevreleri sanatla uğraştıkları ölçüde, yazarımıza karşı, ister istemez belli bir tavır takınmak zorunda kalacaklardır.

İşçi sınıfının aydın çevreleri, Ibsen'in düşüncesi ile sanatında parmak bastığımız kusurları ve onların kökenlerini anlayacaklardır. Ama, Ibsen'de, küçük burjuva oportünizminden derinlemesine tiksinen insan ile bu oportünizmin psikolojisi üzerine çok parlak bir ışık tutan sanatçı'yı da sevmekten ken-

dilerini alamayacaklardır. Şimdilerde işçi sınıfının devrimci özleyişlerinde dile gelen "insan ruhunun başkaldırması" düşüncesi, küçük burjuvazinin "bayağılaşmasına" karşı, bir yanıyla da –Brand'ın diliyle– Ibsen'in kıyasıya yerdiği "pısırıklığa" karşı bir başkaldırma değil midir?

Gördüğümüz gibi, Ibsen, çağdaş toplumun uzlaşmaz iki büyük sınıfının da "aydın çevreler"inin –birbirlerine aykırı nedenlerle– hemen hemen aynı derecede beğendiği paradoksal bir sanatçı örneğini veriyor. Böyle bir sanatçı da büyük toplumsal kavgaların yapıldığı, zamanımızın koşullarına çok az benzeyen koşullar içinde yetişebilirdi ancak.

ESERLER

ÇERNİŞEVSKİ'NİN BİR ROMANI[1] "NASIL YAPMALI?"

Nasıl Yapmalı adlı romanın[2] bunca başarı kazanmasının nedeni nedir? Bunun nedeni, genel olarak, edebi eserlerin başarısını belirleyen nedenin aynıdır: Eserde, okuryazar halkın büyük çoğunluğunu yakından ilgilendiren sorunlara canlı karşılıklar verilmiş olması.

Romanda ortaya konan düşünceler yeni değil, Çernişevski onları tümüyle batı edebiyatından almış. Nitekim, kendisinden çok önce, George Sand sevişme özgürlüğü tezini, özellikle kadın ve erkek arasında içten dürüst ilişkiler kurulması gerektiğini savunmuştur. Bu bakımdan, Lucrece Ploriani'nin aşka ilişkin ahlak kaygıları ile Vera Pavlovna Lopuşova Kirsanova'nınkiler arasında hiçbir ayrım bulunmaz. O kadar ki, *Jacques* romanından seçilecek bir dizi parçayla George Sand'ın özgür sevişmeyi dileyen özverili kahramanına yaraşan düşünce ve yargıların *Nasıl Yapmalı* romanında tekrarlandığını göstermek işten bile değildir.

Gelgelelim, bu çeşit ilişkileri savunan da yalnızca Geor-

1) Bu yazı, 1909'da yazılıp 1910'da Saint-Petersburg'da yayınlanan "Çernişevski" başlıklı uzun bir incelemeden alınmıştır. Plehanov'un *Toplu Eserleri*'ndeki yeri: TE, c. V, s. 179-184.

2) Bu romanı Çernişevski 1864'te Saint Petersburg'da Pierre-Paul Kalesi'nde tutuklu bulunduğu sırada yazmıştır. Roman, 1870-1880 yıllarının genç kuşağı üzerinde büyük ve olumlu etkiler yapmıştır.
[Romanın Türkçe çevirileri: *Nasıl Yapmalı?* çev. Güneş Bozkaya, 1972 Yar Yayınları; çev. Mazlum Beyhan, 1985, Kuzey Yayınları, 1988, Verso Yayınları. [AB]

ge Sand değildir. Bilindiği üzere, 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, Belinski sık sık ve tutkuyla aşk ilişkilerinde özgürlük ve içtenlikten 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 yaşamaya devam etmiştir.

1840 yılları süresince iyi erkekler kadınlarla olan ilişkilerinde Vera Pavlovna'nın ilkelerini uyguluyorlardı. Fakat *Nasıl Yapmalı* yayınlanıncaya değin, bunlar parmakla gösterilecek kadar azdı. Kaldı ki, okuryazar halk bu ilkelerden hiçbir şey anlamıyordu. O kadar ki, Herzen bile *Suçlu Kim*[6] adlı romanında adı geçen ilkeleri istenilen açıklıkla ortaya koyamamıştı. Ancak M. Drujinin, *"Pauline Sachs"* başlıklı 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 okuryazar halkın sol kanadını oluşturan "raznotchintsy"lerde[7] bile yüksek sosyetenin serüvenleri hiçbir ilgi uyandırmıyordu.

3) Burada Robert Owen'in etkin propagandasını ileri sürmek gereksiz. Fourier'ye gelince, onun şu çok derin sözleri anılabilir. "Aşkta adetlerin değişmez olduğu sanılmasın, geçici ve değişken biçimlerdir hepsi de." (Fourier, "*Toplu Eserler*", "Oeuvres Complétes", c. IV, s. 34)

4) Vissaryon: Rus eleştirmeni Belinski'nin (1811-1848) takma adı.

5) Tatyana: Puşkin'in "*Yevgeni Onegin*" adlı eserindeki kadın kahraman.

6) Aleksandr İvanoviç Herzen (1812-1870)'in bu romanı Türkçeye iki kez çevrilmiştir: "*Kabahat Kimde?*", çev. Güneş Bozkaya, Yar Yayınları 1973. "*Suçlu Kim?*", çev. Mazlum Beyhan, Yön Yayınları 1987. [AB]

7) Raznotchintsy: XIX. yüzyılın ortasında Rusya'da değişik çevrelerden gelen ileri görüşlü aydınlara verilen ad.

Nasıl Yapmalı'nın çıkışıyla her şey değişti. Her şey açık, belirli, göze batıcı bir duruma geldi. Artık kuşkuya yer kalmamıştı. O güne değin, düşünülen kimseler aşk yaşamlarında 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 bilinen nedenlere göre yapılmaktaydı. Çernişevski sorunu o kadar iyi aydınlattı ki, eskiden olağan karşılanan düşüncesizlik ve aşk bağlantılarındaki kendiliğindenlik artık olası 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 oynamaya başlıyordu. Görüşler arasındaki ayrılık beklenmedik çözülmeler doğuruyordu. Bir kadın yasaya göre "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 söylemeye yeltenince, enikonu cadalozlaşıyordu.

Peki, ne yapılmalıydı? Çernişevski'nin ünlü romanı yapılması gereken şeyi gösteriyordu. Onun etkisiyledir ki, o zamana dek kendilerini öbür insanların "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 ahlak ve aile bunalımları geçiriyor, sonra bağımsızlıklarını elde ediyor, yaşamlarını 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 aleminin yaşamını anlatan herhangi bir romanı alınız, bütün ülkelerde, bütün toplumlarda asillerin ya da burjuvaların geçirdiği aşk serüvenlerini anımsayınız, 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 ahlaka yalancıktan saygı gösteren yüksek sınıfların gözünde yalnızca bu serüvenlerdir yaşamı yapan. Onlarsız yaşam, yaşam değildir.

Aslına bakılırsa, adı geçen kültür düşmanları Çernişevski'nin yazılarındaki derin ahlakçılığı çok iyi anlıyorlar, hatta bu ahlak sıkılığından dolayı çileden çıkıyorlardı. Çünkü, onlar da biliyorlardı ki, *Nasıl Yapmalı*'nın kişilerine benze-

meye özenen herkes kendilerini en büyük düşkünler olarak görecek ve büyük bir tiksintiye kapılacaktır.

Fakat biz de biliyoruz ki, yazarımızın yaşama verdiği başlıca amaç –hatta biricik amaç da diyebiliriz buna– Rusya'da gerçekle, bilimle, sanatla ilgili büyük düşünceleri yaymaktı. *Nasıl 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 çarptırılmıştı. 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[8] 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

8) 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 oturacaklardır. [AB]

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, söz edilen düşlerde, Orta Asya'dan Rusya'ya, sıcak iklimli ülkelerden soğuk iklimlilere kadar yayılan büyük iş ordularının beraberce üretimde bulunacakları belirtiliyor. Kuşkusuz, bu düşünceler Fourier'de de vardı, ama okur yazar halkımız bunları henüz bilmiyordu.

Devrimcilerimiz sosyalist toplumu çokluk da Kör Vasili[9] 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 doğanın "egemenlik"inden kurtulması gerekir. Bu ise, büyük iş topluluklarının varlığına ve üretimde geniş ölçüde modern araçların kullanılmasına bağlıdır. İşte, Çernişevski'nin Vera Pavlovna'sının düşlerinde gösterdiği, ama pratik peşinde koştuğunu söyleyen bizlerin unuttuğu şey...

Çernişevski, ayrıca, "yeni bir insan" tipinin doğuşuna yardım etti. Bu tipi Rahmetov biçiminde canlandırdı. Onun doğuşunu sevinçle selamladı ve oldukça dumanlı bir siluetini resmetmek zevkinden kendini alamadı.

Çernişevski, ömrü çetin kavgalar ve ağır özverilerle 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 dayanamayacağını anlamaya kalkar ve bu amaçla bütün geceyi çivili bir keçe üzerinde geçirir.

Birçok kimse, örneğin Pisarev, bu harekette aşırılık ve abartma görüyor. Biz ise, Rahmetov'un karakterindeki çiz-

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

giler 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.

MAKSİM GORKİ VE "DÜŞMANLAR"[1]

İşçi Hareketinin Psikolojisine Giriş

I.

Güneş Çocukları[2] ile *Barbarlar* üstüne şu uygunsuz yargıların verildiğini sık sık duymuşumdur: "Gorki'nin yeteneği düşüyor, son dramatik eserleri hem edebiyat bakımından zayıf ve hem de çağımızın getirdiği sorunlara doyurucu karşılıklar vermiyor."

Büyük işçi yazarımıza çok yakın düşünceler taşımakla övünen kimseler bile böyle konuşuyorlar. Şimdi, *Düşmanlar*'ı[3] okuduktan sonra, *Güneş Çocukları* ile *Barbarlar*'dan söz açıldığında omuzlarını kaldıran bu kişilerin ne düşündüklerini merak ediyorum. Acaba *Düşmanlar* da mı onlara zayıf ve güncellikten yoksun bir oyun gibi görünüyor? Haydi, sanattan anlayan ciddi beyler konuşun bakalım!

Benim kişisel kanıma göre –içtenlikle söylüyorum– Gorki'nin son oyunu yetkin bir eser. İçeriği de çok zengin, bunu görmemek için kör olmak gerek.

Düşmanlar'ı bunca beğenmemin nedeni şu: O, sınıf kavgasının bir kesimini yansıtmakla kalmıyor, daha da iyisi, bu kavganın bizde, Rusya'da hangi özel koşullarda özenli bir

1) Bu inceleme Sovremenni Mir (Çağdaş Dünya) dergisinin 1907 tarihli 5. sayısında çıkmıştır. Ayrıca, Plehanov'un Toplu Eserleri'nin (TE) XXIV. cildinde (s. 257-276) bulunmaktadır.

2) Maksim Gorki, "*Güneş Çocukları*", çev. Muammer Tuncer, 1976.

3) Yavuzer Çetinkaya'nın dilimize çevirdiği "*Düşmanlar*", 1975 ve 1976 yıllarında Istanbul'da Genco Erkal'ın yönetmenliğinde Dostlar Tiyatrosu'nda oynanmıştır. [AB]

yönetimin yorulmaz çabasıyla nasıl yürütüldüğünü de ortaya koyuyor. Bir fabrikada işçilerin direnişe geçmesi, işyeri sahiplerinden birinin öldürülmesi, askerlerle jandarmaların olaya karışması, gerçi bütün bunlardan daha dramatik ve "güncel" bir şey olamaz, ama bütün bunlar iyi bir piyes yazmaya da yetmez. Burada bütün sorun, sergilenen şeyin gerçekleşip gerçekleşmeyeceğini bilmektir. Bu soruya verilecek cevap, herkesin de bildiği gibi, konunun sanatsal bir biçimde işlenip işlenmeyişine bağlıdır. Sanatçı bir gazeteci, bir siyaset yazarı değildir. Onun görevi şeyleri yargılamak değil, temsil etmektir. Sınıflar kavgasını temsil eden sanatçı, dram kişilerinin ruhunda oluşan ve onların düşüncelerini, duygularını belirleyen eğilimleri bize göstermektir. Kısacası, bu sanatçı –her şeyden önce– bir ruhbilimci olmak zorundadır. Gorki'nin yeni oyununu nitelikli kılan da, bu açıdan bakıldığında, onun en ciddi istekleri karşılayacak durumda olmasıdır. *Düşmanlar*'ın bütün değeri de, işte onun toplumsal ruhbilime getirdiği bu şeyde bulunmaktadır. Güncel işçi hareketinin ruhbilimiyle ilgilenenlere bu piyesi okumalarını öğütlerim.

İşçi sınıfının kurtuluşu uğrunda savaşım bir kitle hareketidir. Bundan dolayı, bu hareketin ruhbilimi de kitle ruhbilimidir. Kitle, ayrı kişilerden oluştuğuna göre, onlar arasında bir aynılık söz konusu değildir. Kitlede sıskalarla şişkolar, küçüklerle büyükler, güçsüzlerle güçlüler, uysallarla katılar yer alırlar. Fakat kitleyi oluşturan bireylerin eti onun etidir, kanı onun kanıdır; bu yüzden, burjuva çevrelerinden gelme kahramanların yaptığı gibi ona karşı çıkmazlar. Kendilerini kitleye birleştiren temel bağın ortaya çıktığı ölçüde kitleye katıldıklarının bilincine varır, onun bir öğesi olduklarını duyarlar. Aristoteles'in ünlü deyimini biraz değiştirerek söylersek, emekçi her şeyden önce bir "toplumsal hayvan"dır. Bu, insanları birazcık gözlemleyen kişi-

lerin bile gözünden kaçmaz. Çağdaş işçinin ruhunu hiç de sevgiyle anlatmayan Werner Sombart, emekçiye verilen değerin, tek başına düşünüldüğünde hiçbir anlamı bulunmadığını, fakat arkadaşlarının kitlesiyle bütünleştiğinde bütün anlamını kazandığını söyler.[4] Burjuvanın "üstün insan"larından çoğu bu sözden şu sonucu çıkarmaya pek isteklidir: Söz konusu değer bir hiçtir ve emekçi çevresinden güçlü kişilikler çıkamaz. Ne var ki bu, dar ufuklu burjuvalara özgü ağır bir yanılgıdır. Karakter olarak kişiliğin gelişimi, insanın onda kendi bağımsızlık duygusunu yani ihtiyaçlarını karşılama yetisini bulduğu ölçüde gerçekleşir. Werner Sombart'ın da kabul ettiği gibi, bu yetiyi işçi elde eder, hem de burjuvadan daha çabuk elde eder. İşçi yaşamını çalışarak, kendi emeğiyle kazanır. Bu çalışmanın ne denli katı, çetin olduğunu ve "iyi aile" çocuklarının tümüyle başkalarının sırtına yüklendikleri bir yaşta başladığını biliyoruz. Bununla birlikte, emekçi eğer arkadaşlarının kitlesiyle bütünleşmeyip de kendisine verilen değerin anlamını yitirmişse, bunun iki nedeni olmalıdır: Biri, çağdaş üretim tekniğinin düzenlenmesinden kaynaklanır; öbürü de üretimin toplumsal düzenlenişinden yahut, Marx'ın deyimiyle, kapitalist toplama özgü üretim koşullarından kaynaklanır. İşçi, üretim araçlarına sahip değildir, ancak çalışma gücünü satarak yaşayabilir. Pazarda satacak bir malı bulunmadığından, çalışma gücünü satışa çıkaran kimse, yani emekçi bireysel olarak çok az bir şey alır. Çalışma gücünü satın alan kimselere, yani üretim araçlarını ellerinde toplayan kimselere baş eğer. Yaşamını kazanmaya, yani başkalarından yardım görmeksizin ihtiyaçlarını gidermeye başladığı an, emekçi, üretim araçlarına sahip olan kimseye bağımlı olduğunu anlar. İhtiyaçlarını karşılama zorunluğu emekçide kapitaliste

4) Werner Sombart, "Das Proleteriat" ("İşçi Sınıfı"). Martin Buber'in yayınladığı "*Die Gesellschaft*" ("*Toplum*") adlı kitapta yer alan yazı.

bağımlı olma bilincini ve bu bağımlılıktan kurtulma, hiç olmazsa, onu azaltma eğilimini yaratır. Bu kurtuluşa ulaşmak için, öbür emekçilerle kaynaşmaktan başka bir çare, yaşamak üzere yürütülen ortak kavgada onlarla birleşmekten başka bir çıkar yol yoktur. Bu yüzden, kapitaliste bağımlılığın yarattığı hoşnutsuzluk büyüdüğü ölçüde, işçi gitgide öbür işçilerle uyum içinde ortaklaşa hareket etmek ve arkadaş kitlesinde dayanışma duygusunu uyandırmak gerektiğinin bilincine varır. Kitlenin onu kendine çekmesi bağımsızlığa duyduğu eğilimle ve kişisel onuruyla, sözün kısası, bireyselliğini geliştirme bilinciyle orantılıdır. Werner Sombart, herhalde bunu hesaba katmıyor.

Böylece, üretimin bugün içinde yapıldığı toplumsal koşulları göz önünde tutunca sorunlar ortaya çıkıyor. Ve üretimin şimdiki tekniğini göz önünde tutunca aynı sonuca varılıyor. Kapitalist bir girişimde çalışan emekçi bir şeyi tam olarak üretmez, onun ancak bir kesimini / parçasını üretir. Tamamlanmış bir ürün düzenli ve uyumlu birçok çabaların, bazen birçok üreticilerin meyvesidir. Bundan ötürü, çağdaş teknik de işçinin ancak arkadaşlarıyla bütünleştiğinde bütün anlamını kazanacağı bir değere ulaşmasına yol açar. Kısaca, teknik de emekçinin, her şeyden önce, bir "toplumsal hayvan" olmasına yardım eder.

Emekçinin psikolojisi üzerinde çok kesin bir etkide bulunan bu iki koşul, bu psikolojinin aracılığıyla, işçi sınıfının burjuvaziye karşı yürüttüğü kavganın taktiğini de etkiler. İşçi sınıfının hareketi bir kitle hareketidir; kavgası bir kitle kavgasıdır. Bu kitleyi oluşturan bireylerin çabaları ne kadar iyi düzenlenip birleştirilirse zafer de o kadar kolay kazanılır. Emekçi, genç yaşından başlayarak bunu deneyimiyle öğrenir. Gorki'nin kahramanlarından birinin, işçi Yagodin'in safça söylediği şu söz de bunu göstermektedir: "Birleşelim, çevirelim onları, sıkıştıralım, tamam!" Doğru, ger-

çekten "tamam" olacak. Elbette, Yagodin'in sandığı kadar çabuk olmayacak bu, ama işçiler aralarındaki bağları pekiştirip sıkıştırırlarsa mutlaka olacak.

İşçilerin hemen hemen işgüdüsel olan bu kuvvetlerini birleştirme, örgütleme eğilimi, işçi sınıfının yönetmeyi üstlenmiş temsilcilerinin etkinliğine yön verir. Birleşme ve örgütlenme daha iyi bir gelecek için yürütülen kavgada onlara –doğal olarak– en güçlü, en verimli taktik gibi gelir. Bu güçlü ve verimli temel araca oranla, bütün öbür araçlar onlara ikinci derecede görünür. Hatta bazıları –başka toplumsal koşullarda ara sıra başarıyla kullanılmış da olsalar– onlara güttükleri amaca ulaşmaya asla uygun görünmez. Gorki'nin yeni oyununda, işçi Levşin, fabrikanın sahiplerinden zalim Mişel Skrobotov'u arkadaşı Yakimov'un öldürmesinden sonra aşağıdaki açıklamayı yapar:

"Niçin ateş ettin Andre? Onu yere sermek neye yarayacak? Hiçbir şeye? Biri ölecek, patron onun yerine bir başkasını satın alacak. İşte o kadar..."

"Terörizm" denilen şey –anarşizm gibi– işçi sınıfı için hiç de uygun bir kavga yolu değildir. Gerçek terörist, karakteri ve "koşullara aldırmayışı" bakımından bir bireycidir. Schiller[5] dehasına vergi koku alma yetisiyle bunu çok iyi anlamıştı. Onun Guillaume Tell'i, sözcüğün tam anlamıyla, bir 'bireyci'dir. Stauffacher, "Birleşirsek büyük şeyler yapabiliriz" dediğinde, Tell ona şöyle cevap verir: "Gemi batarken yalnızca kendini kurtarmak daha kolaydır!" Ve yine Stauffacher halkla ilgilenmediği için onu kınadığında Tell, herkesin ancak kendisine güveneceğini söyler. Bu iki görüş taban tabana

5) Fredrich Von Schiller (1759-1805) Alman şair, tarihçi ve oyun yazarı. 1804'te yayımlanan *Wilhelm Tell* oyununda, XIV. yüzyılda İsviçre'nin kurtuluşu için Avusturya'ya başkaldıran bir köylünün başarıyla sonuçlanan serüveni anlatılır. Oyun birkaç kez dilimize çevrilmiştir: çev. Abdullah Cevdet, 1314 (1896), çev. Mustafa Şerif, 1934, çev. Kurşunluzade Şerif, 1934, çev. Seniha Bedri Göknil, 1946. [AB] .

birbirine aykırıdır. Stauffacher "zayıfların da birlik içinde kuvvetli" olacaklarını belirtir, Tell ise tek başına davrandığında bir kişinin daha kuvvetli olacağını söylemekte direnir.

Ve Guillaume Tell sonuna kadar bu özdeyişe bağlı kalır. Gessler ile olan işini "yalnız" yürütür. Buna karşı Schiller, Stauffacher'i kitle hareketinin kışkırtıcı, örgütleyici bir önderi olarak canlandırır. Öte yandan, Guillaume Tell, bu güçlü adam en zorlu engeller karşısında bile gerilemez. Grütli kuruluna şu ilginç sözleri söyler:

"En güçlü zorbaların bile bir sınırı vardır. Zulüm gören kişi hiçbir yerde hakkını elde edemeyip de yükü taşıyamayacak duruma gelince, o zaman, başkaldırır, önünde durulmaz biri olur, ölümsüz ve yadsınamaz haklarını isteyip kılıca sarılır."

Fakat başarı için en iyi güvence olarak görülen birliğe bütün orman kantonlarının katılması ve kurtuluş kavgasını ortaklaşa bir uyumla yürütmesi gerekir:

Wenn Uri ruft, wenn unterwalden hilft,
Der Schwyzer wird die alten Baende ehren...

[Uri imdada çağırıp da Underwald gelince,
Schwitz kantonu onur verdi eski müttefiklerine...]

Yoksa kavgaya kalkışmak boşuna olacaktır. Stauffacher de özel girişimlerin ortak ülkünün başarısını engelleyeceğinden korkar. Grütli toplantısından sonra, suikastçılara doğru dönerek dirençle şöyle der:

Jetzt gehe jeder seines Weges still,
Zuseiner Freundschaft und Genossame;
Wer Hirt ist, wintre ruhif seine Herde
Und werb'im Stillen Freunde für den Bund!

– Was noch bis dahin muss erduldet werden,
Erduldet's! Lasst die Rechnung der Tyrannen
Anwachsen, bis ein Tag...

[Şimdi herkes yola koyulsun, arkadaşlarının yanına, işinin başına dönsün. Çoban, sürüsünü kışlağa yerleştirsin. Birliğimize sessizce yeni dostlar kazansın! Bırakın zorbaların hesabı kabarsın. Borçlarını bize toptan ödeyecekleri güne kadar dayanın!]

İşte çok belirtici bir ayrıntı. Tell, Gessler'i[6] öldürünce, bütün İsviçrelilere bir hizmette bulunmuş olur. Fakat, belirli bir zamanda, kurtuluş hareketinin nasıl doğacağını öğrenmeye çalışmaz. İğrenç zorbayı öldürürken "tek başına" olduğunu düşünmez. Gerçekleştirdiği, kişisel bir öç alma edimidir. Lassale bu kahramanlığın yaslandığı kişisel güdü üzerine dikkati çekmişti. Stauffacher ise tersini söyler:

Raub begeht allgemeinen Gut,
Wer selbst sich hift in seiner eigenen Sache

[Adaleti kendisi yerine getiren kimse
Kamu malını çalmış demektir.]

"Evet, kamu malını çalar." Çünkü, güdülen amaca ulaşmak için, kamusal olan şeyler herkesin uyuşup birlikte davranmasını gerektirir. Bu bakımdan Stauffacher yerden göğe kadar haklıdır. Özel edimler tarihte hiçbir şeyi çözmez. Schiller'in ortaya koyduğu da budur. Tell'in kahramanlığı ortaçağda İsviçre'yi Avusturya'nın yumruğu altından kur-

6) Hermann Gessler, Avusturya İmparatorluğu'nun İsviçre'deki kral naibi ve Schwyz valisidir. Şapkasını uzun bir sırığın tepesine takar. Gelip geçen herkesin onu selamlamasını buyurur. Tell selamlamadığı için cezaya çarptırılır: Ağaca bağlanan çocuğunun başındaki elmayı okla vuracaktır. Yoksa kendisi öldürülecektir. Tell yayını çekerek elmayı vurur. İkinci okla da Gessler'i öldürür. Bunun üzerine İsviçreliler ayaklanarak özgürlüklerini elde ederler.

taracak devrime bir hareket noktası olmaktan öte bir şeye yaramaz. Stauffacher gibi kendilerini tümüyle propagandaya ve örgütlemeye adamış insanların etkinliğidir ki bu devrime gerekli araçları hazırlar. Ancak tarihin akışını belirleyen hareketlere dolaylı olarak katıldıkları zaman, kuvvetli adamların gücü tek başına davrandıkları zamankinden daha etkili olur.

Schiller'in Guillame Tell'i doğasıyla bireycidir. Ama, yukarda da belirttiğimiz gibi, "bağımsız koşullar"ın etkisiyle böyle davranan bireyciler de vardır. 1880 yıllarındaki Rus teröristlerinin çoğunun durumu budur. Onlar da halk kitlesiyle birlikte atbaşı yürümeyi istemiş değillerdi, hatta bunu denemişlerdi, ama kitle bulunduğu yerde kalmış, onların çağrısına karşılık vermemişti. Üstelik, kitlenin cevabını bekleyecek kadar sabırları da yoktu onların; bu yüzden "tek başına" önden gittiler. Çok kuvvetli insanlardı, fakat terörist eylemleriyle kanıtladıkları enerji, büyük kesimiyle, umutsuzluktan kaynaklanıyordu. Bu büyük adamlar bundan dolayı yenik düştüler.

Gorki'nin yeni oyununda görünen bilinçli emekçiler de kuvvetli kişiler, ama işçi kitlesinde yarattıkları yankıdan kuşkulanmalarına hiçbir neden yok. Çalışanlar kitlesi onların çağrısına gitgide daha çok cevap veriyor. "Halk aklıyla hareket ediyor" diyor Levşin. "Dinliyor, okuyor, düşünüyor." Bundan daha iyi ne olabilir? Böyle bir çağda sabırsız "aydınlar"ın da kitlelerin dışında hareket etmesi yersiz olur. Bu durum, kendilerini bedence çalışmaya vermiş emekçilerin kitleyle organik biçimde gelişmeleri için kuvvetli bir nedendir.

Fakat, hangi çağda olursa olsun, bilinçli emekçi içgüdüyle kitleye güvenirken, "aydın" kendi "kişiliği" ile oynayacağı role inanmaya eğilimlidir. İşte iki ayrı taktik buradan

kaynaklanır. Gorki'nin *Düşmanlar*'ı işçi taktiğinin psikolojik temellerini anlamamıza yardım edecek zengin belgeler sunuyor bize.

II.

Burada bütün belgeleri sayıp dökmek istemiyorum, ama şimdiye değin söylediklerimle kendimi sınırlamayı da düşünmüyorum. Onun için devam edeceğim.

Bilindiği gibi, Rusya'da birçok kimse terörizmi kahramanca dövüşmenin eşsiz bir aracı sayıyordu ve hâlâ sayıyor.[7] Schiller'in Guillaume Tell'i de bunu kanıtlıyor. Tell acaba Stauffacher'den daha mı kahraman görünüyor? Hiç de değil! Eğer Tell'de daha çok kendiliğindenlik varsa, Stauffacher'den de halkın yararına daha çok bilinçli özveri var. Bunu doğrulamak için, "kamu malından çalma" konusunda yukarda Stauffacher'de aktarılan soylu sözleri anımsatmak yeter. Peki ama, kahraman denince, neden kamuoyunda Stauffacher değil de Tell'in adı akla geliyor? Bunun bir sürü nedeni olmalı. İşte ikisi:

Tell'inkine benzer kahramanlıklarda kişiliğin bütün kuvveti yalnızca bir an ortaya çıkar. Bundan dolayı, bu çeşit edimler daha güçlü izlenimler bırakır. Bu edimi gören ya da duyanlar onda beliren kuvveti değerlendirmek için dikkat etmeye uğraşmazlar. Onu hemen sezerler.

Stauffacher'nin etkinliği böyle değil. Bu etkinlik sözü geçen etkinlikten çok daha uzun bir zamana yayılır. Bundan ötürü, onda görülen kuvvet daha az çarpıcıdır. Onu doğru olarak değerlendirmek için, belli bir düşünsel çaba göstermek gerekir. Elbette, herkes buna hazır değildir, hatta bazı kimselerin buna gücü de yetmez.

Eğer "Bazı kimseler bu çabayı gösteremezler" diyorsam,

7) Okur, bu yazının 1907'de kaleme alındığını unutmamalıdır.

bunun nedeni, değişik tarihsel etkinlik biçimleriyle ilgili tutumumuzun genel olarak tarihi kavrayış biçimimize bağlı olmasıdır. Öyle zaman olur ki tarih şu ya da bu özel kişinin, örneğin Romülüs'lerin, Augüstüs'lerin, Brütüs'lerin gösterdiği kahramanlıkların bakış açısıyla gözden geçirilir. Halk kitlesi ile Augüstüs'leri ya da Brütüs'leri alt eden ya da kurtaran bütün insanlar tarihçilerin gözünden hep kaçar. Dolayısıyla, kitlelerin eylemine dayanarak ülkelerinin tarihini etkileyen bu insanlarla tarihçilerin ilgilenmemeleri, uğraşmamaları doğaldır. Böyle bir tarih anlayışının geldiği yeri –burası modern Avrupa'da bulunabilir– araştırmanın şimdi sırası değil. Şu kadarını söylemek yeter: Augustin Thierry[8], batının gelişmiş ülkelerinde, bu anlayışı aristokratik monarşinin yaşayışıyla birleştiren nedensellik bağını görmüştü. Kitle, aristokratik monarşiyi devirdiğinde tarihçiler henüz onun varlığının bilincine varmamışlardı. (Bunu ilk başaran Augustin Thierry oldu.) Bugün, tarihi, iktidara yahut kahramanlığa az ya da çok susamış birkaç kişinin bilinçli eyleminde yeterli bir açıklama bulma sayan tarihçilere rastlamak güç. Bilim şeylerin daha derinine giden bir açıklamayı zorunlu görüyor şimdi. Fakat "büyük halk" bu zorunluğu kabul etmekten uzak hâlâ. Gözleri tarihsel hareketlerin yüzeyinde dolaşıyor ve onlarda yalnızca birkaç kişiyi görüyor: Bunlar arasında Stauffacher'den çok Tell'i anlamak elbette daha kolay oluyor "büyük halk" için. Bundan dolayı, büyük halk Tell'in başına övgüyle defneden taç koyarken, Stauffacher'e dikkatle şöyle bir bakmak lütfunda bile bulunmuyor.

Fakat kitle bilinçlenmedikçe, halk bunun ve kullandığı

8) Jacques Nicolas Augustin Thierry (1797-1856): Romantik okula bağlı Fransız tarihçisi. Eserlerinden birkaçı: "*Lettres sur l'histoire de France*" ("Fransa Tarihi Üstüne Mektuplar"), "*L'Essai sur l'histoire de la formation et des progrès de Tiers Etat*" ("Tiers Etat'nın Oluşum ve Gelişim Tarihi") vb. [AB]

kuvvetlerin anlamını kavramadıkça tarihi ancak bu biçimde anlayacaktır. Augustin Thierry gibi burjuva zihniyetini içine sindirmiş bir bilgin bile, halka değil hep krallara başvuran bu tarihçileri ciddi olarak yargılıyordu. Tarihi kara kalabalığın hareketlerine değil, birkaç parlak "kahraman"ın başarılarına bağlayan bir açıklamadan işçi kitlesinin bilinçli temsilcileri de aynı nedenle hoşlanmayabilirler. Bu yüzden, emekçi çevrelerinde propagandalarını yürütmek için nasıl bir karakter sağlamlığı gerektiğini kendi deneyimleriyle öğrenen işçi sınıfının bilinçli temsilcileri gerçi Tell'e hak verirler, ama Stauffacher'e de büyük bir yakınlık duyarlar.

Sözün kısası, toplumsal sınıfların değişik durumlarının belirlediği görüş ayrılıkları böyle ortaya çıkar. Bu kaçınılmaz ayrımı Gorki çok iyi gösteriyor, *Düşmanlar*'da temsil edilen işçiler soylu bir direnişte bulunuyorlar. Aşağıdaki sahneyi buna örnek olarak aktaracağım. Burada Levşin ile Yagodin genç işçi Riyabsov'a kapitalist Mişel Skrobov'un ölümünün sorumluluğunu üstlenmesini öneriyor:

* * *

"Riyabsov: İyice kararımı verdim.

Yagodin: Biraz daha bekle. Önce düşün.

Riyabsov: Düşünmek neye yarar? Biri öldürüldü. Bir başkasının da dökülen kanı ödemesi gerek.

Levşin: Doğru. Gerek. Ama biz dürüst davranacağız. Onlardan biri öldürüldü, bizden birinin de bunu ödemesi gerekiyor: Peki, ama içimizden biri suçu üstlenmek istemediğini söylerse, bir sürü insanın başı yanacak, özellikle de yoldaşlarımızın... Davamız için senden daha değerli olan arkadaşlarımızın, Pavel...

Riyabsov: Ben öyle bir şey demedim. Gencim, gerçi, ama

anlıyorum. Bir zincir gibi birbirimize kenetlenmemiz gerekiyor. Her zaman daha sıkı kenetlenmemiz...

Yagodin (*gülümseyerek*): Birleşelim, çevirelim onları, sıkıştıralım. Sonra, tamam!

Riyabsov: Doğru. Düzenli bir iş bu. Pekâlâ. Ben yalnızım. Okkanın altına gitmek bana düşer. Fakat bu işi sırf o herifin pis kanı için yapmak hoşuma gitmiyor.

Levşin: Yoldaşların için yapıyorsun bunu Pavel, onun kanı için değil.

Riyabsov: Hayır, düşünüyorum, pis hayvanın tekiydi o...

Levşin: Zaten ancak kötüler öldürülür. İyiler kendi yatağında ölür hep, kimsenin başına dert açmaz...

Riyabsov: Peki! Başka bir diyeceğin var mı?

Yagodin: Hepsi bu! Anlaştık, yarın sabah gidip teslim olacaksın değil mi?

Riyabsov: Yarın sabaha kadar beklemek niye? Dedim ya, ben şimdi gidiyorum.

Levşin: Hayır, yarına kadar bekle. Anne gibidir gece, insana akıl öğretir.

Riyabsov: Tamam, anlaştık... Şimdi gidiyorum...

Levşin: Tanrı yardımcın olsun!

Yagodin: Git, yolun açık olsun.

(*Riyabsov acele etmeden çıkar. Yogodin elinde değneğini çevirir, gözlerini ondan ayırmaz. Levşin göğe bakar.*)

Levşin (*alçak sesle*): Aramızdan ne güzel insanlar çıkıyor, Timoti!

Yagodin: Yağmur bereket getirir.

Levşin: Böyle giderse, sonumuz iyi olacak. Kalkalım..."

* * *

İnsan, bu genç Riyabsov'un özverisinde ondan daha soylu bir yaratık düşünebilir mi? Kendisine esirgemezlik yolunu gösteren ağabeylerinden ne kadar ilerde! Onlar için bütün iş,

halkı doğru yola sokmak. İşte, söz götürmez kahramanlar. Ama bunlar özel türde, özel karakterde kahramanlar, işçi çevresinden çıkmış kahramanlar. Bunu anlamak için, sorgulamada hazır bulunan büyük oyuncu Tatyana Lugovaya üzerinde bu özel türün ve yeni kahramanlığın yarattığı izlenimi saptamak yeter. Onlara duyduğu hayranlığı belirtmekten kendini alamayan kocasına Tatyana şöyle diyor:

"Peki ama, niçin bu kadar basit bu adamlar? Sözleri, bakışları, acı çekmeleri niçin bu kadar basit? Ne bir tutku var onlarda, ne de kahramanlık!

Yakov (*Tatyana'nın kocası*): Doğru bildikleri şeye sükûnetle inanıyorlar.

Tatyana: Onlarda da tutku olması gerekir! Kahraman olmak zorundalar! Fakat, baksana, kimseye aldırmıyorlar!"

İyi bir oyuncunun işini uğraşını bilmesi gerekir. Başkalarının tutkularını anlamalı, karakterlerini tanımlamalıdır. Tatyana da bunu yapmak zorundadır. Fakat o, apayrı bir çevrede ortaya çıkan tutkuları gözlüyor. Yaşamda olsun, dramatik edebiyatta olsun o güne değin hiçbir bilinçli işçiyle karşılaşmamış. Şimdiye dek hiç görmediği türde insanları temsil eden bu bilinçli işçilerin sorgulanmasına bir rastlantıyla tanık olmuş. Bundan dolayı, yeteneğinin büyüklüğüyle görünemedi sahnede. (Tıpkı, Krilov'un özgün efsanesinde, müzede gezerken, gülünç olduğu gibi.) Suçlananların edimlerinde yansıyan kahramanlığı görmeyi bilemedi.

Oysa, bütün soyluluk da bu tür kahramanlığın basitliğinden geliyor. Levşin'in Riyabsov'u nasıl yüreklendirdiğini anımsayın. Riyabsov'un kendini feda etmesi gerekiyor, ama başkalarından daha iyi biri olduğu için değil, başkaları kendisinden daha iyi oldukları için:

"Yoksa, bir sürü insanın başı yanacak, özellikle yoldaşlarımızın... Davamız için senden daha değerli olan arkadaşlarımızın, Pavel..."

Bana öyle geliyor ki, Tatyana Lugoyava'nın tutkularını anladığını öne sürdüğü bu kahramanların birincisi çok gölgeye itildi. Özveriye Riyabsov'u pohpohlayarak göndermek gerektiği sanılıyor. Eğer gerçek böyle olsaydı, arkadaşlarının onu bir özveri eylemine çağırma umudundan tümüyle vazgeçmeleri gerekirdi. Oysa, Tatyana'nın anladığını söylediği kahramanlar komplimanı pek severler.

Türlü türlü kahraman var. Yüksek sınıflardan çıkmış kahramanlar işçi sınıfından çıkanlara benzemezler. Tatyana bunu bilmiyor: Tarihin maddeci görüşle yorumlanmasına ilgi göstermiyor. Fakat, biz ve siz okurlar, ara sıra onu düşünüyoruz. Konuyu daha iyi anlamak ve bir çeşit ruhbilimsel deney yapmak için size şunu önereceğim: Tatyana'nın sosyal demokratların düşüncelerini benimsediğini ve bir parti üyesi olduğunu tasarlayın. Çünkü o yalnızca yetenekli bir oyuncu değil, sağlıklı bir doğası da var. Tutuklanmış işçilere ilgisiz olmadığından, sorgulamanın sonunda şöyle bağıracaktır: "Bu insanlar kazanacaklar!" Tutalım ki Tatyana bizim yolumuzu izlemeye karar vermiş olsun. O zaman neler gelecek başına? Bu kararlı adımdan sonra onun burjuva çevresinden edindiği izlenimlerin bütün izlerinin ruhundan hemen silinip gideceğini düşünür müsünüz? Olanaksız bir şeydir bu. Kaldı ki, kimsenin de ondan bunu beklemeye hakkı yoktur. İlk eğitim derin izler bırakır kişide. Bu yüzden insanların "Adem baba gibi soyunmaları" çok güçtür. Yeni etkinliği içinde Tatyana'nın kahramanları canlandırırken eski görüşünü duyurması kaçınılmazdır. Örneğin, amaca ulaşmak için emekçilerin yürüttükleri kavgada kullanılacak araçlar konusunda işçi arkadaşlarıyla birçok kez uyuşmazlığa düşücektir. Propaganda ve örgütlenmede kitlelerin izlediği –Yagodin ile Levşin'in hemen hemen içgüdüyle tuttuğu– yol ona yeteri kadar kahramanca

görünmeyecektir. Üstelik, bilinçli işçiler de davranışlarıyla onu şaşırtacak, gözüne devrimci coşkudan yoksun gözükecek ve Tatyana onları "oportünist"likle suçlayacaktır. Yeni arkadaşlarıyla tartışacak ve onları kahraman olmaları gerektiğine inandırmaya uğraşacaktır. Bu çabasında başarıya ulaşacak mıdır? Bilmiyorum. Koşullara bağlı. Ola ki, işçilerin yanına geçen öteki birçok aydın gibi o da bunu başaracaktır. Tarih, işçi hareketinin başlangıç döneminde emekçilerin çoğunca aydınların etkisinde kaldığını gösteriyor. Ama bu da içerde sütüşmelere yol açıyor. Giderek, hareketin içinde birbirine aykırı yeni "iki taktik"ler ortaya çıkıyor. Fakat, işçi hareketi yeterince kuvvetlenince, işçi sınıfı aydınların yardımı olmaksızın yürümeye alışınca, sonunda işçi taktiği öbürlerine üstün geliyor. İşte o zaman kimi aydınlar yavaş yavaş ondan ayrılıyorlar.

Levşin ile Yagodin'in Riyabsov'la konuşmasında bir parça var ki, işçi sınıfına özgü taktiğin psikolojik koşullarını anlamak için üzerinde durmak yararlı olacak. Parça şöyle:

"Levşin: Gözü kapalı davranmak gerekmez. Anlamak gerek... Gençsin daha, zorlu işler göreceksin demektir bu da.

Riyabsov: Önemi yok. Çekip gideceğim.

Yagodin: İşler güç de gelmeyebilir sana, henüz çok gençsin.

Levşin: Önemli değil, Yine de 'çetin' çalışmalar diyelim! En kötü olan en iyidir bu işte. Eğer bir delikanlı en güç işler karşısında bile gerilemezse, iyi karar vermiş demektir."

Ne kadar doğru! Yaşlı Levşin, bu sözlerden anlaşıldığına göre, çok görmüş geçirmiş, çok düşünmüş bir kişi. İyi kavrıyor. Eğer devimci "kahramanlık" üstüne Tatyana ile tartışmaya girseydi, düşüncelerini bundan daha iyi belirtemezdi: "Bu işte en kötü olan en iyidir!" Doğru. Fakat bu düşünce Levşin'le Riyabsov arasında geçen konuşmadaki durum için mi geçerlidir yalnızca? Elbette değil! Daha böyle

birçok durumda da "en kötü olan en iyidir." Örneğin, işçi sınıfının kurtuluşu uğrunda yürütülen kavgayı da hesaba katmak gerekir. Burada da çoğunlukla "en kötü olan en iyidir." Çünkü işçi sınıfının kurtuluşu için savaşan kimseler en kötü şey karşısında bile gerilemiyorlarsa, savaşma konusunda iyi karar vermişler demektir. Bu kavgada artık korkunç ne vardır ki? Savaşanlardan her birini tehdit eden yıkım mı, kıyım mı? Hayır. Yıkımlardan, kıyımlardan söz açarak onları ürkütmek o kadar kolay değil. Genç Riyabsov'a yıkımından söz açın bakalım, kendisini yüreklendirme gereğine inanan kimselere kızmadan, nasıl sakince ve basitçe cevap verdiğini göreceksiniz: "Peki, öyleyse! Karar verildi!" Bu karakterde bir kişiyi yıldırmak için onu yıkımdan, kıyımdan başka bir şeyle tehdit etmek gerekir. Acaba onun için bunlardan daha korkutucu olan nedir? Yalnızca bir şey: Kafası ve yüreğiyle bağlandığı davanın iflası. Hem de toptan iflası değil, hatta, davaya ilişkin bütün umutlarının toptan yıkılması da değil, yakın görünen davanın zaferine ilişkin bilincin uzak bir geleceğe doğru gerilemesi yalnızca. Böyle bir ruhsal durumda bu gerçeklik, kuşkusuz, ölümden daha korkunçtur. Üstelik, olaylar da onu doğrulayınca, yani yaşam zaferin tarihiyle ilgili aşırı iyimser düşünceyi yıkınca, adamakıllı çelikleşmiş ruh bile umutsuzluğa kapılabilir. Bundan dolayı, işçi sınıfının kurtuluş hareketine katılan kimselerin çekici pohpohlayıcı pembe umutlarla kendilerini aldatmaktan ve çok ucuz bir iyimserliğe kapılmaktan sakınmaları gerekir. "Bu işte en kötü olan en iyidir." Eğer insanlar yakın bir zafer umuduna bağlanmaksızın savaşmaya, kararlı bir tutumla uzun süre dövüşmeye hazır iseler, vaat edilmiş toprağı görmeden ölebileceklerini düşünmek bile onları sarsmıyorsa, o zaman onlar tam karar vermişler demektir. "Bu işte en kötü olan en iyidir."

Levşin bunu hemen anlayacaktır. Fakat eski oyuncu Tatyana bunu doğrudan doğruya "Menşevik", "oportünist" (ya da başka herhangi bir ad taşıyan) bir görüş diye suçlayacaktır. Burjuva çevrelerden çıkmış devrimciler abartılmış umutlarla beslenmeyi severler. Bu çeşit umutlar onlara soludukları hava kadar gereklidir. Çoğunca onlara güç veren tek araç da budur. Kitleler üzerinde sistemli bir eylemi gerektiren ağır ve zahmetli çalışma onlara oldukça sıkıcı görünür. Ne bir tutku bulurlar onda, ne de bir kahramanlık. İşçi sınıfı onların etkisinde kaldıkça, romantik iyimserliklerini bir ölçüde yansıtır. Bundan ancak tam bağımsızlığına kavuşunca kurtulur. Fakat bu iyimserlik temelsiz olduğundan, keskin bunalım dönemleriyle birlikte değişir. Gerçekte o, işçi sınıfı için bir felakettir. Çünkü bir işçi hareketinin başlangıçta aydınların etkisinden kaçıp kurtulması az görülen bir durumdur. İşçi sınıfının uğradığı başarısızlıkların çoğu bu çeşit bir iyimserlikten gelir.

III.

Ama biz oyunumuza dönelim yine.

İşçi sınıfına köhnemiş önyargılarının prizmasından bakan burjuva, onda yalnızca bir "boz" yığın ile kavgasının psikolojik motiflerinde yalnızca kaba, hemen hemen hayvanca içgüdüler görür. Bilinçli işçilerin benimsediği sınıf kavgası görüşünden de aşırı dar kafalılık ve "insan sevgisi"ni dışlama diye söz edildiği çok duyulmuştur. İşçi çevresinden çıkan Maksim Gorki, bunun ne bakımdan yanlış olduğunu bilir ve ilginç sanatsal yaratışlarının aracılığıyla bize bunu gösterir. Onun Levşin'i tüm insanlara iyilikle bakar, efsanedeki kutsal şehit gibi hepsini bağışlamak ister, ölümlü düşmanları için Tanrı'ya yalvarır: "Bağışla onları, çünkü ne yaptıklarını bilmiyorlar." Kendisini tutuklayan

polis komiseri "Utanmıyor musun, rezil ihtiyar?" diye bağırınca ve işçi Grekov da ona "Niçin hakaret ediyorsunuz?" diye sorunca, Levşin sakince şöyle der: "Bırak hakaret etsin! Sen de çok iyi bilirsin ki insanlara hakaret etmek de onların görevlerindendir." Hiç kimse Levşin'i kışkırtıp kötülüğe sürükleyemez, kendisini aşağılamaya kalkışanlar bile bunu başaramaz. Kapitalist toplumda verilen yaşam kavgası onun üzerinde insanlık dışı bir zulüm izlenimi bırakır. Patronun yeğeni Nadya'ya şöyle der:

"Dünyada insancıl olan ne varsa hepsi mangırla zehirlenmiş, sevgili bayan. Genç ruhunuzun sıkılması bundan. Bütün insanlar parayla birbirine bağlanmış, fakat siz henüz özgürsünüz, insanlar arasında size yer yok. Herkesin kulağına para şunu fısıldıyor: Beni kendin kadar sev... Neyse ki siz buna aldırmıyorsunuz."

İşçi Yagodin de alaycı bir anlatımla bunu belirtir:

"Sen Efimiç, sen de kayaya tohum serpiyorsun. Tuhaf bir oyun bu. Boşuna yoruluyorsun. Bunu anlayacaklarını mı sanıyorsun? Bir işçinin ruhu anlar bunu, ama bir burjuvanın ruhu, asla!"

Fakat Levşin bu görüşe katılmaz: "Ruh var, ruh var" der. "Yine de hepsi aynı yerde dönüp durur, aynı kapıya çıkar." Kuşkusuz, sosyalistlerle karşılaşmazdan önce de Levşin, kötülüğün yalnızca insanlarda değil, paralarda da bulunduğunu iyi biliyordu. Nadya ve Tatyana ile yaptığı az önce okuduğumuz konuşmalarında gösterdiği gibi, yaşamla ilgili görüşleri basit, ama çok insancıldır.

Mişel Skrobotov'un öldürülmesinden sonra, cenaze henüz evde iken ve Nadya onun gömülmesini beklerken, adli soruşturma sırasında duygulu Nadya, Tatyana'ya sorar: "Tatya Hala, evde bir ölü var diye herkes neden alçak sesle konuşuyor?" Tatyana cevap verir: "Bilmiyorum." Fakat nöbetçi olarak orada bulunan Levşin acı gerçeği belirtmek-

te gecikmez:

"Levşin (*gülümseyerek*): Çünkü, sevgili küçükhanım, ölü karşısında hepimiz suçluyuz, biz var oldukça...

Nadya: Her zaman değil, Efimiç... Herkes onun gibi öldürülmez ki. Öyleyken, ölülerin karşısında hep alçak sesle konuşulur.

Levşin: Fakat küçükhanım, yaşadıkça onları hep öldürürüz biz, kimini kurşunla, kimini sözle, hepsini de hareketlerimizle. İnsanları toprağın altına iteriz de farkına varmayız bunun, hatta üstünde düşünmeyiz bile... Ama, bir adamı göz göre ölümün kucağına attığımız zaman, birden anlarız ona karşı suçlu olduğumuzu. Acırız ona, utanırız ve bir korku kaplar ruhumuzu. Çünkü biz de yaşamın dışına, mezara itiliyoruzdur ve oraya inmeye hazırızdır.

Nadya: Korkunç bir şey bu!

Levşin: Yoo, hayır! Bugün korkunç, ama yarın hepsi geçecek. İnsanlar yeniden birbirlerini itelemeye başlayacak... Çok itilen biri düşecek, ötekiler kısa bir süre susacak... Hepsi rahatsız olup iç çekecek ve sonra herkes kendi yoluna gidecek... Cahiller, zavallılar. Hepsinin bir yolu var, biraz dar, ama var... Fakat, siz küçükhanım, siz suçluluk duygusuna kapılmayın. Ölüler sizi rahatsız etmez, yanlarında yüksek sesle de konuşabilirsiniz...

Tatyana: Peki, başka türlü yaşamak için ne yapmalı? Biliyor musunuz?

Levşin (*gizlice*): Parayı yok etmeli, gömmeli onu... Para ortadan kalkınca, niye savaşalım ki birbirimizle, niye ölüme itekleyelim ki birbirimizi?

Tatyana: Hepsi bu kadar mı?

Levşin: Başlangıç için bu kadarı yeter.

Tatyana: İstersen, dolaşalım Nadya, ne dersin?

Nadya (*düşünceli*): Olur..."

Tatyana ile konuşmanın sonu bana anlamlı, belirtici gö-

rünüyor. Levşin'in "ekonomik maddecilik"i Tatyana'da ancak bahçeye gitme isteği uyandırıyor. Oysa, biliyoruz ki, onun tutkuya ve kahramanlığa ihtiyacı var. Peki ama nereye, Levşin'in düşüncesindeki mangırların üstüne mi yerleştirecek bu tutku ile kahramanlığı? İşte, bir konu ki böyle "kaba" bir yaklaşım ince duygularla beslenmiş kültürü her insanda korkunç bir sıkıntı yaratabilir. Fakat bütün sorun da buradadır. Levşin şeyleri apayrı bir ışık altında görüyor. Paraya da işçiye özgü bir gözle bakıyor.

Burada küçük bir geriye dönüş yapmak istiyorum. Nekrassov şiirlerinden birinde, oğlunun ölümüne ağlayıp sızlayan bir yaşlı köylü kadına şunları söyletir:

Küçük kürklü sıcacık mantom eskiyince,
Yenisini koymak için onun yerine
Kim öldürecek başka tavşancıkları?

Yanıp yakınan yaşlı köylü, sonunda, yıkılmış ahşap evinden söz eder. Bu şiir parçasını "kaba" bulan kimi çağdaş eleştirmenlerimiz bundan hoşlanmayacaklar. "Sevgili oğlu ölen bu köylü için mantonun ya da evin ne önemi var?" diye yazacaklar. Yanılmıyorsam, onlardan biri, Nekrassov'u halka kara çalmakla suçlamıştı. Gerçekte, sözü geçen dizeler ilk bakışta pek "maddiyatçı" görülebilir. Yaşlı kadın, oğlunun ölümünden çok, yeni bir kürklü manto bulmanın olanaksızlığına ağlıyor. "Hınç ve üzünç" dolu bu Rus şiiri, örneğin Victor Hugo'nun oğlunun ölümüyle ilgili bir şiiriyle karşılaştırılırsa, eleştirmenlerimizin Nekrassov'a yöneltikleri kınama daha da haklı görünür. Büyük Fransız şairinde, değil yalnız kürkün ya da evin, genel olarak, maddesel hiçbir şeyin gölgesi bulunmaz. Onun şiirinde duygulardan, en içten ve en saygın duygulardan söz edilir ancak. Şair, ak-

şamleyin işten sonra dinlenirken, çocuğunu nasıl dizlerinin üstüne oturttuğunu, ona oyuncaklar aldığını anımsıyor. Şimdi bu iki şiirin de elimin altında olmadığına ve ezbere okuyamadağıma çok üzülüyorum. Hugo ile Nekrassov'un üzüntülerinin hangi bakımdan birbirinden ayrıldıklarını göstermek için birkaç alıntı sunmak yetecekti. Öyleyken, Nekrassov'un zavallı yaşlı kadınını kaba maddecilikle suçlayan eleştirmenlerimizi haklı çıkarmayacaktı bu. Acaba, Hugo ile yaşlı kadının acıları arasındaki ayrım nedir? Yitirilen sevgili varlığın acısı Hugo'da yaşlı kadınınkilerden çok başka tasvirlere, tasarımlara bağlanmışıtr. İşte hepsi bu. Duygu bir ve aynıdır, ama ona eşlik eden düşüncelerin çağrışımı tümüyle birbirinden ayrıdır. Düşünce çağrışımları arasındaki bu ayrımı neyle açıklayacağız? Duyguya bağımlı olmayan koşullarla. Önce, bir çocuk genel olarak ne bir ev yapabilir, ne de tavşanları öldürebilir. Sonra, daha da önemlisi, Hugo'nun maddi bakımdan hiçbir kaygısı yoktu; kendi var olma araçlarını çocuklarının yaşama araçlarına bağlama sorununu aklına bile getirmiyordu. Ve bu sonuncu koşul, bana göre duyguya hiç dokunmaz. Çok iyi biliyoruz ki, maddi kaygının bulunmayışı ne genellikle insancıl duygularla, ne de özellikle çocuklara karşı ana babanın beslediği duygularla belirlenir. Bir bireyin maddi kaygı çekmemesi onun toplumdaki ekonomik durumuna bağlıdır. Bu durumu ise psikolojik nedenlerin dışında kalan başka etmenler belirler.

Ne var ki, insanların ekonomik durumu duygularının derinliğine değil, içinde yaşadıkları koşullar bu duruma bağlıdır. Sevilen varlıkların paylaştığı fikirlerin niteliğini ise bu koşullar belirler. Böylece, toplumun ekonomisi bu fikirlerin aracılığıyla kendi üyelerinin psikolojisini de belirlemiş olur.

Bir yanda Hugo'nun, öbür yanda Rus köylülerinin için-

de yaşadıkları koşullar birbiriyle karşılaştırılamaz. Eğer Hugo'nun yitirdiği çocuğuna ilişkin fikirler, Rus köylülerinin aralarından birinin ölümüyle gelen fikirlerden apayrı ise buna şaşmamak gerekir. Bundan ötürü, bir yakının ölümünün yarattığı üzüntü, Hugo'da başka türlü, Nekrassov'un yaşlı kadınının durumunda bulunan insanlarda başka türlü anlatılmak zorundadır. Bundan şu sonuç çıkar: Nekrassov bunu ilk görenin kendisi olduğuna inanmakta pek de haksız değildi. Fakat burada önemli olan, Nekrassov'un halkı suçlamak için en küçük bir girişimde bulunmamasıdır. Çünkü, sevilen bir varlığın ölümünün doğurduğu acı, maddi denilen ihtiyaçlarla ilgili düşüncelere katılan böyle bir kaybın getirdiği fikirden daha az derin değildir. Nekrassov'un yaşlı kadını tavşanlarla yıkık evini düşünüyor; maddi ihtiyaçlarının karşılanması ona oğul sevgisinden daha önemli geldiği için değil, fakat herkesten daha aziz gördüğü oğlunun kendisine duyduğu sevginin, annesinin ihtiyaçlarını giderme kaygısıyla ortaya çıktığı için. Zenginlerde ise evlat sevgisi başka türlü bir kaygıyla ortaya çıkar; çünkü "efendiler"in maddi ihtiyaçlarını parayla tutulmuş adamları (eskiden köleler) giderirler. Bundan dolayı, zenginlerin duyguları –onları derinleştirmemiş de olsak– bize ilk bakışta yoksul sınıfınkilerden daha ince ve daha yüksek görünür. Nekrassov'u yargılayan eleştirmenler "beyefendiler ile hanımefendiler"in "daha ince ve daha yüksek" duygularını gözlemlemeye pek alışmışlar. Bu yüzden, Nekrassov'un yaşlı kadınının sözünü ettiği zavallı küçük tavşanların üzerine çok düştüler ve onu suçlamaya giriştiler.

Az önce Levşin'in değindiği "para" sorununun gerçek yüzünü göstermek üzere bu açıklamayı yaptım. Toplumun "yüksek" sınıflarına herhangi bir biçimde bağlanan kimseler bunu incelikten uzak, hatta bayağı bulmaya alışıktırlar.

İnsanlar, maddi kaygılardan kurtulmaya başlayıp da az çok bol paraları olunca, maddi zevklere zaman ayırabildikleri ölçüde buna hak kazanırlar. "Şöminenin yanına koymak üzere bir divan satın almak, dostları yemeğe çağırmak vb." Kuşkusuz, para sorunuyla ilgilenmeyen çevrelerde bu, "incelmiş zevkler" diye nitelenecektir. Fakat, aşağı diye adlandırılan sınıflara, özellikle de kendini yetiştirme zevki uyanmış işçi sınıfına bağlı insanlar için "para" bambaşka bir anlam taşır. İstatistiklerle de kanıtlanabilir: Emekçi tabakalardan herhangi birinin ücretleri arttıkça, ruhsal/ zihinsel ihtiyaçlarını gidermeye yönelenlerin sayısı da artar. Bu bakımdan, para için savaşma, işçiye göre, insan onurunun, saygınlığının kazanılması ve geliştirilmesi için savaşma demektir. İşçi sınıfının kurtuluş kavgasında güttüğü amaçların "kabalığı/bayağılığı" karşısında horgörüyle omuzlarını kaldıran "yüksek" sınıfların genellikle anlamak istemedikleri şey de budur. Levşin gibi düşünmesini bilen işçiler bunun iyice bilincindedirler. Burada şunu da belirtelim ki, Levşin'in eğilimi, işçinin gelirini oluşturan "para"nın artmasını istemekle sınırlanamaz. Onun gözünde para her türlü toplumsal örgütlenmenin simgesidir. Sevgi dolu ruhu, kapitalist toplumda para uğrunda insanların girdiği kıyıcı kavganın görünüşünden acı çekiyor. Göğüs göğüse, kıyasıya sürdürülen bu çekişmeden kendisi ve yakınları adına utanç duyuyor. Giderek, eğilimleri ince ve dürüst doğasına uygun düşen sosyalistlerle birleşiyor: Parayı ortadan kaldırmak, yani şimdiki ekonomik yapıyı değiştirmek. İşte bu yüzden belirli bir asaletten yoksun olmayan "yüksek" sınıfların insanları için pek sıkıcı olan para sorunu, onun gözünde büyük bir anlam kazanıyor. "Parayı ortadan kaldırmak" demek, ona göre, insanları yaşamak için ekonomik kavgaya sürükleyen bir kötülüğü yok etmek demektir... Bu

mu düzyazı? Bu amaca yönelmek, en yüksek şiire yönelmek demektir. Böyle bir şiire de ancak ahlak düzeyi yükselmiş bir kimse ulaşabilir.

IV.

"Parayı kaldırmak!" Günümüz toplumunda yaşamak için yürütülen bu kıyıcı ve onur kırıcı kavgaya son vermek!

Yüksek sınıfların görüş noktasına yerleşen bir birey bile bu amacın yüceliğine erişebilir. Fakat, gördüğümüz gibi, para kazanmak onun için maddi ihtiyaçlarını karşılamayı sağlayan yeni araçlara kavuşmak demektir. Bundan ötürü, paranın kaldırılması ona toplumsal ilişkilerin zembereği gibi değil, ahlakın zembereği gibi görünür. Paranın egemenliğini kaldırmak demek basitlik içinde yaşamak, lükse alışmamak, azla yetinmek demektir. Parayı kaldırmak demek, açgözlülüğü, oburluğu ve başka kötülükleri de kaldırmak demektir. "Tanrı'nın krallığı bizdedir, içimizdedir."

Levşin için para sorunu zorunlu olarak bir toplumsal soruna dönüşüyor. Levşin para uğrunda dövüşmekten kaçınamayan bir toplumsal sınıfa bağlı. Eğer yüksek sınıflara bağlı iyi insanların öğütlerine uymaya karar verseydi, bunu yerine getiremezdi; gereksiz şeyler için değil, zorunlu şeyler için savaşması gerekirdi. Kaldı ki, onun için, kötülük paranın kendisini bozmasında değildi. Para, yapma zevkleri doyurmaya yarayan bir araçtı. Burada kötü olan, paraya boyun eğmekti. Eğer o bunu yapmazsa, bedensel ve ruhsal en doğal, en temel ihtiyaçlarını karşılayacak hiçbir araç bulunmayacaktı elinde. Öyleyse ona göre sorun burada ahlaksal alanda değil, toplumsal alanda konulmalıydı. "Tanrı'nın krallığı" gerçekten de "bizdeydi, içimizdeydi." Fakat onu bulmamız için, her şeyden önce, "cehennemin kapıları"nı kırmak gerekiyordu. Ne var ki bu kapılar içimizde değil, dı-

şımızdaydı; ruhumuzda değil, toplumsal ilişkilerdeydi...

Eğer Levşin sosyalist olduysa, bunun nedeni, tüm nesnel yani toplumsal anlamıyla paranın gücünü öğrenmiş olmasıdır. Bu gücü, bu tatlı gücü iyi tanıdığı için her şeyi bağışlamaya, hoşgörmeye hazırdır; zora başvurulduğunda geri çekilmemesi de bundandır. Biliyorum ki o, terörü tutmaz. Taktik düşüncelerle teröre karşı çıkar. İşçilerin amaçlarına ulaşması açısından terörün iyi bir araç olmadığına inanır. Riyabsov, bir kötü kişi yüzünden kendini fena etmekten duyduğu üzüntüyü anlatırken iyi bir insan olup her şeyi bağışlamaya hazır bulunan Levşin, beklenmedik bir acımasızlıkla ona şu cevabı veriyor: "Kötü öldürülür, iyi ölür". Levşin'in yüreği sevgiyle dolu, fakat toplumsal yaşamın diyalektiği onun ruhunda duyguların diyalektik biçimiyle yansıyor ve sevgi onu en sert eylemlere yönelebilen bir savaşımcı yapıyor. Bu eylemler olmazsa, düşmanın hakkından gelemeyeceğini, kötünün daha da kötüleşeceğini ve sözü geçen eylemlerin en katı görünenleri karşısında bile geri çekilmeyeceğini seziyor.

Kont Tolstoy, "Kötüye karşı zora başvurma!" diye öğüt veriyor. Öğüdünü temellendirmek için de bir aritmetik hesabını andıran bir savunmadan yararlanıyor: Zorun kendisi de bir kötülüktür. Kötülüğe zor ile karşı koymak onu kötülükle sona erdirmek anlamına gelmez, eskisine yeni bir kötülük eklemek anlamına gelir. Bu kanıt Tolstoy için çok belirleyicidir. Kötülüğe zor ile karşı koymak, bizim aristokrat "yaşam öğretmenimizin" gözünde öldürmeye ölüm cezasıyla karşı çıkmakla birdir. Öldürme+öldürme=İki öldürme. Daha genel bir deyişle: Zor+zor=İki zor. Yeni bir öldürme ve yeni bir ölüm cezası, yani yeni bir öldürme. Oysa kötülük zor ile yok edilemez; neden? Çünkü, belirli her toplumda suçluluk onun yapısına bağlıdır. Bu yapı değişme-

dikçe ve en azından bazı çizgileri yumuşamadıkça, suçun azalması için hiçbir neden yok demektir. Burada cellat sorunu ortaya atılabilir. Cellat, toplumsal yapıyı değiştirmeye yardım ediyor mu? Elbette hayır! Cellat bir devrimci değildir. Bir reformcu bile değildir. O, her şeyden önce, bir tutucudur. Celladın başvurduğu zorun suç diye adlandırılan kötülüğü azalttığını söylemek tuhaf olur. Eğer zor, toplum düzeninde bir iyileşme sağlasa ve suça yol açan nedenlerin önemli bir bölümünü ortadan kaldırsaydı, o zaman, kötülüğün artmasına değil, azalmasına yardım etmiş olurdu. Görüldüğü üzere, Kont Tolstoy'un bütün kanıtları –konuya ceza yaptırımı açısından bakınca ve toplumsal örgütlenme anlayışını benimseyince– kartondan bir şato gibi yıkılıveriyor. Kuşkusuz, Tolstoy bu görüşe katılamazdı, çünkü aristokratik tutuculuk iyice içine işlemişti onun. Levşin arkadaşlarına benzeyen işçilere gelince, toplumdaki durumları onları sözü geçen anlayışa katılmaya zorlar. Bilindiği gibi onların zincirlerinden başka kaybedecek şeyleri yoktur; ama güttükleri amaca uygun olarak toplumsal örgütlenmeyi değiştirdikleri zaman bütün dünya onların olacaktır. Toplumsal örgütlenmeyi değiştirme anlayışını, onlar, akılla kavramazdan önce içgüdüyle benimserler. Toplumsal durumları onları görüş ufuklarını daraltmaz, tersine, genişletir. Bundan dolayı, onlar, Tolstoy'un ahlakındaki soğuk ahlaksızlığı kolayca görürler; bundan dolayı, onların insan sevgisi etkin bir nitelik taşır. Kendilerini kötülüğe yakın değil, uzak tutmak gereğini duyarlar:

"Gelgelelim, sevgili çocuğum, biz insanların kimini mermilerle, kimini sözcüklerle öldürüyoruz, hepsini de davranışlarımızla, eylemlerimizle öldürüyoruz. Yakınlarımızı aydınlıktan karanlık toprağa iteliyoruz. Bunu hiç düşünmüyoruz, farkına bile varmıyoruz... Üstelik, biz de mezara

doğru itiliyoruz ve oraya inmeye hazır bekliyoruz..."

Levşin, Nadya'ya böyle söylüyor. Sözlerinin doğru olmadığını ve her şeyin "para" yüzünden bu duruma girmediğini güvenle ileri sürebilir miyiz? Eğer bunu yapamıyorsak, eğer Levşin hepimizin katil olduğunu söylemekte haklıysa, o zaman, kötülüğe karşı koymamak da şimdiki toplumsal durumu dolaylı olarak tutma biçimlerinden birini oluşturur ve zora dolaylı olarak katılma biçimini alır. Yüksek sınıfların psikolojisine bağlı ahlakçılar, bu katılmanın tümüyle dolaylı bir özellik taşıdığını düşünerek avunabilirler. Fakat buna benzer düşünceler Levşin'in ince vicdanını huzura kavuşturamaz.

Yüksek sınıfın ahlakçıları diyorlar ki: "Kötülüğü bırakın, iyilik yapın!" İşçilerin ahlakı da diyor ki: "Siz, bir yandan kötülüğü iterken, öbür yandan da onu tutmaya uğraşıyorsunuz; iyiliği yaratmak için kötülüğü yok etmek gerekir!" Bu iki ayrı ahlak anlayışının/davranışının kökleri ayrı toplumsal durumlarda bulunmaktadır. Levşin'in kişiliğinde Maksim Gorki, üzerine dikkati çekmeye giriştiğim işçi ahlakının bu yanını hayranlık uyandırıcı bir biçimde aydınlatıyor. Yalnızca bu bile onun yeni oyununu dikkate değer bir sanat eseri kılmaya yeter.

Ayaktakımı Arasında'nın,[9] uzun süre afişlerden inmemesine karşın, *Düşmanlar*'ın Berlin'de başarı kazanmadığı söyleniyor. Bu beni hiç şaşırtmıyor. Yırtık giysili işçinin iyi bir tasviri burjuva sanat meraklılarının ilgisini çekebilir, ama bilinçli işçinin iyi bir tasviri onda bir sürü tatsız kavramın uyanmasına yol açar. Berlinli işçilere gelince, bu kış onların tiyatroyla ilgilenmekten başka yapacakları şeyler vardı.[10]

Fakat biz bırakalım, burjuva sanat heveslileri Gorki'nin oyununu canlarının istediği gibi batırsınlar ya da yüceltsin-

9) Maksim Gorki, *Ayaktakımı Arasında*, çev. Vâlâ Nûrettin (Vâ-Nû), 1941, Remzi Kitabevi. [AB]

ler. En kültürlü toplumbilimciler bile sanatçı Gorki'den çok şey öğreneceklerdir.

Gorki'nin işçileri ne kadar güzel bir dille konuşuyorlar! Her şey iyi bu oyunda, çünkü içinde uydurma hiçbir şey yok, her şey gerçeğe uygun. Vaktiyle Puşkin, yazarlarımıza Moskova'daki kutsal ekmeği pişirip satan insanların konuştuğu Rusçayı öğrenmelerini öğütlemişti. Fakat Gorki, "iyiler"in beşiğinde sallanmadığı ve bir yabancı olmadığı için, Puşkin'in öğüdünü dinlemesine gerek yok. Ayrıca, ekmek satıcılarına başvurmasına da gerek yok. Çünkü zengin ve güçlü dilini o zaten büyük bir yetkinlikle kullanıyor.

10) Plehanov'un yazısı 1907 tarihini taşıyor. 1907 yılı, Fas bunalımının yol açtığı savaş tehdidi dolayısıyla Stuttgart'ta II. Enternasyonal Kurultayı'nın da toplandığı yıldır.

Georgi Valentinoviç Plehanov 1856'da Gudabovolka'da doğdu. 1918'de Finlandiya'da öldü. Bilimsel sosyalizm öğretisinin Rusya'da yayılmasına, gelişmesine katkıda bulundu. Bu öğretiye uygun bir sanat, estetik, edebiyat ve eleştiri anlayışının kurulmasına öncülük etti. Ayrıca idealist, ütopist, anarşist, revizyonist, oportünist kişi ve görüşleri eleştirdi. Başlıca eserleri: *Maddeci Tarih Anlayışı, Anarşizm ve Sosyalizm, Yirmi Yıl Boyunca, Marksçılığın Temel Sorunları, Sanat ve Toplumsal Yaşam, Çernişevski vb.*

Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat, Eleştiri iki ana bölümden oluşuyor. Birinci bölümde Fransız incelemecisi Jean Freville, hem sanat sorunlarını bilimsel sosyalist açıdan çözümlüyor, hem de ünlü Rus düşünürü Plehanov'un söz konusu sorunlarla ilgili görüşlerini açıklayıp yargılıyor. İkinci bölümde ise Plehanov'un *Sanat ve Toplumsal Yaşam* adlı eserinden "Seçmeler" sunuyor. Bunlarda estetik, edebiyat, eleştiri konuları ile bazı yazarlar ve eserlerle ilgili incelemeler yer alıyor. Böylece, sosyalist sanat ve eleştiri, kuram ve uygulama bakımından bir 'bütün' halinde ortaya konmuş oluyor.

Asım Bezirci'nin açık, temiz, güzel bir Türkçeyle dilimize kazandırdığı bu kitap, sanat ve estetik anlayışı konularında temel başvuru kaynaklarından biri olacaktır.

EVRENSEL BASIM YAYIN

ISBN 975-6865-07-5