payel

AVRUPA GERÇEKÇİLİĞİ

GYÖRGY LUKACS

Çeviren: Mehmet H.Doğan

GYÖRGY LUKACS

□

AVRUPA GERÇEKÇİLİĞİ

PAYEL YAYINLARI : 46
Bilgi Dizisi : 26

Kapak düzeni : Sait Maden

●

Kapak filmleri : Ebru Grafik

●

Kapak baskısı : Çetin Ofset

●

Dizgi - baskı : Hilâl Matb. Koll. Şti.

●

Cilt : Numune Mücellithanesi

Macar düşünürü ve yazarı olan György Lukacs 1885 yılında Budapeşte'de doğdu. Hukuk okudu. 1906'da Budapeşte Üniversitesi'nden doktora derecesini aldıktan sonra 1909 - 1910 yıllarında Berlin'de bilimsel incelemeler yaptı. 1911 - 1917 yılları arasında Almanya, Fransa ve İtalya'da bulundu. Genç yaşta toplumcu düşünceleri benimseyen Lukacs, 1919 yılında Bela-Kun hükümetinde kültür bakanlığı yaptı. 1933 - 1944 yıllarında Moskova Bilimler Akademisi'nde çalıştı ve 1945'te ülkesine dönerek Budapeşte Üniversitesi'ne estetik ve kültür felsefesi profesörü olarak atandı. 1956'da İmre Nagy hükümetinde yeniden kültür bakanlığına getirildi.

Macarca, Fransızca ve Almanca olarak yazdığı çok sayıda eseri bulunan Lukacs, Marksizmin önde gelen düşünürlerinden biridir. Eserlerinden bazıları şunlar: *Tarih ve Sınıf Bilinci, Lenin, Roman Teorisi, Gerçekçilik Üzerine Denemeler, Genç Hegel, Aklın Yıkımı, Marksist Estetiğe Giriş...*

Çağımızın bu büyük düşünürü 1971 yılında Macaristan'da ölmüştür.

Yapıtın özgün adı : Studies in European Realism

•

Türkçe birinci basım : Ocak 1977

GYÖRGY LUKACS

AVRUPA GERÇEKÇİLİĞİ

İngilizceden çeviren
MEHMET H. DOĞAN

PAYEL YAYINEVİ
İstanbul

GYÖRGY LUKACS'ın
yayınlarımız arasında daha önce çıkan yapıtı :

ÇAĞDAŞ GERÇEKÇİLİĞİN
ANLAMI

ÖNSÖZ

Bu kitaptaki yazılar on yıl kadar önce yazıldı. Yazar ve okuyucu, haklı olarak bu yazıların neden başka zaman değil de şimdi yayımlandıklarını sorabilir. İlk bakışta, konu bakımından ilginçliklerini yitirmiş görünebilirler. Hem konu, hem içerik, kamuoyunun önemli bir bölümüne uzak gelebilir. Ama yine de, konu yönünden ayrıntılı bir tartışmaya girmeksizin, bugün hâlâ gözde bazı edebî ve felsefî eğilimlere zıt bir görüşü temsil eden bir güncellik taşıdıklarına inanıyorum onların.

Genel havayı gözden geçirmekle başlayalım: bir zamanlar edebiyat olaylarını şiirsel bir renk ve sıcaklıkla sarmış ve onların yöresinde içtenlikli ve «ilginç» bir hava yaratmış olan gizemcilik bulutları dağılmıştır. Birçok şey, bugün karşımızda, çoğu kimseye soğuk ve sert gelebilecek, apaçık, keskin bir ışıkla parlamaktadır; Marx'ın öğretisinin ışığı vurmakta üzerlerine. Marksçılık, her olayın maddesel köklerini araştırır, onlara kendi tarihî bağları ve devinimleri içinde bakar, bu tür devinimlerin yasalarını araştırır ve köklerden çiçeğe kadar gelişimlerini gösterir; böyle yapmakla da, her olayı, coşkusal, akıldışı, gizemci sisten sıyırarak aklın parlak ışığı altına getirir.

Böyle bir geçiş, ilk bakışta, birçokları için bir hayal kırıklığıdır, bunun böyle olması da gerekir. Çünkü tüm ger-

çekliğe karşıdan bakmak kolay bir iş değildir ve hiç kimse ilk adımda böyle bir şeyi başaramaz. Bunu başarmak için yalnızca uzun ve yorucu bir çalışma değil, aynı zamanda ciddî bir ahlâkî çaba gerekir. Böylesi bir fikir değişiminin ilk evresinde çoğu kişi, terketmek üzere olduğu gerçekliğin yanlış fakat «şiirsel» düşlerine döner acınarak bakar. Hakikati tüm acımasız gerçekliğiyle kabul etmenin ve ona uygun davranmanın çok daha sahici bir insanlığı —ve dolayısıyle sahici şiirselliği— içerdiği ancak daha sonra belli olur.

Ama böyle bir fikir değişiminde bundan çok daha öte bir şey vardır. Şu anda, iki dünya savaşı arasındaki dönemin toplumsal koşullarında o kadar derinden kök salmış olan felsefî kötümserlik aklıma geliyor. Her yerde, bu kötümserliği daha da derinleştiren ve kendi *weltanschauung*'larını (dünya görüşünü) umutsuzluğun bir tür genelleştirilmesi üzerine kuran düşünürlerin ortaya çıkması rastlantı değildi. Almanlar: Spengler ve Heidegger, son birkaç on yılın öteki etkili düşünürlerinin önemli bir bölüğü, bu tür görüşlere kucak açmıştı.

Kuşkusuz, çevremiz bugün de tıpkı iki savaş arasında olduğu gibi oldukça karanlık. Umutsuzluğa düşmek isteyenler, günlük yaşamımızda, yeterince, hatta yeterinden de çok neden bulabilir. Marksçılık, güçlükleri önemsemeyerek ya da bugün biz insanların çevresini sarmış olan maddî ve moral karanlığı küçümseyerek avutmaz kimseyi. Fark yalnızca —ama bu yalnızca sözcüğünde koskoca bir dünya yatmaktadır— Marksçılığın, insan gelişiminin ana hatlarını yakalamasında ve onun yasalarını bilmesindedir. Böyle bir bilgiye ulaşmış olanlar, bütün o geçici karanlığa karşın, nereden gelmiş olduğumuzu ve nereye gittiğimizi görürler. Bunu görenlerse, dünyayı değişmiş bulurlar kendi gözlerinde: daha önce yalnızca kör ve anlamsız bir karışıklık içinde yaşarken şimdi o amaçlı gelişimi görürler. Umutsuzluk felse-

fesinin bir dünyanın çöküşüne ve kültürün yıkılışına gözyaşı döktüğü yerde, Marksçılar yeni bir dünyanın doğum sancılarını gözler, bunları hafifletmeye çalışır, doğuma katkıda bulunur.

Bütün bunlara, bunların felsefeden ve toplumbilimden başka bir şey olmadığı cevabı verilebilir — ben, kendim de çok kez karşılaşmışımdır bu tür itirazlarla. Bütün bunların roman kuramıyla, roman tarihiyle ne ilgisi var? Bizse çok ilgisi olduğu kanısındayız. Soruyu, edebiyat tarihi terimleriyle dile getirecek olsaydık, şöyle derdik: ikisinden hangisi, Balzac mı yoksa Flaubert mi 19. yüzyılın en büyük romancısı, tipik klasiğiydi? Böyle bir yargı yalnızca bir beğeni sorunu değildir — bir sanat türü olarak romanın bütün temel estetik sorunlarını içerir. Bir romanın büyüklüğünün toplumsal temelinin, dış ve iç dünyaların birliği mi, yoksa aralarındaki ayrılık mı olduğu sorunu; modern romanın, en yüksek noktasına Gide'le, Proust'la ve Joyce'la mı vardığı, yoksa bu noktaya çok daha önce Balzac'ın, Tolstoy'un yapıtlarında mı vardığı sorusu ortaya çıkmaktadır — bugün, ancak dalgaya karşı yüzen tek tek büyük sanatçılar, örneğin bir Thomas Mann, daha önce çoktan erişilmiş zirvelere ulaşabilmektedir.

Bu iki estetik anlayış, iki zıt tarih felsefesinin, romanın yapısına ve tarihsel gelişimine uygulanışını gizlemektedir. Romansa, modern *burjuva* kültürünün egemen sanat biçimi olduğu için roman konusundaki bu iki estetik anlayışın zıtlığı, bizi, bir bütün olarak edebiyatın hatta belki de kültürün gelişimine bakmaya götürmektedir. Tarih felsefesinin sorduğu soru şu olabilir: bugünkü kültürümüzün yolu yukarı mı yoksa aşağı doğru mu gidiyor? Kültürümüzün karanlık dönemlerden geçtiği ve hâlâ da geçmekte olduğu yadsınamaz. İlk kez Flaubert'in *Education Sentimentale*'inde başarılı biçimde dile getirilmiş olan ufuktaki bu kararmanın en son, umarsız bir kararma mı yoksa, ne kadar uzun

olursa olsun, sonunda bir kez daha ışığa kavuşacağımız bir tünel mi olduğuna karar vermek tarih felsefesinin işidir.

Bu kitabın yazarı da içinde olmak üzere bütün *burjuva* estetikçileri ve eleştirmenleri bu karanlıktan bir çıkış yolu görmemekteydi. Şiire, yalnızca, iç yaşamın ortaya konması, toplumsal umarsızlığın sağgörülü bir tanımı, olsa olsa bir avuntu, dışa yansımış bir tansık (mucize) gözüyle bakıyorlardı. Bu tarihsel-felsefî anlayışın zorunlu mantıkî sonucu olarak Flaubert'in *oeuvre*'üne (yapıtına), özellikle *Education Sentimentale*'ine modern romanın en büyük başarısı gözüyle bakılır oldu. Bu anlayış, doğallıkla, edebiyatın her dalına yayılır. Bir tek örnek vereyim: *Savaş ve Barış*'ın son bölümünün gerçekten büyük felsefî ve psikolojik içeriği Napolyon savaşlarından sonra Rus aristokrat *intelligentsia*'sının en ileri azınlığını —kuşkusuz çok küçük bir azınlıktır bu— Dekambrist ayaklanmaya: Rus halkının kurtuluş yolunda yüzyıllık mücadelesinin o trajik, kahramanca başlangıcına götürmüş olan süreçtir. Benim eski tarih felsefem, estetiğim bütün bunlara değgin hiç bir şey bilmiyordu. Bana göre son bölümde, Flaubert'ci umarsızlığın yumuşatılmış renklerinden, amaçsız araştırmaların ve gençlik itilerinin boşunalığından ve bunların *burjuva* aile yaşamının can sıkıcılığına getirdiklerinden başka bir şey yoktu. *Burjuva* estetiğinin hemen her ayrıntılı çözümlemesi için de aynı şey. Marksçılığın, son 50 yılın tarihsel görüşlerine karşı çıkışı (bu görüşün özünde, tarihin, insanoğlunun hiç kesiksiz yukarıya doğru ilerleyen evrimiyle uğraşan bir bilim dalı olduğunu yadsıma vardı) aynı zamanda tüm *Weltanschauung* ya da estetik sorunlarında kesin bir nesnel düşünce ayrılığını içeriyordu. Hiç kimse, bir önsözün dar sınırları içinde Marksçı tarih felsefesinin anahatlarını iskelet halinde de olsa çizmemi bekleyemez benden. Ama yine de yazarın ve okurun birbirini anlaması, okuyucuların, Marksçılığı edebiyat tarihinin ve estetiğin bazı önemli sorunlarına uygulayan

bu kitaba etki altında kalmadan yaklaşması ve bu uygulamayı gerçeklerle karşılaştırıncaya kadar yargılamaması için bazı beylik peşin yargıları ortadan kaldırmamız gerek. Marksçı tarih felsefesi, insanlığın ilkel komünizmden zamanımıza kadar gösterdiği ilerlemeyi ve aynı yolda bundan sonraki ilerlememizin perspektiflerini kendisine konu olarak alan ve böylece bize aynı zamanda tarihî geleceğe değgin belirtiler gösteren geniş kapsamlı bir öğretidir. Fakat tarihsel gelişimi yöneten belli yasaların tanınmasından ortaya çıkan bu tür belirtiler her olgu ya da dönem için hazır reçeteler veren bir yemek kitabı da değildir; Marksçılık, bir tarih Baedeker'i[1] değil, tarihin ilerleme yönünü gösteren bir işaret levhasıdır. İnsanoğlunun gelişiminin, en sonunda bir hiçliğe, olmayan bir yere götürmediği, götüremeyeceği güvencesini kesin bir doğrulukla ortaya kor.

Elbette böylesi genellemeler, Marksçılığın yol göstericiliğini: yaşamın her bir sorununa uzanan bu yol göstericiliği tam anlamıyla ortaya koymaz. Marksçılık, devamlı olarak değişmeyen bir yönü izlemek düşüncesi ile kuramsal ve pratik yönden, devrim yolunun dolambaçlılığını ileri süren düşünceyi birleştirir. Eksiksiz tanımlanmış bir Marksçı tarih felsefesi, tarihsel gelişimin esnekliği, uyarlılığı inancına ve çözümlemesine dayanır. Bu açık ikilik —gerçekte maddeci dünya görüşünün diyalektik birliğidir bu— Marksçı estetiğin ve edebiyat kuramının yol gösterici ilkesidir.

İnsanlığın klasik mirasına karşı bu öğretinin gerçekten büyük temsilcilerinde gördüğümüz saygı ve onların durmadan bu klasik mirasa atıflarda bulunmaları, Marksçılığı bilmeyenleri ya da onu ancak yüzeyden veya ikinci elden tanıyanları şaşırtabilir. Pek fazla ayrıntıya girmeksizin, felsefede, daha sonraki felsefelerdeki çeşitli eğilimlerin tersine

[1] Baedeker: Almanya'da ilk kez Karl Baedeker'in yayımladığı yabancı ülkelerle ilgili el kitabı. (T. Çev.)

Hegel'ci diyalektik mirası örnek gösterebiliriz. Bugünkü yeniciler (modernistler), «Ama bütün bunların modası geçti» diye bağırırlar. Amaçlı ya da amaçsız, bilinçli ya da bilinçsiz Faşist ideolojiyi ve onun geçmişi sözde-reddedişini —ki gerçekte kültürün ve insanlığın reddedilişidir bu— destekleyenler, «Bütün bunlar on dokuzuncu yüzyılın istenmeyen, eskimiş mirasıdır» derler. Hiç bir önyargıya kapılmadan aynı yeni felsefelerin iflâsına bakalım bir de; günümüzde birçok filozofun, özünde günlük yaşama uzaktan da olsa dokunan bir şey söylemek istediklerinde nasıl diyalektiğin kırılmış ve dağılmış parçalarını (bu dağılmada bozulmuş ve saptırılmış parçalarını) toplamak zorunda kaldıklarını düşünelim bir; modern felsefî bireşim (sentez) girişimlerine bakalım, bütün bunlarda, şimdi unutulmaya terkedilmiş eski sahici diyalektiğin zavallı, acınası karikatürlerini görürüz.

Büyük Marksçıların, öteki alanlarda olduğu kadar estetik düşüncelerinde de klasik mirasımızın kıskanç bekçileri olmaları rastlantı değildir. Fakat onlar bu klasik mirasa bir geçmişe dönüş olarak bakmazlar; geçmişe, geriye döndürülemez ve yenilenmesi olasılığı olmayan bir şey gibi bakmaları onların tarih felsefelerinin zorunlu bir sonucudur. Estetikte insanlığın klasik mirasına duydukları saygı, büyük Marksçıların tarihin gerçek yolunu, gerçek gelişim yönünü, formülünü bildikleri tarihsel eğrinin gerçek gidişini aradıklarını gösterir; ve formülü bildikleri için de modern düşünürlerin, gelişimin değişmeyen genel çizgisi gibi bir düşünceyi kuramsal olarak reddettikleri için sık sık yaptıkları gibi eğrideki her sıçramada ne söyleyeceklerini şaşırmazlar.

Estetik alanında bu klasik miras, insanı toplumun tümünde bir bütün olarak betimleyen büyük sanatlardadır. Yineleyelim, estetikte ortaya konan baş sorunları belirleyen genel felsefedir (burada, proleter humanizmadır). Marksçı tarih felsefesi insanı bir bütün olarak çözümler, insan ev-

rımının tarihini, gelişimin çeşitli dönemlerinde bütünlüğe kısmen ulaşma ya da ulaşamama olgusu ile birlikte bir bütün olarak düşünür. Bütün insanî ilişkileri yöneten gizli yasaları ortaya çıkarmaya çalışır. Yani proleter humanizmin amacı noksansız insanî kişiliği yeniden kurmak, ve onu, sınıflı toplumda uğradığı sapmalardan ve dağılmalardan kurtarmaktır. Bu kuramsal ve pratik perspektifler, Marksçı estetiğin klasiklerle bir köprü kurma ve aynı zamanda kendi çağımızın edebî kavgalarının kalabalığında yeni klasikler keşfetme ölçütünü belirler. Eski Yunanlılar, Dante, Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoy, hepsi, insanî gelişimin büyük dönemlerinin uygun örnekleridirler, aynı zamanda bozulmamış insanî kişiliğin yeniden kurulması için verilen ideolojik savaşta işaret direği görevi görürler.

Bu bakış açıları, on dokuzuncu yüzyılın kültürel ve edebî gelişimini kendi ışığında görmemizi olanaklı kılar. Geçen yüzyılın başlangıcında o denli görkemli başlamış olan Fransız romanının hakiki mirasçılarının Flaubert ve özellikle Zola değil, yüzyılın ikinci yarısında yetişen Rus ve İskandinav yazarları olduğunu gösterir bize. Elinizdeki kitap benim bu açıdan gördüğüm Fransız ve Rus gerçekçi yazarları üzerindeki incelemelerimi kapsamaktadır.

Balzac'la daha sonraki Fransız romanı arasındaki zıtlığı (tarih felsefesi anlamında anlaşıldığı biçimiyle) katıksız estetik diye çevirirsek, gerçekçilik ile doğalcılık arasındaki zıtlığa varırız. Burada bir zıtlıktan söz etmek günümüzün birçok yazar ve okurunun kulağına bir paradoks gibi gelecektir. Çünkü bugünün birçok yazar ve okuru doğalcı okulun sözde-nesnelliği ile ruhbilimci ya da soyut-biçimci okulun aldatıcı öznelliği arasında bir ileri bir geri salınan edebî modalara alışkındır. Bu nedenle de, gerçekçiliği herhangi bir yönden değerli buldukları için de kendilerinin yanlış uçtaki değerlendirmelerine yeni bir tür gerçekçilik olarak bakarlar. Oysa gerçekçilik yanlış nesnellikle yanlış öznellik

arasında orta yol gibi bir şey değil, tam tersine, zamanımızın labirentinde krokisiz, plansız dolaşanların ortaya yanlış bir biçimde attığı soruların doğurduğu tüm sözüm-ona ikilemlere zıt olarak, çözüm getiren gerçek üçüncü yoldur. Gerçekçilik, bir edebiyat yapıtının, doğalcıların sandığı gibi ne cansız bir ortalamaya ne de kendi varlığını hiçlik içinde eriten bir bireysel ilkeye dayanamayacağı olgusunun tanınmasıdır. Gerçekçi edebiyatın merkezi, kategorisi ya da ölçütü, hem karakterlerde hem de durumlardaki genel ve öznel olanı organik olarak birbirine bağlayan kendine özgü bir bireşim (sentez) olan tip'tir. Bir tip'i tip yapan şey onun ortalama niteliği değildir, ne kadar derinden kavranılmış olursa olsun, onun bireysel varlığı değildir yalnızca; onu bir tip yapan şey insanî ve toplumsal bakımdan tüm temel belirleyicilerin en yüksek gelişim düzeyinde onda bulunuşu, onlardaki gizli olanakların sonuna kadar açılması, ortaya konması, insanların ve devirlerin zirvelerini ve sınırlarını somutlaştıran çizgilerin sonuna kadar temsilidir.

Yani, hakiki büyük gerçekçilik, insanı ve toplumu, görünümlerinin yalnızca şu ya da bu yanını göstermek yerine, eksiksiz, bütün varlıklar olarak betimler. Bu ölçüte vurulunca, ister yalnızca içedönüşle, isterse yalnızca dışadönüşle belirlenmiş olan sanatçı yönsemeler gerçekliği aynı şekilde yoksullaştırır ve çarpıtır. Gerçekçilik, canlı karakterler ve insanî ilişkiler yaratan bir üç boyutluluk, bir çokyönlülüktür yani. O, modern dünyayla birlikte zorunlu bir biçimde gelişen duygusal ve anlıksal (entelektüel) dinamizmi hiç bir şekilde yadsımaz. Onun bütün karşı çıktığı şey, insanî kişiliğin bütünlüğünün ve insanlarla durumların nesnel tipikliğinin, anlık, geçici ruh haline aşırı bir bağlılıkla ortadan kaldırılmasıdır. Bu tür yönsemelere karşı mücadele on dokuzuncu yüzyılın gerçekçi edebiyatında kesin bir önem kazanmıştır. Balzac, edebiyat pratiğinde bu tür yönsemelerin ortaya çıkışından çok önce, sorunu bütün yönleriyle

Bilinmeyen Şaheser adlı traji-komik romanında peygamberce görmüş ve sınırlarını çizmişti. Burada, bir ressamın, tıpkı modern izlenimcilik ruhuyla, bir duygu ve renk coşkusu aracılığıyle yeni bir klasik üç boyutluluk yaratma deneyi tam bir kaosa yol açar. Trajik kahraman Fraunhofer, renklerin bir kaos içinde birbirine karıştığı bir resim yapar: kusursuz çizilmiş bir kadın bacağı ve ayağı bu renk kaosunun içinden nerdeyse rastgele bir parça gibi dışarı fırlamaktadır. Bugün çağdaş ressamların büyük bir bölüğü Fraunhofer'vari mücadeleden vazgeçmişlerdir; yeni estetik kuramları aracılığıyle yapıtlarının coşkusal kaosu için bir doğrulama bulmakla yetinmektedirler.

Gerçekçiliğin temel estetik sorunu eksiksiz insanî kişiliğin uygun bir biçimde betimlenmesidir. Fakat her büyük sanat felsefesinde olduğu gibi burada da estetik görüş açısının ucuna kadar kararlı bir gidiş bizi katkısız estetiğin ötesine götürür: çünkü sanat en yetkin katkısızlığı içinde alınırsa toplumsal ve ahlâkî insancıl sorunlarla doludur. Tiplerin gerçekçi yaratılışı isteği, hem insanın biyolojik varlığının, kendini koruma ve yaratmanın fizyolojik görünümünün hâkim olduğu yönsemelerle (Zola ve izleyicileri), hem de insanı katkısız zihni psikolojik süreçlere kadar yükselterek tasfiye eden yönsemelerle çelişir durumdadır. Fakat böyle bir tavır, resmî estetik yargılar alanı içersinde kalırsa, kuşkusuz tamamen keyfî olacaktır, çünkü yalnızca iyi yazma açısından bakıldığında, erotik çatışmanın ahlâkî ve toplumsal çatışmalarla birlikte, katkısız cinselliğin esas kendiliğindenliğinden daha üstün bir düzeyde değerlendirilmesi için neden kalmaz. Ancak, eksiksiz insanî kişilik kavramını insanlığın çözmek zorunda olduğu toplumsal ve tarihî bir görev olarak kabul edersek; ancak, ona bu sürecin en önemli dönüm noktalarını onu etkileyen bir sıra etkenle birlikte betimleyecek sanat görevi olarak bakarsak; ancak, estetik, sanata açımlayıcılık ve kılavuzluk görevi yüklerse, o zaman

yaşamın özü, sistemli bir biçimde daha büyük ve daha küçük alanlara, tipler ve gidiş yollarına ışık saçan alanlara, karanlıkta kalan alanlara bölünebilir. Ancak o zaman, yalnızca biyolojik süreçlerin herhangi bir betimlemesinin — diyelim, ne kadar ayrıntılı, edebî görüş açısından ne kadar yetkin olursa olsun, cinsel hareket, ya da acı ve ıstıraplar olsun — insanların toplumsal, tarihsel ve ahlâkî varlığının aşağılanmasıyle sonuçlanacağı ve bütün karmaşıklığı ve bütünlüğü içinde insanî çelişkileri aydınlatan temel artistik anlatıma götüren bir araç değil bir engel olduğu açıkça ortaya çıkmış olur. İşte bu nedenledir ki, doğalcılığın yardımıyle ortaya çıkmış olan yeni özler ve yeni anlatım yolları edebiyatta bir zenginleşmeye değil yoksullaşmaya ve edebiyatın dar bir alana sıkışmasına yol açmıştır.

Zola ve ekolüne yöneltilen ilk polemiklerde de benzeri düşünceler ileri sürülmüştü. Fakat ruhbilimciler Zola'yı ve Zola ekolünü somut suçlamalarında, çoğu kez haklı olmalarına karşın doğalcılığın yanlış ifratına ondan daha az yanlış olmayan bir başka ifratla karşı geliyorlardı. Çünkü insanın iç yaşamı, onun temel özellikleri ve temel çelişkileri ancak toplumsal ve tarihsel etkenlerle organik bir birlik içinde hakiki olarak çizilebilirdi. Toplumsal ve tarihsel etkenlerden ayrılmış olan ve yalnızca kendi içkin diyalektiğini geliştiren Ruhbilimci yönseme, daha az soyut değildir, tüm insanî kişiliğin betimlemesini, karşı çıktığı doğalcı biyolojizmden daha az saptırmaz ve yoksullaştırmaz.

Özellikle modern edebiyat akımlarının bakış açısından bakıldığında, ruhbilimci ekole bakarak durum, ilk bakışta doğalcılıktakinden daha az açıktır. Hemen görülecektir ki, diyelim Dido ile Aeneas ya da Romeo ile Juliet arasındaki bir cinsel yaklaşma eyleminin Zola tarzında anlatılışı Virgil'in ve Shakespeare'in betimlediği ve bize kültürel ve insanî olgu ve tiplere değgin tükenmez şeyler öğreten erotik çatışmalardan çok daha yakındır birbirine. Katkısız iç göz-

lem, tanımladığı şey tamamen bireysel, bir daha tekrarlanmayan özellikler olduğu için, doğalcı bir örnekleştirmenin tamamen zıttıdır. Fakat bu son derece bireysel özellikler aynı zamanda son derece soyuttur, aynen tekrarlanamaz çünkü. Chesterton'un, iç ışığın en kötü ışıklandırma olduğuna değgin zekice paradoksu burada da değerini sürdürmektedir. Doğalcıların kaba biyolojizmlerinin ve propagandacı yazarların kaba dış çizgilerle anlatımlarının tüm insanî kişiliğin hakiki görünüşünü bozduğu herkesçe bilinmektedir. Ruh bilimcilerin insan ruhunun derinliklerine titizlikle girmelerinin ve insanî varlıkları karmakarışık bir düşünce akımı durumuna dönüştürmelerinin tüm insanî kişiliği edebî olarak betimleme olanaklarını daha az ortadan kaldırmadığını görebilenler çok daha azınlıktadır. Joyce'vari dizginlenemeyen bir çağrışım seli, tıpkı Upton Sinclaire'in soğukkanlılıkla düzenlenmiş, tümden-iyi, tümden-kötü basmakalıp insanları gibi küçük, canlı insanî varlıklar yaratabilir.

Yer darlığı nedeniyle bu soruna bütün boyutlarıyle eğilemeyeceğiz burada. Yalnız, tüm insanî kişiliğin canlı bir biçimde betimlenebilmesinin, yazar ancak tipler yaratmaya çalıştığı zaman olanaklı olduğunu gösterdiği için önemli ve bugün çoğunlukla gözden kaçırılan bir nokta üzerinde duracağız. Bu nokta, özel bir birey olan insanla toplumsal bir varlık, bir toplum üyesi olan insan arasındaki organik, çözülmez bağdır. Bunun bugün modern edebiyatın en güç sorusu olduğunu ve modern *burjuva* toplumu oluştuğundan beri böyle olmakta devam ettiğini biliyoruz. Yüzeyde iki şey birbirinden keskin bir biçimde ayrılmış görünmektedir, ve bireyin varlığının özerk, bağımsız görünüşü, modern *burjuva* toplumu bütün boyutlarıyle geliştikçe daha çok belirginleşmektedir. İçsel yaşam, hakiki «özel» yaşam, kendi özerk yasalarına göre ilerliyor ve onun edimleri ve trajedileri toplumsal çevreden her gün biraz daha bağımsızlaşırmış gibi görünmektedir. Öte yandansa, buna uygun olarak, toplumla

bağ, kendini ancak tantanalı soyutlamalarda ortaya koyabilirmiş ve onun en uygun anlatımı retorik ya da hiciv olabilirmiş gibi görünmektedir.

Yaşamın tarafsız bir araştırılması ve modern edebiyatın bu yanlış geleneklerinin bir kenara bırakılması hakiki durumun ortaya çıkmasına, on dokuzuncu yüzyılın başlangıcında ve ortasındaki büyük gerçekçilerin çoktan keşfettikleri ve Gottfried Keller'in «Her şey politikadır» sözleriyle dile getirdiği gerçeğin anlaşılmasına yol açacaktır. Büyük İsviçreli yazar her şeyin doğrudan doğruya politikaya bağlı olduğunu söylemek istememektedir bununla; aksine, onun görüşüne göre Balzac'ın ve Tolstoy'un görüşlerine göre de— insanî varlıkların her eylemi, düşüncesi ve coşkusu yaşamla ve toplumsal mücadelelerle, yani politikayla ayrılmaz bir biçimde bağlıdır; insanlar bunun bilincinde olsunlar ya da olmasınlar, hatta isterse bundan kaçmaya çalışsınlar, nesnel olarak eylemleri, düşünceleri ve coşkuları yine de politikadan çıkar, politikaya doğru gider.

Hakiki büyük gerçekçiler bu durumun farkında olmakla, bunu anlatmakla kalmıyor — bundan da fazlasını yapıyor, onu insanlarla ilgili, yerine getirilmesi gerekli bir istek, bir gereklilik derecesine yükseltiyordu. Doğal olarak toplumsal nedenlere bağlı da olsa nesnel gerçekliğin bu saptırılışının, tüm insanî kişiliğin bir genel bir de özel kesime ayrılışının, insanın özünün sakatlanması, kötürüm edilmesi demek olduğunu biliyorlardı. Bu nedenle de gerçekliğin betimleyicileri olarak değil aynı zamanda humanistler olarak, kendiliğinden oluşmuş olan bu sığ dış görünüş ne kadar kaçınılmaz olursa olsun, kapitalist toplumun bu uydurmasına karşı çıkıyorlardı. Yazar olarak, gerçek insan tiplerini keşfetmek üzere derinlere indikçe, tüm insanî kişiliğin büyük tragedyasını ortaya çıkarmak ve modern toplumun gözleri önüne sermek zorunda kalıyorlardı.

Balzac gibi bu tür büyük gerçekçilerin yapıtlarında, yine

hem yaşamın gerçek şiirinin bir soyutlamasını, bozuluşunu sergileyen modern edebiyatın yanlış ifratlarına, hem iyi niyetli ve namuslu propaganda romanlarının güçsüz basmakalıplığına ve özel yaşamın ayrıntılarıyla uğraşmanın aldatıcı zenginliğine karşı çıkan üçüncü bir çözüm yolu bulabiliriz.

Bu ise büyük gerçekçi yazarların bugün konu ve düşünce bakımlarından geçerliliği sorunuyla karşı karşıya getirir bizi. Her büyük tarihsel dönem bir geçiş dönemidir, bunalımların, yeniden yıkımların ve yeniden doğuşun çelişik birliğidir; çelişik olmasına karşın yine de birleşik bir süreç boyunca daima yeni bir toplumsal düzen ve yeni bir tip insan doğar. Böyle kritik geçiş dönemlerinde edebiyatın görevi ve sorumluluğu her zamankinden daha büyüktür. Fakat böylesi sorumluluklarla, ancak hakiki büyük gerçekçilik başa çıkabilir; alışılmış, moda anlatım yolları tarihin kendisine yüklediği görevleri yerine getirmede edebiyata her gün biraz daha ayak bağı olur. Bu görüş açısından, edebiyatta bireyci, psikolojik yönsemelere karşı çıkarsak kimseyi şaşırtmamalıdır bu. Birçoklarını haklı olarak şaşırtacak olan şey bu incelemelerin Zola'ya ve Zola'cılığa kesin bir karşı çıkışı dile getirmesi olacaktır.

Bu şaşkınlık, her şeyden önce, Zola'nın solun bir yazarı olması ve edebiyat yöntemlerinin, yalnızca olmasa bile genellikle sol kanat edebiyatında egemen olması olgusundan gelebilir. Bu nedenle, bir yandan edebiyatın politize edilmesini isterken, öte yandan sol kanat edebiyatın en güçlü ve en militan kesimine sinsice saldırarak kendimizi ciddî bir çelişkiye atıyormuşuz gibi görünebilir. Ama bu çelişki, görünüşte olmaktan öteye gitmez. Bununla birlikte, edebiyatla *Weltanschauung* arasındaki hakiki bağı aydınlatmaya çok uygundur.

Sorun, (Rus demokratik edebiyat eleştirisini saymazsak) önce Balzac ile Zola arasında bir karşılaştırma yaparken Engels tarafından ortaya atılmıştır. Engels, Balzac'ın,

politik inancı kralcılık olduğu halde, kralcı feodal Fransa'nın kusurlarını ve zayıflığını acımasızca gözler önüne sermiş ve onun can çekişmesini görkemli bir şiir gücüyle anlatmış olduğunu gösterdi. Okuyucunun bu sayfalarda birçok kez başvurulduğunu göreceği bu olay, ilk bakışta —ve yanlış olarak— yine çelişkili görülebilir. Ciddî büyük gerçekçilerin *Weltanschauung*'unun ve politik tutumlarının fazla önemi olmadığı görülebilir. Bir dereceye kadar doğrudur bu. Çünkü bugünün kendini tanıması açısından, tarih ve gelecek kuşaklar açısından önemli olan, yapıtla aktarılan görünümdür; bu görüntünün yazarların görüşlerine ne dereceye kadar uyduğu ikinci derecede önemli bir sorundur.

Kuşkusuz, bu bizi ciddî bir estetik soruya getirir. Engels, Balzac üzerine yazarken, buna «gerçekçiliğin zaferi» demişti; doğrudan doğruya gerçekçi artistik yaratımın köklerine inen bir sorudur bu. Hakiki gerçekçiliğin özüne dokunur: büyük yazarın hakikata karşı duyduğu susuzluktur, gerçeklere karşı bağnazlık derecesinde açlığıdır — ya da ahlâk terimleriyle söylersek: yazarın içtenliği ve dürüstlüğüdür. Balzac gibi büyük bir gerçekçi, yaratmış olduğu durumların ve karakterlerin özünde bulunan artistik gelişim, kendisinin en değer verdiği önyargılarıyle, hatta en kutsal saydığı inançlarıyle çelişme durumuna girerse, bir an olsun ikircik göstermeden bu önyargılarını bir kenara bırakır ve gerçekten ne görüyorsa onu anlatır, görmek istediği şeyleri değil. Kendi özel dünya görüntülerine karşı bu acımasızlıkları, bütün büyük gerçekçilerin kıratlarını gösterir işarettir; bu, kendi *Weltanschauung*'larını gerçeklikle bir «uyum»a sokmayı hemen her zaman başarmış olan, yani gerçekliğin bozulmuş ve saptırılmış bir resmini kendi dünya görüşlerinin kalıbı içine sokmayı başaran ikinci sınıf yazarlarla kesin bir ayrılığıdır büyük yazarların. Büyük yazarlarla küçük yazarların ahlâkî davranışlarındaki bu ayrım, hakiki yaratışla sahte yaratış arasındaki ayrımla sıkı sıkıya ilgilidir. Büyük

gerçekçi yazarların yarattığı tipler, yaratıcılarının imgeleminde bir kez kavrandıktan sonra kendilerine özgü bir yaşam sürdürürler; gelişlerini, gidişlerini, gelişimlerini, alınyazılarını kendi toplumsal ve bireysel varlıklarının iç diyalektiği belirler. Yarattığı tiplerin evrimini kendi istemine göre yöneten bir yazar hakiki bir gerçekçi değildir, gerçekten iyi bir yazar bile değildir.

Yine de, bütün bunlar olayın ortaya konulmasından başka bir şey değildir. Yazarın ahlâkı ile ilgili soruyu cevaplandırır: gerçekliği şu ya da bu ışık altında gördüğünde ne yapacaktır yazar? Fakat öteki soruya ilişkin herhangi bir ışık tutmaz bize: yazar ne görür ve nasıl görür gördüğünü? Öte yandan artistik yaratışın toplumsal belirleyicileriyle ilgili en önemli sorunlar da burada ortaya çıkmaktadır. Bu incelemeler boyunca, topluluğun yaşamı ile bağlı olma, çevrelerinde sürüp giden mücadelelere katılma ya da olayların yalnızca edilgin gözlemcileri olma derecesine göre yazarların yaratma yöntemlerinde ortaya çıkan temel ayrılıkları ayrıntılı olarak göstereceğiz. Bu türlü ayrılıklar birbirinin tamamen zıttı olabilen yaratma süreçlerini belirler; hatta yapıtı ortaya çıkaran yaşantı (tecrübe) bile temelden ayrı olabilir, buna uygun olarak da yapıtı biçimlendirme süreci ayrı olacaktır. Bir yazarın topluluk içinde mi yaşadığı yoksa onun ancak bir gözlemcisi mi olduğu sorunu psikolojik, hatta tipolojik etmenlerle belirlenmez; bir yazarın çizeceği evrim çizgisini belirleyecek olan (kuşkusuz, kendiliğinden ve kadercilikle değil) toplumun evrimidir. Temelde kendi içine kapalı tipten birçok yazar, zamanın toplumsal koşullarının itisiyle toplumun yaşamına yoğun bir biçimde katılmaya itilmiştir; Zola ise tersine, yaradılış olarak bir eylem adamıydı, fakat yaşadığı dönem onu yalnızca bir gözlemci durumuna sokmuştu; sonunda, yaşamın çağrısına cevap verdiği zamansa bir yazar olarak gelişimini etkilemenin zamanı çoktan geçmişti.

Fakat bu, sorunun artık tek başına biçimsel olmasa da yine de biçimsel bir görünüşüdür. Soru, ancak bir yazarın aldığı durumu somut olarak incelediğimizde temel ve kesin halini alır. Yazar neyi sevmekte, neden nefret etmektedir? Yazarın hakiki *Weltanschauung*'unun daha köklü bir yorumuna, artistik değer ve yazarın dünya görüşünün verimliliği sorununa böylece varırız. Daha önce, yazarın dünya görüşüyle, gördüğü dünyanın sadık bir biçimde betimlenmesi arasındaki bir çelişki olarak önümüze çıkmış olan çelişki, şimdi *Weltanschauung*'un kendisi içinde bir sorun olarak, yazarın kendi *Weltanschauung*'unun daha derin ve daha yüzeyde düzeyleri arasındaki bir çelişki olarak aydınlığa kavuşmuştur.

Balzac ya da Tolstoy gibi gerçekçiler, soruları en son koyuş biçimleri yönünden başlangıç noktası olarak daima topluluğun en önemli, en can alıcı sorunlarını alırlar; yazar olarak duygulanımları daima zamanın en keskin acısı olan halkın acılarıyla uyarılır; sevgilerinin ve nefretlerinin nesnelerini ve yönlerini bu acılar belirler, dünyaya şairce bakışlarında ne gördüklerini ve bunu nasıl gördüklerini de bu coşkular belirler. Bu nedenle yaratma sürecinde, bilinçli dünya görüşleri, hayallerinde görülen dünya ile çelişiyorsa, onların gerçek dünya anlayışlarının bilinçli olarak kavranmış dünya görüşünde ancak yüzeysel olarak dile geldiği ve onların *Weltanschauung*'larının gerçek derinliğinin, zamanlarının büyük sorunlarıyla derin bağlarının, halkın acılarıyla gerçek duygu ilişkilerinin ancak tiplerinin varlık ve kaderlerinde doğru anlatımını bulabileceği gerçeği ortaya çıkar.

Kapitalist üretim düzenine geçişin halkın her kesimine verdiği acıyı, bu değişimle birlikte toplumun her düzeyinde zorunlu olarak ortaya çıkan derin ahlâkî ve tinsel düşüşü Balzac kadar derinden kimse duymamıştır. Aynı zamanda, Balzac bu değişimin toplumsal bakımdan kaçınılmaz olmakla kalmayıp ilerletici bir şey olduğunun da farkındaydı. Bal-

zac, yaşantısındaki bu çelişkiyi, bir Katolik yasalcılığına (legitimism) dayalı bir sisteme sokmaya çalışmış ve İngiliz Torizminin Utopyacı kavramlarıyla süslemiştir. Fakat bu sistem, gününün toplumsal gerçeklikleriyle ve onları yansıtmış olan Balzac'çı görüşle daima çelişiyordu. Bununla birlikte bu çelişkinin kendisi hakiki gerçeği dile getiriyordu: Balzac'ın kapitalist gelişimin çelişkili ilerici karakterini derinden anladığı gerçeğini.

Büyük gerçekçiliğin ve populer humanizmin bir organik birliğe kavuşması böyle olmuştur. Çünkü çağımızın özünü belirleyen toplumsal gelişimin klasiklerine bakarsak, Goethe'den ve Walter Scott'tan Gorki'ye ve Thomas Mann'a kadar, *mutatis mutandis*[1] temel sorunun aynı yapısını buluruz. Kuşkusuz her büyük gerçekçi, temel soruna zamanına ve kendi sanatçı kişiliğine, uygun değişik bir çözüm tarzı bulmuştur. Fakat hepsinin ortak yanı, zamanlarının büyük evrensel sorunlarına derinden nüfuz etmeleri ve gerçekliğin özünü, gördükleri gibi acımasız bir biçimde ortaya koymalarıdır. Fransız Devrimi'nden bu yana toplumun gelişimi, sanat ve edebiyat adamlarıyle o zaman insanlarının bu türlü emelleri arasında bir çelişkiyi kaçınılmaz kılan bir yönde olmuştur. Bütün bu çağda bir yazar ancak günlük yaşamın akıntısına karşı mücadele ederek büyüklüğe ulaşabilirdi. Balzac'tan beriyse, günlük yaşamın, edebiyat, kültür ve sanatın daha derin yönsemelerine karşı direnci her gün biraz daha güçlenmiştir. Bununla birlikte, yaşamları boyunca ortaya koyduklarıyla, zamanın bütün direncine karşın, Hamlet'in 'aynayı doğaya tutmak' sözleriyle dile getirdiği isteği gerçekleştiren ve bu yolla yansıyan imge aracılığıyla insanlığın gelişimine ve humanist ilkelerin zaferine yardım etmiş olan yazarlar daima olmuştur; hem de, doğası yönünde, bir yandan tüm

[1] **Mutatis mutandis:** ayrıntıda gerekli değişiklikler yapıldığı halde. (T. Çev.)

insanî kişilik idealini doğuracak, öte yandan pratikte onu yıkacak derecede çelişki içinde bulunan bir toplumda.

Büyük Fransız gerçekçileri kendilerine yaraşır mirasçıları ancak Rusya'da buldular. Burada Balzac'la ilgili olarak söylediğimiz sorunların hepsi, belki de daha büyük bir ölçüde Rus edebiyatının gelişimine ve özellikle onun baş kişisi Leon Tolstoy'a uygulanabilir. Lenin'in (Engels'in Balzac hakkındaki düşüncelerini henüz okumadan) Tolstoy'la ilgili olarak hakiki gerçekçilik ilkeleri üzerine Marksçı görüşleri koyması rastlantıyla açıklanamaz. Bundan dolayı bu sorunlara tekrar dönmemize gerek yok burada. Bununla birlikte, Rus gerçekçiliğinin tarihsel ve toplumsal temelleri hakkındaki hâlâ geçerli yanlış anlayışlara, çoğu kez olguların kasıtlı saptırılması ya da gizlenmesi yüzünden yapılan hatalara dikkati çekmek daha gereklidir. Avrupa'nın başka yerlerinde olduğu gibi İngiltere'de de yeni Rus edebiyatı, aydın okuyucu kitlesi arasında ünlü ve yaygındır. Fakat her yerde olduğu gibi gericiler bu edebiyatın yaygınlaşmasını önlemek için ellerinden geleni yapmaktadırlar. İçgüdüsel olarak hissetmektedirler ki, Rus gerçekçiliği, tek tek yapıtlardan her biri kesin bir toplumsal yönseme taşımasa bile, her türlü gericilik hastalığına karşı bir panzehirdir.

Fakat Batı'da Rus edebiyatına yakınlık ne denli yaygın olursa olsun okuyucuların kafalarında oluşan tablo yine de eksik ve büyük ölçüde yanlış olmuştur. Eksikti, çünkü Rus demokrasisinin büyük adları Herzen ve Bielinski, Çernişevski ve Dobrolyubov çevrilmemişti, hatta Rus dilinin ulaşabildiği yerlerin dışında pek az kimse tarafından tanınıyorlardı. Saltikov - Şçedrin'in adıysa daha yeni yeni tanınmaya başlıyor, oysa yeni Rus edebiyatı onun kişiliğinde, Jonathan Swift'ten beri dünyanın hiç bir yerinde hiç bir yazarın rekabet edemeyeceği bir hicivci yetiştirmişti.

Dahası, Rus edebiyatı kavramı yalnızca eksik değildi, çarpıtılmıştı da. Gerici ideolojiler, Büyük Rus gerçekçisi

Tolstoy'un, kendilerinin yazarı olduğunu ileri sürüyorlar, onu geçmişe özlemle bakan mistik bir yazara, günün mücadelelerinden uzak bilinçli bir 'aristokrat'a döndürmeye çalışıyorlardı; Tolstoy imgesinin bu saptırılışı bir ikinci amaca: Rus halkının yaşamında egemen olan eğilimlerin yanlış bir izleni mini vermeye de yarıyordu. Sonuç, bir 'kutsal Rusya' ve Rus gizemciliği mitiydi. Daha sonra, Rus halkı 1917'de özgürlüğü için savaşıp, bu savaşı kazanınca *intelligentsia*'nın önemli bir kesimi yeni, özgür Rusya ile eski Rus edebiyatı arasında bir çelişki görür oldu. Karşı-devrimci propagandanın silahlarından biri, yeni Rusların, kültürün her alanında tam bir değişme yarattığı ve eski Rus edebiyatını ortadan kaldırarak yadsıdığı gibi doğru olmayan bir savdı.

Bu karşı-devrimci savlar, uzun süredir olaylarla yalanlanmaktadır. Sözümona mistik Rus edebiyatının bir devamı olduğunu ileri süren Göçmen Beyaz Rusların edebiyatı, Rus toprağından ve gerçek Rus sorunlarından ilişkisi kesilince, kısırlığını ve değersizliğini hemen ortaya koydu. Öte yandan Sovyetler Birliği'nde ulusun canlanmış yaşamının ürünü yeni yapıtların güçlü etkisiyle zengin ve ilginç bir yeni edebiyatın geliştiğini aydın okuyucu kitlesinden gizlemek olanaksızdı; bu edebiyatın anlayışlı okuyucuları bu edebiyatla Rus klasik gerçekçiliği arasındaki bağların ne kadar derinde olduğunu kendiliklerinden görebiliyordu. Burada, Tolstoy'un gerçekçiliğinin mirasçısı Şolohov'un adını vermek, yeter.

Sovyetler Birliği'ne karşı yöneltilen gerici, yanlış tanıtma kampanyası son savaştan önce ve savaş sırasında en yüksek noktasına erişti; daha sonra, Sovyetler Birliği'nin özgürlüğüne kavuşmuş halkları, Alman Nazi emperyalizmine karşı mücadelelerinde, dünyaya moral ve maddî kültür alanlarında öyle bir güç ve öyle başarılar gösterdi ki, eski usul iftiralar ve yanlış tanıtmalar etkili olmaktan çıktı ve bu kampanya da aynı savaş sırasında çöktü. Aksine, çok sa-

yıda insan sormaya başlıyordu: savaş sırasında bütün dünyanın tanığı olduğu büyük halk gücünün kaynağı neredeydi? Böyle tehlikeli düşünceler, karşı önlemleri getiriyordu, şu anda yeni bir iftira ve yanlış tanıtma dalgasının Sovyet uygarlığının kayalarında nasıl parçalandığını görüyoruz. Rus halkının iç ve dış evrim tarihi, yine de her ülkenin okuyan insanları için heyecan verici ve ilginç bir sorun olarak kalmakta devam ediyor.

Rus halkının kurtuluşunun ve başarılarının güçlendirilişinin tarihini incelerken bu tarihsel olaylarda edebiyatın oynamış olduğu önemli rolü gözden uzak tutmamalıyız — herhangi bir uygar ulusun yükseliş ve düşüşünde edebiyatın yaptığı alışılmış etkiden çok daha büyük bir etkidir bu. Bir yandan başka hiç bir edebiyat Rus edebiyatı kadar halka bağlı değildir, öte yandan edebiyat yapıtlarının, Rus edebiyatının klasik gerçekçi döneminde Rus toplumundaki kadar dikkat uyandırdığı ve bunalımlara neden olduğu bir başka toplum daha gösterilemez. Dolayısıyla, Rus edebiyatı çok yaygın bir okuyucu kitlesince tanınıyor olsa da, yeni ortaya çıkan bu sorunu yeni bir ışık altına sermek yararsız olmayacaktır. Yeni sorunlar, zorunlu olarak, çözümlemelerimizin hem toplumsal hem de estetik görüş açılarından Rus toplumsal gelişiminin gerçek köklerine kadar inmesini gerekli kılmaktadır.

Bu nedenledir ki, beşinci incelememiz, az tanınan Rus devrimci demokratik edebiyat eleştirmenleri Bielinski, Çernişevski ve Dobrolyubov'u tanıtarak Rus edebiyatına değgin bilgimizdeki büyük açıklardan birini kapatmaya çalışmaktadır. İyi tanınan klasik yazarların yeniden değerlendirilmesi ya da daha çok bunların tarihsel hakikatle büyük bir uyum içinde tanıtılması ve değerlendirilmesi bu sorunla yakından ilgilidir. Geçmişte Batılı eleştirmenler ve okuyucular Tolstoy'a ve diğerlerine yaklaşırlarken, bu büyük insanların yazılarında, mektuplarında, günlüklerinde ve buna benzer

yapıtlarında dile getirdikleri toplum, felsefe, din, sanat, vb. konular üzerindeki görüşlerini kendilerine kılavuz olarak alırlardı. Bu bilinçli düşüncelerde çoğunlukla aşina olmadıkları büyük edebiyat yapıtlarının anlaşılmasını kolaylaştıran bir anahtar bulduklarına inanırlardı. Bir başka deyişle, gerici eleştiri, Tolstoy'un ve Dostoyevski'nin yapıtlarını, bu yapıtların sözümona ruhsal ve artistik özünü yazarların bazı gerici görüşlerinden çıkararak yorumlarlardı.

Bu çalışmalarda uygulanan yöntem bunun tam karşıtıdır. Çok basit bir yöntemdir aslında: her şeyden önce, söz gelimi Tolstoy'un varlığının dayandığı gerçek toplumsal temelleri ve bu yazarın insan ve edebiyatçı olarak kişiliğinin gelişmesini etkileyen gerçek toplumsal güçleri dikkatle incelemekten ibarettir. İkincisi, birinci yaklaşımla bağıntılı olarak, şu soru soruluyor: Tolstoy'un yapıtları neyi temsil etmektedir, onların gerçek ruhsal ve entelektüel içeriği nedir, ve yazar bu içeriğin uygun bir biçimde dile getirilmesi kavgasında estetik biçimlerini nasıl kuruyor? Tarafsız bir incelemenin sonucunda, bu nesnel ilişkileri bulmuş ve anlamışsak eğer, ancak o zaman, yazarın dile getirdiği bilinçli görüşlerin doğru bir yorumunu yapacak ve onun edebiyat üzerindeki etkisini doğru olarak değerlendirecek duruma gelebiliriz.

Okuyucu daha sonra bu yöntemi uygularken tamamen yeni bir Tolstoy'un ortaya çıktığını görecektir. Bu yeniden değerlendirme yalnızca Rus okuyucu kitlesi dışındaki okuyucular için yeni olacaktır. Rus edebiyatının kendisinde, biraz önce ana hatlarıyla verilen değerlendirme yönteminin gerisinde eski bir gelenek vardır: Bielinski ve Herzen, Lenin ve Stalin adlarıyla en uç noktalarına ulaşan bu yöntemin habercileriydi. İşte elinizdeki kitabın yazarının Tolstoy'un yapıtlarını çözümlemede kullanmak istediği yöntem budur. Bu kitapta Tolstoy'u Gorki'nin izlemesi kimseyi şaşırtmayacaktır; Gorki üzerine olan deneme de gerici edebiyat yönseme-

lerine karşı bir polemiktir, bir dereceye kadar da yeniden değerlendirmedir; ana teması, büyük yenilikçi Gorki ile onun Rus edebiyatındaki habercileri arasındaki yakın bağ ve Gorki'nin klasik Rus gerçekçiliğini ne dereceye kadar sürdürdüğü ve geliştirdiği sorusunun araştırılmasıdır. Bu ilişkilerin ortaya çıkarılması aynı zamanda eski kültürle yeni kültür, eski Rus edebiyatı ile yeni Rus edebiyatı arasındaki köprünün nerede olduğu sorusuna da cevap verecektir.

Nihayet, son yazı Tolstoy'un Batı edebiyatı üzerindeki etkisini geniş çizgileriyle verecek ve Tolstoy'un nasıl olup da evrensel bir boyuta ulaştığını tartışacak, onun dünya edebiyatı üzerindeki etkisinin toplumsal ve artistik önemini tanımlamaya çalışacaktır. Bu yazı da, Rus edebiyatı üzerindeki gerici anlayışa bir saldırı, fakat aynı zamanda bağlaşıkları bir araya toplayan bir saldırıdır: büyük Alman, Fransız, İngiliz ve Amerikan yazarlarının böylesi gerici saptırmalara nasıl karşı çıktıklarını ve Tolstoy'un, Rus edebiyatının doğru biçimde anlaşılması için nasıl savaştıklarını göstermektedir. Okuyucu, buradan, bu kitapta ileri sürülen düşüncelerin tek başına, her şeyden yalıtılmış bir yazarın asılsız hayalleri değil, dünya ölçüsünde, durmadan güç kazanan bir düşünce akımı olduğunu görecektir.

Yöntem üzerine düşüncelerde, denemelerin temelinde yatan toplumsal yönsemeler üzerinde ısrarla durulmuştur, önemleri pek abartılmamıştır. Bununla birlikte bu yazılarda üzerinde asıl durulan şey, toplumsal değil estetik çözümleme olmuştur; toplumsal temellerin araştırılması, Rus klasik gerçekçiliğinin estetik karakterini tam olarak yakalayabilmek için bir yoldur ancak. Bu bakış açısı yazarın buluşu değildir. Rus edebiyatı, etkisini yalnızca yeni toplumsal ve insanî içeriğine değil, fakat daha çok gerçekten büyük bir edebiyat oluşuna borçludur. Bu nedenle onun tarihsel ve toplumsal temelleriyle ilgili eski, köklü yanlış kavramları söküp atmak yetmez; edebî ve estetik sonuçları, bu toplum-

sal ve tarihsel temellerin doğru bir biçimde değerlendirilmesinden çıkarmak gerekir. Ancak o zaman büyük Rus gerçekçiliğinin neden üç çeyrek yüzyıl dünya edebiyatında öncü bir rol oynadığı, ve açık ya da kapalı edebî gericiliğe karşı, yenilik maskesi takman dekadansa karşı mücadelede bir ilerleme işareti ve etkili bir silâh olduğu anlaşılabilir.

Rus klasik gerçekçiliğinin özüne değgin doğru bir estetik anlayışa sahip olursak, ancak o zaman, onun edebiyat üzerindeki geçmiş ve gelecek verimli etkisinin toplumsal ve hatta politik önemini açıkça görebiliriz. Faşizmin çöküşü ve yok edilişiyle birlikte bütün kurtulmuş halklar için yeni bir yaşam başlamış bulunuyor. Her ülkede bu yeni yaşamın ortaya koyduğu yeni görevlerin yerine getirilmesinde edebiyatın büyük bir rolü vardır. Eğer edebiyat, tarihin emrettiği bu rolü gerçekten oynayacaksa, doğal bir ön koşul olarak bu edebiyatı yapacak olan yazarların felsefî ve politik bakımdan yeniden doğmaları gerekli olacaktır. Fakat bu kaçınılmaz bir ön koşul olsa da, yeterli değildir. Değişmesi gereken, yalnızca düşünceler değildir, insanların tüm coşkusal dünyaları da değişmelidir; yeni, kurtarıcı, demokratik duygunun en etkili propagandacıları ise edebiyatçılardır. Rus gelişiminden alınacak büyük ders, kesin olarak, büyük, gerçekçi bir edebiyatın halkı ne dereceye kadar verimli bir biçimde eğitebileceği ve kamuoyunu oluşturabileceğidir. Fakat bu gibi sonuçlar ancak gerçekten büyük, derin ve her şeyi saran bir gerçekçilikle elde edilebilir. Dolayısıyle edebiyat, ulusal yeniden doğuşun güçlü bir etkeni olacaksa, kendisinin de tamamen edebî, biçimsel ve estetik görünümleri içinde yeniden doğması gerekir. Kendisine ayak bağı olan gerici, tutucu geleneklerle ilişkisini koparması ve çıkmaz sokağa götüren dekadan etkilerin sızmasına karşı koyması gerekmektedir.

Bu bakımdan Rus yazarlarının yaşam ve edebiyat karşısındaki davranışları örnek alınmalıdır; başka bir nedenle

olmasa da, bunun için, Tolstoy'un genellikle kabul edilen gerici değerlendiriliş biçimini yıkmak ve bu türden yanlış fikirleri ortadan kaldırmakla birlikte onun edebî büyüklüğünün insanî köklerini anlamak çok önemlidir. Bütün bunlardan daha önemli olan şeyse, böyle bir büyüklüğün, nasıl yazarın büyük halk devinimiyle insani ve artistik bakımdan aynılaşmasından geldiğini göstermektedir. Yazarın, kendisiyle kitleler arasındaki bu bağı bulduğu hareketin nasıl bir halk hareketi olduğu, bu bakımdan fazla önemli değildir; Tolstoy'un, köklerini Rus köylü kitlesi, Gorki'ninse sanayi işçileri ve topraksız köylü kitlesi içine salması fazla önemli değildir. Çünkü her ikisi de halkın kurtuluşunu amaçlayan ve onun için dövüşen hareketlere bütün kişilikleriyle bağlıydılar. Kültürel ve edebî alanda böyle bir sıkı bağın sonucu, o zamanlar da şimdi de yazarın tek başına bırakılışını, salt gözlemci rolüne itilişini yenebilmesidir; yoksa kapitalist toplumun bugünkü durumunun onu iteceği yer burasıdır. Yazar böylelikle bugünkü kültürün sanata ve edebiyata ters eğilimlerine karşı özgür, taraftsız ve eleştirel bir tavır alabilecektir. Bu tür yönsemelere karşı, katkısız artistik yöntemlerle, yeni biçimleri biçimsel olarak kullanmakla dövüşmek, geçen yüzyıl boyunca Batı'nın büyük yazarlarının trajik kaderlerinin açıkça gösterdiği gibi, umutsuz bir girişim olur. Öte yandan, sıradan insanın kurtuluşu için mücadele eden bir kitle hareketiyle yakın bir bağ, yazara daha geniş bir bakış açısı sağlar, hakiki bir sanatçının günün yüzeysel artistik modalarına aykırı da olsa çağın isteklerine uygun düşen etkili artistik biçimler geliştirebileceği verimli bir öz sağlar.

Vardığımız sonucu dile getirmeden önce bazı noktaları böyle kısaca belirtmemiz gerekliydi. İnsanlık, tarihinin hiç bir döneminde gerçekçi bir edebiyata bugün olduğu kadar ivedilikle gereksinme duymamıştır. Belki de büyük gerçekçiliğin gelenekleri, daha önce hiç bir zaman, toplumsal ve

artistik önyargı molozu altına bu kadar derinde gömülü değildi. Bu nedenledir ki, Tolstoy'un ve Balzac'ın yeniden değerlendirilmelerini bu kadar önemli buluyoruz. Onları günümüz yazarlarının aynen öyküneceği örnekler olarak ortaya dikmek istediğimiz sanılmamalıdır. Ortaya bir örnek koymak: yapılacak işi doğru olarak formüle etmeye ve başarılı bir çözümün koşullarını incelemeye yardım etmek anlamına gelir ancak, Goethe Walter Scoot'a, Walter Scoot Balzac'a nasıl yardım ettiyse. Fakat Balzac nasıl Scoot'ın bir öykünücüsü değildiyse, Scott da Goethe'nin bir öykünücüsü değildi. Yazar için pratik bir çözüme giden yol, insanlığın ve kendi halklarının daha iyi bir geleceğe doğru ilerleyişine sarsılmaz bir inancın yanında, halka karşı duyduğu sıcak sevgide, halk düşmanlarına ve halkın kendi hatalarına karşı derin bir nefrette, hakikatin ve gerçekliğin yorulmadan ortaya çıkarılışında yatar.

Bugün, güçlü ışınlarıyle zamanımızın karmakarışık cengellerine girebilecek bir edebiyata karşı genel bir istek var dünyada. Büyük bir gerçekçi edebiyat, ulusların demokratik yeniden doğuşlarında öncü rolü oynayabilirdi, oysa bugüne kadar bu rolü hep yadsınmıştır. Bu konuda, Balzac'ı Zola'ya ve ekolüne karşı çıkarmakla, birçok yetenekli yazarın kendilerini bütün güçleriyle insanlığa adamalarını önlemiş olan sosyolojik ve estetik önyargılarla savaşı kolaylaştırdığımıza inanıyoruz. Hem yazarların hem de edebiyatın gelişimini dizginlemiş etkili toplumsal güçleri tanıyoruz: sonunda Faşizm belâsının şeytanî suratsızlığına dönmüş olan çeyrek yüzyıllık gerici, cehalet yandaşlığıdır bu.

Bu güçlerden politik ve toplumsal kurtuluş daha şimdiden başarılmış bir olgudur, fakat büyük kitlelerin düşünüşü, onların her şeyi apaçık görmelerini önleyen gerici düşüncelerin sisiyle hâlâ yolundan saptırılmaktadır. Bu güç ve tehlikeli durum edebiyatçıların omuzlarına ağır bir sorumluluk yüklemektedir. Fakat bir yazar için politik ve toplumsal ko-

nularda açıkgörüşlülük yetmez. Edebiyat konularında da her şeyin apaçık görülmesi bundan daha az gerekli değildir; bu kitabın yapmak istediği de bu sorunların çözümüne katkıda bulunmaktır.

Budapeşte, Aralık 1948

BİRİNCİ BÖLÜM

BALZAC: KÖYLÜLER

Balzac, olgunluk döneminin en önemli ürünü olan bu romanında Fransa'nın yıldızı sönmüş toprak sahibi soylu sınıfının trajedisini yazmak istiyordu. Roman, Balzac'ın Fransız aristokrat kültürünün kapitalizmin gelişmesiyle nasıl ortadan kaldırıldığını anlattığı bir seri romanın temel taşı olacaktı. Gerçekten de öyle oldu; çünkü roman, soyluluğun yıkılışını ortaya çıkarmış olan ekonomik nedenleri tartışma konusu etmektedir. Daha önceleri Balzac aristokrasinin bu ölüm kalım savaşını, Paris'in iç bölgesinden ya da daha uzak taşra kasabalarından göründüğü biçimde betimlemişti, oysa *Köylüler*'de bizi savaş alanının içine, soylu toprak sahibi ile az topraklı çiftçi arasındaki kavganın sonuna kadar en şiddetli biçimde verildiği ekonomik savaş alanına götürüyor.

Balzac kendisi de bu romanı en önemli yapıtı olarak kabul ederdi: «...yazmak istediğim bu çok önemli romanı sekiz yıl içinde yüz kez bir kenara bıraktım, sonra yeniden ele aldım...»

Fakat bütün o özenli hazırlıklarına, dikkatli kurgusuna karşılık, Balzac'ın bu romanda gerçekten yaptığı şey, yap-

mayı düşündüğü şeyin tam tersi idi: betimlediği şey, aristokrat toprak mülkiyetinin trajedisi değil küçük köylü toprak mülkiyetinin trajedisiydi. Balzac'ın tarihî büyüklüğünü yapan şey de, işte bu niyet ve yapım arasındaki, politik düşünür Balzac ile *İnsanlık Komedyası* yazarı Balzac arasındaki zıtlıktır, uyuşmazlıktır.

Köylüler'in ideolojik kökleri Balzac'ın sözünü ettiği ilk hazırlık çalışmalarından çok daha uzaklarda ve derinlerdedir. Büyük mülklerin miras yoluyle dağıtılmasına karşı gelerek, onları büyük erkek çocuğa bırakma hakkının devamını savunduğu bir yazı yazdığı sırada henüz ilk gençlik yıllarındaydı Balzac. *Köylüler*'i bitirmeden çok önce (1844) *Köy Hekimi* ve *Köy Papazı* adlı utopik romanlarında büyük mülklerin toplumsal işleviyle büyük toprak sahiplerinin toplumsal görevleri üzerine düşüncelerini daha önce belirtmişti zaten. Fakat bu iki utopik romanı yazmış olmakla, *Köylüler*'de, toplumsal gerçekliklerin bu türlü Utopyaları nasıl yıktığını, her Utopik düş'ün, ekonomik gerçeğin bir dokunuşuyla nasıl yok olduğunu göstererek yapıtını bütünlemiş, taçlandırmış oluyordu.

Balzac'ı büyük bir insan yapan şey, gerçeklik kendi kişisel düşüncelerine, umutlarına ve isteklerine karşı gitse de onu betimlemedeki sarsılmaz dürüstlüğüdür. Kendi kendini aldatabilmiş olsaydı, kendi utopik fantezilerini gerçekmiş gibi alabilseydi, kendi arzularından başka bir şey olmayan düşüncelerini gerçeklik gibi göstermiş olsaydı, bugün hiç kimsenin ilgisini çekmez, derebeyliğin resmî yazarcıkları ve övgücüleri olan çağdaşı bir sürü yazar gibi o da haklı olarak unutulmuş olurdu.

Kuşkusuz, Balzac bir politik düşünür olarak bile hiç bir zaman sıradan, boş kafalı bir soyluluk yandaşı olmamıştır; Utopyası da Ortaçağ derebeyliğine dönüş arzusunun ürünü değildir. Tersine, Balzac'ın istediği, Fransız kapitalist gelişiminin, özellikle tarım alanında, İngiliz örneğine benze-

mesiydi. Onun toplumsal ideali, aristokrat toprak sahibi ile burjuva kapitalisti arasında, İngiltere'de 1688 «şanlı devrimi» ile gerçekleştirilen ve İngiltere'deki toplumsal evrimin temelini oluşturacak, onun kendine özgü biçimini belirleyecek olan türden bir uzlaşma idi. Balzac, (1840'ta, tam *Köylüler*'i yazmaya başlayacağı sırada yazdığı, Temmuz devriminden sonra kralcıların karşı karşıya bulundukları görevle ilgili bir yazıda) Fransız aristokrasisinin davranışını şiddetle eleştirirken, eleştirisini idealize edilmiş bir İngiliz Tory soyluluğu anlayışına dayandırıyordu.

Balzac Fransız aristokratlarını, geçmişte (1789'da) akıllıca reformlarla monarşiyi kurtaracaklarına «büyük bir devrime karşı küçük oyunlar düzenlemekle», bugünse devrimin verdiği acı derslerden sonra bile Tory'lere benzeyememekle, İngiliz modeline uygun olarak kendi hükümetlerini kurup önder olarak köylülerin başına geçememekle suçluyordu. Soylularla köylü kitleleri arasındaki kini buna bağlıyor ve devrimin Paris'te buna benzer nedenler yüzünden zafere ulaşmış olduğuna inanıyordu. «İnsanların, Paris işçilerinin yaptığı gibi silâhlı bir ayaklanmaya kalkabilmesi için çıkarlarının tehlikede olduğuna inanmaları gerekir» diye yazıyor.

Bu Utopya, İngiltere'deki toplumsal ilişkileri Fransa'ya da aşılamak düşleri, Balzac'tan başka birçoklarınca da paylaşılıyordu. Örneğin, Guizot, 1848 devriminden hemen sonra yayımladığı bir kitapçıkta buna benzer bir düşünce çizgisi izliyor ve Karl Marx tarafından sert bir dille eleştiriliyordu bu yüzden, Marx, Guizot'yu yanıltmış olan ve «ancak üstün İngiliz zekâsıyle çözülebilir olan büyük bilmece»yle alay ediyor, sonunda da İngiltere ve Fransa'daki burjuva devrimlerinin arasındaki farklılıkları göstererek «bilmece»yi çözme yolunu tutuyordu.

«Bu geniş toprak sahipleri sınıfı, burjuvazi ile birbirine bağlı, birleşik durumdaydı... Fransız feodal toprak sahiplerinin 1789'da olduğu gibi, burjuvazinin hayatî çıkarlarıyle ça-

tışma halinde değil, onlarla tam bir uyum içindeydi. Toprağı kullanma hakları, gerçekte, feodal mülkiyet değil burjuva mülkiyeti idi. Bir yandan sanayi burjuvazisine, imalâtçıların ihtiyacı olan insan gücünü sağlıyor; öte yandan, tarımı, sanayiin ve ticaretin ihtiyaçlarının gerektirdiği yönde geliştirebiliyorlardı. Burjuvaziyle aralarındaki çıkar birliği, burjuvaziyle bağlaşıklıkları da buradan geliyordu,» diye yazıyordu Marx.

Balzac'ın İngiliz Utopyası, geleneksel ama buna karşın ilerici bir öncülüğün, kapitalizmin kötülüklerini ve bundan doğan sınıf uyuşmazlıklarını yatıştıracağı, azaltacağı yanılsamasına dayanıyordu. Onun düşüncesine göre, böyle bir öncülüğü ancak ve ancak krallık ve kilise verebilirdi bir sınıfa. İngiliz toprak sahibi soyluluğu böyle bir düzende zincirin en önemli halkası idi. Balzac, kapitalizmin Fransa'da doğurduğu sınıf düşmanlıklarını acımasız bir açıklıkla görüyordu. Devrimler döneminin 1830 temmuzunda hiç de sona ermediğini görüyordu. Onun Utopyasının, İngiltere'deki durumu idealize edişinin, büyük İngiliz toprak sahipleriyle onların kiracıları arasında var olduğu düşünülen bu romantik uyum düşüncesinin kökenleri, buna benzer diğer düşüncelerle birlikte Balzac'm toplumsal evrimin gitmekte olduğu yönü kesinkes gördüğü için kapitalist toplumun geleceğinden umudunu kesmiş olmasında yatıyordu.

Onu, bu devrimci oluşumu durdurmak ve «düzenli» kanallara çevirmek girişiminde bulunan her tarihî kişiyi göklere çıkarmaya iten şey de işte bu inançtı — kapitalizmin devamlı gelişimi, onunla birlikte demokrasinin devamlı gelişimi kaçınılmaz bir biçimde, er ya da geç *burjuva* toplumunun kendisini ortadan kaldıracak olan devrimlere yol açacaktı. Böylece, Balzac'ın Napolyon Bonapart'a hayranlığı, onun İngiliz Utopyasına hiç mi hiç uymamakta, ama tamamen zıt niteliğiyle, Balzac'ın tarihî dünya anlayışındaki Utop. ya'nın gerekli bir bütünleyicisi olmaktadır.

Köylüler'den önceki iki Utopik romanda Balzac, her şeyden önce, büyük toprak mülkiyetinin küçük köylü mülkiyetine olan üstünlüğünü göstermeye çalışıyordu. Düzenli yatırım politikası, büyük ölçüde hayvancılık, rasyonel orman korunması, uygun sulama projeleri... gibi rasyonalize büyük tarımın ekonomik yararlarının bazı görünümlerine çok doğru bir biçimde dikkat çekiyordu. Görmediği şey —ve adı geçen iki romanda görmek istemediği şey— kapitalizmin zorladığı *mutatis mutandis* sınırlamaların küçük köylü mülkiyetine olduğu kadar büyük tarıma da uygulanıyor olmasıydı. *Köy Papazı*'nda, Utopyasının uygulanabilirliğini ve üstünlüğünü apaçık gerçekçi bir deneyle kanıtlamak için yapay, tipik olmayan durumlara başvuruyordu. Balzac, ekonomik gerçekliğin temel özelliklerini tipik olmayana saptırma suçunu ender olarak işler; bu özel noktayla ilişkili olarak böyle bir saptırmaya bir defadan daha fazla başvurmuş olması, bunun kesin bir nokta: onu burjuva toplumunun geleceği konusunda umutsuzluğa sürükleyen nokta olduğunu, «kültür»ün yaşaması için çok önemli saydığı bir sorun olduğunu gösterir.

Çünkü Balzac'a göre büyük toprak sahipliği yalnızca bir evrim ya da devrim sorunu değildi; aynı zamanda kültür ya da barbarlık sorunu idi. Devrimci kitle hareketlerinin kültüre yapabileceği yıkıcı etkiden korkuyordu; bu konuda, Heine her ne kadar çok daha köklü politik görüşler taşıyorsa da, Heine ile aynı düşüncedeydi; fakat zamanının Fransa'sındaki durumları betimlediği her defasında Kapitalist düzenin o köklü barbarlığını vurgulamaktan hiç bir zaman geri durmadı.

Bu çelişkilerin ağına yakalanmış olan Balzac, aristokrasinin ortadan kaybolmakta olan kültürünü idealize etmeye sürükleniyordu. Engels, Balzac'tan söz ederken, «onun büyük yapıtı, 'iyi toplum'un kaçınılmaz çöküşüne acıyan uzun bir ağıttı» der.

Politik bir düşünür olarak çıkış yolu bulmaya çalışırken bunu aristokratik maddî güçlerin ve Ortaçağlardan Fransız Devrimi'ne kadar Fransa'nın aristokrat kültürünü yaratmış olan boş zamanın (leisure) temeli olan büyük mülklerin korunmasında buluyordu. Bu anlayış, *Köylüler*'deki kralcı yazar Emile Blondet'nin yazdığı uzun giriş mektubunda çok açık bir biçimde görülebilir.

Buraya kadar gördüğümüz gibi Balzac'ın Utopyası'nın kuramsal temeli yeterince çelişkilidir. Ama bu romanlarda gerçekliği bir propagandacı, uyarıcı ve tipik olmayan bir taraflılıkla ne derece saptırırsa saptırsın, büyük gerçekçi ve şaşmaz sadık gözlemci yazar, var olan çelişkileri daha da keskinleştirerek her yerde kendini gösterir. Balzac, dinin —özellikle de Roma Katolik dininin— toplumu kurtarabilecek tek ideolojik temel olduğunda daima diretmiştir, yukarda adı geçen iki romanında özellikle durmuştur bunun üzerinde. Bununla birlikte, toplumun üzerinde kurulacağı tek ekonomik temelin, bütün içeriğiyle birlikte kapitalizm olduğunu kabul ediyordu. *Köy Hekimi*'nin Utopyacı kahramanı Dr. Benassis, «Sanayi ancak rekabet üzerine kurulabilir» diyor ve kapitalizmi böylece kabul ettikten sonra şu ideolojik sonuçları çıkarıyordu:

«Bugün egoizmden başka bir araç yok elimizde toplumu desteklemek için. Bireyin yalnızca kendine güveni var... Sürüklenmekte olduğumuz büyük felâketten bizi kurtaracak olan büyük insan, hiç kuşkusuz, ulusu yeniden ayağa kaldırmak için egoizmi kullanacaktır.»

Fakat bunları söyler söylemez inancı ve çıkarı birbiriyle keskin bir çelişkiye sokmuştur:

«Fakat bugün inancımız yok artık, yalnızca çıkarı tanıyoruz bugün. Herkes yalnızca kendini düşünüyorsa, uygar erdemi nerden çıkaracaksın, özellikle böyle bir erdem kendi çıkarından vazgeçmekten başka bir yolla başarılamazsa?»

Dr. Benassis'in (Balzac'ın Utopik görüşlerini dile geti-

ren kişinin) o kadar garip biçimde ağzından kaçırdığı uyuşmaz çelişki, her iki romanın tüm yapısında belirgindir. Çünkü Balzac'ın Utopyasını eyleme koyanlar kimlerdir? Onların son derece zeki bireyler olması çok yerinde olurdu, çünkü Balzac Utopik sosyalizm çağında yaşıyordu; yaşlı çağdaşı Fourier'e olduğu gibi ona da zeki milyonerlik payesini seve seve verebilirdik. Fakat bu iki insan arasında çok kesin bir ayrım vardır: Fourier'in sosyalist Utopyaları işçi sınıfı hareketinin daha yeni doğmaya başladığı bir dönemde ortaya çıkmıştı, oysa Balzac kapitalizmi koruma konusundaki Utopik düşüncelerini işçi sınıfının daha şimdiden güçlü bir biçimde yükseldiği bir zamanda ortaya atıyordu.

Fakat bunun yanında, Balzac bir şairdi, milyonerlerini edebî bir biçimde sunmak zorundaydı. Bunun için seçtiği yol, Balzac'vari Utopya'nın yapısında var olan çelişkilerin en karakteristiğidir. Her iki romanın kahramanları da, gerek *Köy Hekimi*'ndeki Dr. Benassis, gerekse *Köy Papazı*'ndaki Veronique Glaslin, pişman olmuş kimselerdir. Her ikisi de büyük bir suç işlemiş ve kişisel yaşamlarını, bireysel mutluluklarını yıkmışlardır böylece. Her ikisi de kendi kişisel yaşamlarına bitmiş gözüyle bakmakta ve çalışmalarını dinsel bir cezayı çeker gibi yapmaktadırlar; gerçekçi Balzac, Utopyasını gerçeğe döndürmek isteyen ve bunu yapabilecek kimseleri başka bir temel üzerinde düşünemezdi.

Başlıca karakterlerin bu biçimde düşünülmesi, bu düşüncenin gerçekliğinin bilinçsiz fakat daha az acımasız olmayan bir suçlamasıdır. Kapitalist bir toplumda ancak her şeyden vazgeçen kimseler, ancak tüm bireysel mutluluk düşüncesini bir kenara atmış kimseler kamu yararına içtenlikle hizmet edebilir. Balzac'ın Utopik romanlarında açıkça söylemediği fakat ima ile verdiği ders budur. Balzac, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısının büyük burjuva yazarları arasında bu tür bir özveri ruh halini işleyen tek romancı değildir. Yaşlı Goethe de özveriye topluma hizmet etmek isteyen

soylu, yüksek zekâlı insanlar için büyük temel kural olarak bakıyordu. Son büyük romanı olan *Wilhelm Meister's Wanderings*'in alt başlığı *Özverililer*'dir. Fakat Balzac kendi Utopik düşüncelerinin dolaylı suçlamasında daha da ileri gider. *Köy Papazı*'nda Veronique Glaslin'in yanında çalışan genç mühendis, Temmuz devrimi günlerinde başına gelenleri şöyle anlatır:

«Yurtseverlik bugün yalnızca kirli bir gömlek altında sürdürüyor yaşamını, bu ise Fransa'nın ölüm yargısını haber veriyor. Temmuz devrimi, adlarına, servetlerine ve yeteneklerine karşın üst sınıftan on binlerin gönüllü bozgunudur. Kendilerini hiçe sayan özverili kitleleri özveriden hoşlanmayan zengin ve kültürlü azınlığı yendi.»

Balzac burada Utopyasının, yönetici sınıfların ekonomik olarak belirlenmiş içgüdülerinin tersine doğru gittiği ve dolayısıyle onların davranışlarını yönetecek tipik norm olamayacağı konusunda umutsuz inancını ortaya koymaktadır.

Düşlerinin toplumsal yönden uygulanırlığına kendisinin de gerçekten inanmadığı, bu romanların tüm yapısında görülür. Tipik olmayan kahramanlar ve onların tipik olmayan davranışları üzerine çok fazla dikkat çekilmiş, böylece romanların gerçek amacı: rasyonalize büyük tarımın yararlarını anlatmak amacı karanlıkta kalmıştır. Hatta bu yararlara ayrılan bölümler bile Balzac'ın yapıtlarında az rastlanan bir yüzeysellikle, kabaca verilmiştir; ayrıntılar üzerinde durmadan geçmekte ve daha büyük sorunlara ışık tutmak amacıyla yalıtılmış, tipik olmayan olayları seçmektedir.

Başka bir deyişle, Balzac'ın bu romanlarda yaptığı şey, toplumsal bir süreci, büyük toprak sahipleri, toprağa aç köylüler ve tarım işçileri gruplarının birbiri üzerindeki karşılıklı toplumsal etkileşmesini betimlemek değil, kendi ekonomik düşüncelerinin sağlayacağı büyük yararların hemen yalnızca teknik bir betimlemesini vermektir. Fakat bu yararlar —Balzac'ın alışılmış pratiğinin tamamen aksine— tam

bir boşluk içinde yüzmektedir. Halkı hiç göstermez. Herhangi bir denemeden önceki genel yoksulluğu ancak kulaktan duyarız, deneme yapıldıktan sonra ise herkesin artık daha zengin ve mutlu olduğunu yine söylenenlerden öğreniriz. Aynı biçimde, gözüpek atılımların tecimsel başarıları kesin olarak kabul edilir ve olmuş bitmiş bir olgu olarak gösterilir.

Balzac'ın her zamanki yöntemlerinden böylece ayrılması, Utopyalarına, bir yazar olarak yapıtları dışında yaşamının her alanında sarsılmaz bir biçimde bağlı kalmasına karşın aslında ne kadar az güveni olduğunu gösterir.

Balzac'ın uzun hazırlıklardan sonra kırsal alanlardaki toplumsal sınıfların birbiri üzerindeki gerçek etkilerini betimleyişi, ilk kez *Köylüler*'de olur. Bu romanda köy insanları, zengin bir tip çeşitliliği içinde gerçekçi olarak, artık Utopik denemelerin soyut ve edilgin nesneleri olarak değil romanın hareket eden ve acı çeken kahramanı olarak gösterilir.

Balzac gibi bir yazar bu soruna tüm yaratıcı gücüyle, kendisinin en kişisel yöntemiyle yaklaştığı zaman, yaşamının sonuna kadar politik bir düşünür olarak inatla savunduğu fikirlerin yıkıcı bir eleştirisini yapar. Çünkü bu romanda bile kendi görüşü, büyük toprak mülkiyetinin savunmasıdır. Montcornet kontunun aristokrat bölgesi Aigues, Balzac'ın gözünde tek olası kültür olan eski geleneksel kültürün odak noktasıdır. Bu kültürel temelin korunması mücadelesi hikâyede asıl yeri tutar. En sonunda büyük toprak mülkiyetinin yıkılışı ve küçük köylü toprakları biçiminde parçalanmasıyle biter. Bu, 1789'da başlamış olan ve Balzac'ın görüşüne göre kültürün yıkımı ile sonlanacak olan devrimin daha ileri bir aşamasıdır.

Bu perspektif, tüm romanın trajik, ağıtımsı, kötümser havasını belirler. Balzac'ın yazmak istediği, aristokrat büyük toprak mülkiyetinin trajedisi ve onunla birlikte kültürün trajadesiydi. Romanın sonunda, derin bir hüzünle, eski şatonun yıkılmış olduğunu, parkın ortadan kalkmış olduğunu, bir zamanların bütün o görkeminden yalnızca küçük bir kulübe

kaldığını anlatır. Bu küçük kulübe bütün görünüme, ya da bir zamanların o güzel görünümünün yerini almış olan küçük topraklara egemendir. Gerçek şatonun yıkılmasından sonra kulübe bir şato gibi görünür, etrafında «köylülerin yapmaya alışık oldukları biçimde» sıraladıkları küçük kulübeler o kadar zavallıdırlar. Fakat gerçekçi Balzac'ın bir yazar olarak dürüstlüğü bu son hüzünlü notada bile ortaya çıkar. Soylu bir kinle, «topraklar, bir terzinin patron kâğıdına dönmüştü» demesine karşın, «toprakları kavgada galip çıkan ve oraları fetheden köylüler olmuşlardı» diye ekler. «Topraklar artık binden çok küçük parçaya bölünmüştü ve Conches ile Blangy arasında nüfus üç misli artmıştı.»

Balzac, aristokrat büyük toprak mülkiyetinin bu trajedisini edebî dehasının bütün zenginliğiyle çizmiştir. Topraksız köylüleri son derece politik bir düşmanlıkla betimleşe de («tek başlı yirmi milyon kollu bir Robespierre») büyük bir gerçekçi olarak her ik yandan kavgaya tutuşmuş güçlerin heybetli ve son derece dengeli bir tablosunu çizer.

Romanda, yazarın görevi konusunda şunları söyleyen kendisidir:

«Bir hikâye anlatıcısı hiç bir zaman unutmamalıdır ki, herkesin hakkını vermek onun görevidir; yoksullarla zenginler, onun kaleminin ucunda, eşittirler; onun için, köylülerin yoksulluğunun da bir büyüklüğü, zenginlerin adiliğinin de bir gülünçlüğü vardır; nihayet, zengin insanın tutkuları varsa, köylülerin de gereksinmeleri vardır hiç olmazsa; dolayısıyle iki kez daha yolsuldurlar onlar, ve yıkıcı eğilimlerinin, durum gereği, acımasızca bastırılması gerekirse de saygıya değer insanî ve kutsal bir hakları vardır.»

Balzac, büyük aristokrat toprakları yöresinde şiddetlenen kavgayı başlangıçtan beri yalnızca toprak sahibiyle köylü arasında bir düello, karşılıklı kavga olarak değil, birbiriyle kavgaya tutuşmuş üç taraf arasında üç yanlı bir dövüş olarak verir; küçük kasaba ve köy yağmacısı kapitalist

hem toprak sahibine hem de köylüye karşı cephe almıştır. Savaşa katılan her yanı temsil edecek çok çeşitli tipler verir romanda, ve bunlar kendi davalarını destekleyecek her çeşit ekonomik, politik, ideolojik vb. silâhı savaş alanına sokarlar. Soylu toprak sahibi Montcornet'nin, taşra yöneticisinden Paris'teki daha yüksek dereceden yargıçlara ve bakanlara kadar ilişkileri vardır; doğal olarak ordu tarafından desteklenmekte ve ideolojik olarak Brossette Peder'in kişiliğinde kiliseden, Emile Blondet'nin kişiliğinde kralcı basından yardım görmektedir.

Yağmacı kapitalist kampın sunuluşu daha zengin, daha değişiktir.

Küçük küçük borçlandırmalar yoluyla yoksul köylünün derisini yüzen ve onu yaşam boyu kendi kölesi yapan köylü yağmacıları (Rigou) görürüz; onun yanında, onun bağlaşığı, bir zamanlar Montcornet malikânesinin kâhyası şimdiyse küçük kasabada kereste tüccarı olanları (Gaubertin) görürüz. Bu iki tip çevresinde Balzac'ın parlak hayal gücü, taşranın çürüyüşünü, bütün o akraba kayırmalarını, hırsızlıkları toplar.

Gaubertin ile Rigou, taşra maliyesinin ve aşağı dereceden idarecilerin tüm dünyasını avuçları içine almışlardır. Oğullarına ve kızlarına yaptırdıkları kurnazca evliliklerle, yandaşlarına tam zamanında yaptıkları paraca yardımlarla bir ilişkiler ağı kurmuşlardır; bu ağ onların yalnızca yerel yetkililerden istediklerini elde etmelerini sağlamaz, aynı zamanda tüm taşra pazarına egemen olmalarını da sağlar.

Örneğin Montcornet, ormanlarından kestiği keresteyi Rigou - Gaubertin grubunun dışına satamaz. Grubun gücü öylesine büyüktür ki, Montcornet kontu hırsızlık suçuyla kâhyası Gaubertin'i kovunca, grup kendi seçtiği bir başka kâhyayı: kendi ajanları ve casusları olacak bir başka adamı gizlice sokarlar kontun hizmetine. Grup, ipotekler, küçük tefeci borçlandırmaları yoluyla köylüleri soyarak, piyasayı el-

lerinde oynatarak, genç insanların askerlikten kaçmalarını kolaylaştırmak gibi aşağılık işler çevirerek gittikçe zenginleşir, gücünü artırır.

Gaubertin-Rigou takımının gücü o denli büyüktür ki, Montcornet'nin yüksek düzeyde fakat uzaktaki iyi ilişkileri umurlarında bile değildir. Rigou şöyle der: «... Adalet Bakanına gelince — adalet bakanları gelirler ve giderler, ama biz hep burada kalırız.» Yani iki sömürücü takım arasındaki mücadelenin savaş alanında en güçlü olanı, taşra soyguncuları grubudur. Balzac derinden kızmaktadır bunlara, ama yine de gerçek denge gücünü ve bu gücü elde etmek için verilen mücadelenin her safhasını kesin bir sadakatle göstererek güçler arası gerçek ilişkileri en büyük doğrulukla çizmiştir.

Üçüncü grup, köylüler, öteki iki gruba karşı mücadele vermektedir. Balzac, bir partizan olarak, büyük toprak sahibi ile köylülerin soyguncu kapitalistlere karşı güçlerini birleştirdiklerini görmeyi pek isterdi; fakat burada somut olarak ve gerçekçi bir güçle göstermekten sakınmadığı şey, köylülerin nefret ettikleri soyguncularla güçbirliği yapıp onlarla birlikte büyük toprak sahiplerine karşı savaşmak zorunda kalışlarıydı. Köylülerin ufacık bir toprak parçası için, kendilerinin olacak bir avuç toprak için feodal sömürünün kalıntılarına karşı mücadeleleri, onları çıkar ilişkileriyle bağlı oldukları kapitalist soyguncuların suç ortağı haline getirir. Ölmekte olan aristokrat tabakanın trajedisi, küçük köylü toprak mülkiyetinin trajedisine dönmüştür; köylülerin derebeylik sömürüsünden kurtuluşları, kapitalist sömürünün ortaya çıkışıyla birlikte acıklı bir şekilde sıfıra inmiştir.

Her grubun öteki ikisine karşı dövüştüğü bu üçgen, Balzac'ın yapıtlarının temelini oluşturur; her aşamasında mücadelenin bir yanının, hemen o andaki ekonomik zorlamalarla öteki yanlara egemen olduğu bu iki cepheli savaşın

kaçınılmazlığı Balzac'ın yapıtına zenginliğini ve karmaşıklığını verir. Eylem, soylunun şatosundan köylünün meyhanesine, burjuvanın apartmanına ve kasaba lokantasına gider gelir. Sahnenin ve tiplerin bu durmadan değişişi Balzac'a Fransa'nın kırsal bölgelerinde verilen bu sınıf savaşının temel etkenlerini açıkça gösterme fırsatını verir.

Balzac'ın kişisel sevgisi soyluların yanındadır, ama bir yazar olarak, bu savaşa katılan herkesin, her yanının resmini kılı kırk yaran bir tamlıkla verir. Köylülerin Gaubertin-Rigou kliğine olan bağımlılığını bütün ayrıntılarıyle gösterir; soyluluğun can düşmanı soyguncu kapitalistleri yüreğinin alabileceği kadar büyük bir nefretle çizer; nefreti yanlış yerden çıkıyor da olsa, yanlış politik anlayışta kök salıyor da olsa, bin sekiz yüz kırklarda küçük köylü toprak mülkiyetinin karşılaştığı trajedinin özünü, aslını görür, anlar.

Balzac, 1789 Devrimi'nin, bütün bu kötülüklerin, aslında soyguncu tefecilik olarak anladığı kapitalizmin hızla büyüyüşünün olduğu kadar büyük mülkiyetinin dağılışının da —zamanının Fransa'sında tamamen doğrulanmış bir anlayıştır bu— nedeni olduğunu sanıyordu. Balzac için Fransız toplumsal tarihinin asıl sorunu, devrimin fırtınaları arasında burjuva zenginliğinin nasıl aristokrat büyük mülklerinin sahip değiştirmesinden, fiyat düşmeleri üzerine yapılan spekülasyonlardan, açlığın ve her türlü yokluğun, sıkıntının sömürülüşünden ve orduyla az ya da çok hileyle yapılmış anlaşmadan doğmuş olması sorunu idi. Yalnızca Goriot'nun, Rouget'nin ya da Nucingen'in servetlerinin kökenlerini anımsamanız yeter burada.

Köylüler'deki asıl tipler, köy yağmacısı Rigou ile kasaba tüccarı Gaubertin, büyük servetlerini devrim ve İmparatorluk dönemleri süresince önlerine çıkan fırsatları kullanarak elde etmişlerdir. Özellikle, Gaubertin'in servetinin kökenini anlatırken, Balzac soylu toprak sahiplerince yapılmış olan modası geçmiş sahteciliklerin kapitalist malikâne kâh-

yasının elinde nasıl yeni dolandırıcılık ve soygun biçimlerine dönüştüğünü, soyluların narnussuz, alçak bir uşağının nasıl bir servet edindiğini ve bağımsız bir spekülatör olduğunu ve en sonunda eski efendisine nasıl galip geldiğini büyük bir ustalıkla anlatır.

Balzac bu yeni servetlerin sahiplerinin çürüyüşünü ve sözde kültürünü acı bir alayla, yani tam yaşamdakine uygun olarak anlatır. Fakat aynı zamanda burjuva takımının Montcornet takımı üzerindeki zaferini kaçınılmaz yapan gerçek ekonomik ve toplumsal etkenleri de tam bir doğrulukla verir.

Balzac'ın bütün diğer yapıtlarında olduğu gibi *Köylüler*'de de anlatılan şey yalnızca soyluluğun yenilişi değil, aynı zamanda bu yenilişin kaçınılmazlığıdır da. Kavga, Montcornet'nin toprağını elinde tutup tutamayacağı ya da Gaubertin - Rigou grubunun mülk üzerindeki spekülasyonlarının başarıya ulaşıp ulaşamayacağı sorunu yöresinde dönmektedir. Sonuncular kazanacaklardır, çünkü soylular gelirlerini barış içinde elde tutmak, artırmak ve ondan yararlanmaktan başka şey düşünmezler, oysa burjuvazi şiddetli bir sermaye toplama çabasına girişmiştir. Söylemek gereksiz, böyle bir sermaye birikiminin temeli köylülerin soyularak sömürülmesidir. Halihazırda var olan küçük köylü topraklarının gittikçe artan borcu (Rigou bu tür ipoteklere 150.000 frank yatırır), parsellenmiş Montcornet mülkünün gelecekteki kullanımı, küçük topraklar için istenen kaçınılmaz biçimde şişirilmiş fiyatlar — bütün bunlar ta başlangıçtan beri küçük toprak sahiplerini tamamen Rigou - Gaubertin takımının merhametine terketmektedir.

Böylece köylüler iki ateş arasında kalmışlardır. Politikacı Balzac, bu kavgayı, köylüler güya Gaubertin - Rigou takımının düzenleri ve tavlamalarıyla aldatılmış gibi, köylülerin içindeki «kötü kimseler» (Tonsard, Fourchon) köylüleri kışkırtıyormuş gibi göstermek isterdi. Fakat gerçekte roman, durumun bütün diyalektiğini ortaya koyar: köylüler

küçük kasaba ya da köy soyguncularına zorunlu olarak bağımlıdırlar, köylüler bu soyguncular dan nefret etseler de ekonomik zorunluluk onları kendi sonlarına doğru götürmektedir. Örneğin, Balzac, Rigou'nun *yardımıyla* küçük bir toprak parçası elde etmiş olan bir köylüyü şöyle anlatır:

«Gerçekte Cortecuisse, Bâchelerie mülkünü satın aldığında bir *burjuva* katına yükselmek istemişti ve övünüp durmuştu bununla. Karısı gübre toplamak için dışarı çıkardı! O ve Cortecuisse sabah daha gün doğmadan bolca gübrelenmiş bahçelerini çapalamak için kalkarlar, ürünün birini kaldırıp birini ekerlerdi, ama yine de Rigou'ya olan borçlarının faizinden fazlasını bir türlü ödeyemezlerdi... Zavallı adamcağız Rigou'nun kendisine sattığı üç akr'lık toprağı düzeltmiş, gübrelemişti ama hâlâ kovulmak korkusuyla yaşıyordu! Eve bitişik bahçe ürün vermeye başlıyordu... İnsanı yıpratan bu çalışma bir zamanlar öyle güleç olan bu küçük şişman adamı öyle sıkıntılı ve şaşkın birisi yapmıştı ki, zehirlenmiş ya da umarsız bir hastalığa yakalanmış sanırdınız.»

Köylünün soyguncuya bu bağımlılığı —ekonomik temeli kesinlikle küçük toprakların «bağımsızlığı», topraksız köylünün toprak sahibi olma arzusu olan bu bağımlılık— diğer birçok şeyle birlikte köylünün karşılığını almadan soyguncu takımı için zorunlu olarak çalışmasında da kendini gösterir. Marx şöyle der bu konuda: «Bu noktada Balzac, küçük köylünün, tefecisinin lütfunu kazanmak için nasıl karşılık almadan her türlü işi yaptığını (bu türlü çalışma herhangi bir peşin harcama gerektirmediği için) çok yerinde olarak gösterir. Tefeci, böylece bir taşla iki kuş vurmaktadır: ücret ödemekten kurtulmakta ve köylüyü —başkasının tarlasında çalışmakla kendi toprağını işlemesi önlenen köylünün— yıkıma doğru yani tefeci örümceğinin ağına doğru her gün biraz daha sürmektedir!»

Oldukça doğal olarak, köylüler kendilerini soyanlara karşı vahşi bir nefret taşımaktadır içlerinde. Fakat bu nef-

ret yalnızca köylülerin ekonomik bağımsızlığı nedeniyle değil aynı zamanda toprağa karşı açlıkları ve büyük mülk sahiplerinin onlar üzerindeki boğucu sömürü baskısı nedeniyle de güçsüzdür. Yani köylülerin köy tefecilerimden nefret etmeleri boşunadır; ne yaparlarsa yapsınlar, büyük mülk sahiplerine karşı mücadelede onların köleleri ve bağlaşıkları olmaya zorlanmaktadırlar. Balzac bu konuda aşağıdaki ilginç karşılıklı konuşmayı verir:

«Demek Aigues'in sizin o çirkin suratınız için parça parça satılacağını sanıyorsunuz? diye cevap verdi Fourchon. 'İhtiyar Rigou otuz yıldır iliklerinizi sömürüyor da siz hâlâ *burjuvaların senyörlerden* beter olacağını göremiyorsunuz?.. Köylü hep köylü olarak kalacaktır! Göremiyor musunuz ki (tabii, siz politikadan ne anlarsınız!) hükümet neden o kadar ağır vergiler koydu şaraba, cebimizden paralarımızı almak ve bizi hep yoksul tutmak için! *Burjuvalar*'la hükümet aynı şey. Bizler zengin olsaydık onların hali nice olurdu? Tarlada çalışabilirler miydi onlar? Ürünü toplayabilirler miydi? Bu işler için yoksullar gerek onlara.

«Ama bütün bunlar için işte, onlarla birlikte savaşmalıyız» dedi Tonsard, «Büyük toprakları parçalanmak istiyor onlar. Daha sonra Rigou'lara karşı çıkarız!»

O zamanlar Fransa'daki sınıfların durumuna göre Tonsard haklıdır, gerçek yaşamda egemen olacak olan onun tutumudur.

Bir devrimi düşleyen, 1793 devrimiyle gerçekleştirilmiş olan toprakların bölüşülmesini daha köktenci olarak yeniden yürürlüğe koymayı düşünen birkaç köylü de vardır elbet. Tonsard'ın oğlu bu türlü devrimci görüşler ileri sürer:

«Size söyleyeyim mi, *burjuva* oyununa geliyorsunuz siz. Aigues'de soyluları korkutmak ve haklarınızı sürdürmek istiyorsunuz, güzel. Ama onları buradan sürmek ve Aigues'teki topraklarını sattırmak, bütün vadideki *burjuvaların*

yapmak istediği şey de bu, bizim aleyhimize olur. Büyük toprakların parçalanmasına yardım ederseniz, gelecek devrimde satın alacak toprağı nereden bulacaksınız? O zaman, bugün ihtiyar Rigou'nun yaptığı gibi yok pahasına elde edeceksiniz toprakları oysa; fakat onları burjuvaların yutmasına izin verirseniz, tekrar satmaya kalktıklarında hem daha verimsiz hem daha pahalı olacaktır; o zamansa *burjuvalar* için çalışmak zorunda kalacaksınız, tıpkı bugün Rigou için çalışanlar gibi. Cortecuisse'e bakın bir!»

Bu köylülerin trajedisi Fransız işçi sınıfının köylülerle bağlaşıklık halinde bir devrimi sahneye koyamayacak kadar az gelişmiş olduğu bir zamanda, 1789'un devrimci burjuva sınıfının içinde bir Rigou'lar ve Gaubertin'ler kuşağının doğmuş olmasıydı. İsyancı köylülerin bu toplumsal yalnızlığı, onların sekter karışıklıklarında ve sözümona köktencı taktiklerinde yansır.

Bu dönemde ekonomik güçlerin gerçek etkisi, köylüleri ne kadar istemezlerse istemesinler Rigou'ların maşaları olmaya itmektedir. Bu ekonomik durumun çeşitli politik sonuçları, «köylülerin nefret ettikleri ve tefecilik hileleri yüzünden küfrettikleri Rigou'yu, onların politik ve malî çıkarlarının savunucusu haline getirmektedir... Paris'teki bazı bankerler için olduğu gibi onun için de politika, bir sürü adice hileleri popülerliğin mor şalıyla örtüyordu.» Rigou topraksız köylülerin ekonomik ve politik temsilcisidir artık, oysa daha kısa bir süre önce «kazara» ölebileceği bir tuzağa düşerim korkusuyla akşam karanlığından sonra dışarı çıkmaya cesaret edemezdi.

Fakat trajedi daima iki zorunluluğun çarpışmasıdır; köylüler için, ne kadar ağır ipotekle olursa olsun Rigou'dan alınmış bir küçük toprak parçası hiç bir şeye sahip olmamaktan ve Montcornet'nin topraklarında irgatlıktan daha iyiydi.

Balzac, tıpkı köylülerin büyük mülklere karşı «kışkırtıldığına» kendini inandırdığı gibi, büyük toprak sahibi ile

köylüler arasında ataerkil ve «hayırlı» bir ilişkinin mümkün olduğuna da inandırmaya çalışıyordu. Bu inançların birincisi konusunda gerçeğin ne olduğunu göstermiş bulunuyoruz. İkinci yanılsamayı yine Balzac'ın kendisi aynı acımasızlıkla ortadan kaldırmaktadır.

Bir ara Montcornet Kontesi'nin, tüm bölgenin «velinimeti» olduğunu söylemesine karşın bu iyi işlerin neler olduğunu belirtmemektedir; bu ise Balzac için, daima, onun kötü bir bilinci olduğunun ve kendi söylediklerine kendisinin inanmadığının bir belirtisidir. Peder Bronssette ile Kontes arasındaki bir konuşmada, papazın, kontesin dikkatini zenginlerin yoksullara karşı görevlerine çekince, Kontes o peygamberce sözle cevap verir: «Bakarız!»; zenginler için. cüzdanlarına yapılan çağrıya yan çizmek bakımından uygun bir sözveriştir bu, ve daha sonra her kötü alınyazısı karşısında, «dökülen süte acımanın yararı olmayacağı» bahanesiyle edilgin seyirci durumunda kalmalarını sağlar.

Balzac'ın Utopik romanlarındaki öteki papazlar gibi Peder Brossette de Lamennais ekolünün «sosyal Hıristiyanlığının» bir temsilcisidir, fakat şu farkla: burada, Balzac'ın yalnızca vaız vermek yerine karakterler yarattığı yerde, papazın kendisine bu ideolojinin umarsızlığı hissettirilmektedir.

«Daha on adım uzaklaşmamıştı ki, kendi kendine 'Belshazzar yortusu, yok olmuş bir kastın, oligarşi ya da gücün son günlerinin ebedî simgesi mi olacak?' dedi. 'Ey Tanrım, bu sosyal düzeni değiştirmek için yoksulları bir sel gibi azat etmek senin kutsal iraden ise, o zaman zenginleri kendi körlükleriyle başbaşa bıraktığını anlayabileceğim.'»

Toprak sahiplerinin iyiliklerinin gerçekte neler olduğu Balzac tarafından bir iki somut örnekle gösterilir. Montcornet mülkünün eski sahibi —Balzac'ın o derece övdüğü eski düzenin altın çağında ünlü bir aktris olan kadın— bir defasında bir köylünün isteğini şu şekilde yerine getirir:

«Başkalarını mutlu etmeye alışık o erdemli hanım bir dönümlük bir bağ hediye etti ona — karşılığında yüz gün bedava çalışmasını istedi.»

Balzac, politikacı olarak, şu sözleri ekler buna:

«Bu cömert davranış yeterince değerlendirilmedi.»

Ama bir yandan da bu «hediye»yi alan köylünün, hanımının bu cömertliği konusunda ne düşündüğünü de ekler:

«Hadi canım! Onu ben satın aldım, hem de iyi para ödedim. *Burjuva*'lar parasız bir şey verirler mi bize hiç? Yüz günlük çalışmanın hiç mi değeri yok? Burası üç yüz franka maloldu bana, hem de her tarafı taş!»

Ve Balzac ekler:

«Bu görüş genellikle tutuldu halk tarafından.»

Fakat Montcornet, sıradan eski moda bir aristokrat değildir. Napolyon ordusunun eski bir generalidir, Avrupa'nın yağmalanmasında İmparatorluk ordusunda görev almıştır. Bu nedenle köylüleri ezmede bir uzmandır. Montcornet ile Gaubertin arasındaki hırsız kâhyanın kovulmasıyla biten tartışmayı anlatırken, Balzac onun bu özelliği üzerinde durur.

«Uzun uzun düşündükten sonra, İmparator, Montcornet'ye Pomeranya'da bugün Gaubertin'in Montcornet malikânesinde oynadığı rolü oynamasına izin vermişti. Yani bu işleri ordudan bilirdi general.»

Balzac, Montcornet ile Gaubertin arasındaki derin, kapitalist çıkar benzerliğine yalnızca bu pasajda dokunmaz, Gaubertin'le Montcornet'nin aynı kapitalizmin birbiriyle savaşan iki kliğinden başka bir şey olmadıklarını, üzerinde kavga ettikleri şeyin köylülerden sızdırılmış artı-değerin paylaşılmasından başka bir şey olmadığını göstermekle kalmaz — aynı zamanda, Montcornet malikânesinin kapitalist niteliğini de gösterir. Peder Brossette'in bu kapitalist sömürü

yollarını kesin olarak onaylaması büyük gerçekçi Balzac yönünden özellikle derin bir alaydır.

Montcornet, yoksulların bütün geleneksel haklarını: ormanda çalı-çırpı toplama hakkını, hasattan sonra tarlalardan başak toplama hakkını ellerinden almak istemektedir. Bu hakların ortadan kaldırılması büyük toprakların kapitalistleşmesinin gereğidir. Balzac'ın romanının yayımlanmasından birkaç yıl önce, o zaman genç bir insan olan Karl Marx, *Rheinische Zeitung* sütunlarında, o sırada Rheinish Diet'inde tartışılmakta olan ve buna benzer eski hakları ortadan kaldıran Orman Hırsızlığı Yasa Tasarısı'na karşı şiddetli bir savaş vermişti.

Bu sorunda Balzac kesin olarak Montcornet'nin yanındadır. Montcornet'nin davranışını desteklemek için, çalı-çırpı toplayıcıların henüz büyümekte olan ağaçları kestiklerini ya da bilerek yaraladıklarını ileri sürer. Fakat şurası açıktır ki, Montcornet'nin hareketi bu hakların kötüye kullanılmasına değil, doğrudan doğruya eski hakların kendisine yönelmiştir. Montcornet yalnızca resmî yetkililerden alınmış yoksulluk belgeleri olan köylülerin başak toplamalarına izin verileceğini emreder; başak toplama sonucunda elde edilecek ürünün olabildiği kadar az olmasına da dikkat eder. Bu, Pomeranya'da iyi yetişmiş olan Montcornet'nin, derebeyliğin bu gibi kalıntılarını ortadan kaldırmaya adamakıllı kararlı olduğunu gösterir. Montcornet topraklarındaki köylüler, «toplumun ilkel biçimlerinin bütün acımasızlığının, uygar ülkelerin bütün işkence ve yoksulluğuyla birleştiği» (Marx) bir durumdadırlar.

Köylüler umutsuzluğa itilmektedirler, ve bu umutsuzluk, sonunda Rigou'nun mülk üzerindeki spekülasyonunun zaferine yardım edecek olan terörcü patlamalara yol açacaktır.

Balzac burada, küçük köylü topraklarının trajedisinin ustaca bir tablosunu çizer. Marx'ın *18 Brumaire*'de anlattığı

devrim sonrası küçük toprakların aynı temel gelişimini edebî biçimde verir bize.

«Fakat on dokuzuncu yüzyıl boyunca feodal lordların yerini şehir tefecileri alır, toprağa bağlı feodal yükümlülüklerin yerini ipotekler, ve aristokrat mülkünün yerini *burjuva* sermayesi alır.»

Daha sonra Engels kapitalist toplumsal düzenin kurulmasında ve gelişmesinde köylülerin oynadığı acıklı rolü daha somut olarak belirtmiştir. Şöyle der Engels:

«... Kent burjuvazisi başlattı onu, kırsal bölgelerin küçük toprak sahipleri ise zafere ulaştırdı. Üç büyük burjuva devriminin her birinde köylülerin zafer kazanılınca, aynı zaferin ekonomik sonuçlarının kesin olarak yıkacağı bir sınıf olmasına karşın ordunun vurucu gücünü sağlaması oldukça gariptir. Cromwell'den yüz yıl sonra İngiliz küçük toprak sahipleri hemen hemen ortadan kaybolmuştur.»

Doğaldır ki, aristokrat yanlısı kralcı Balzac bu süreci doğru bir biçimde kavrayamazdı. Fakat karakterlerinden birçoğu, köylülerdeki benzeri bir evrimi, ne derece belirsiz olursa olsun, yine de yansıtan belli belirsiz, karışık bir rahatsızlığı dile getirirler.

Yaşlı Fourchon şöyle konuşur:

«Ben eski günleri gördüm, şimdi de yenilerini görüyorum, benim aziz bilgili efendim. Doğru, tabelâ değişti, ama şarap aynı şarap. Bugün, dünün küçük kardeşinden başka bir şey değil. İşte! Alın yazın bunu gazetenize! Kurtulmuşuz biz, öyle mi? Hâlâ aynı köydeyiz, *senyör* de olduğu gibi duruyor işte; benim bu senyör dediğim, 'ağır iş'... Tek malımız olan çapa düşmedi elimizden. Ürünümüzün en büyük kısmını elimizden alan ister *senyör* olmuş, ister vergi toplayıcısı, ne fark eder, biz yine kanımızı ter yerine dökmek zorundayız...»

Balzac'ın Fransız devriminin felâketli sonuçlarını hafif-

letebileceğini hayal ettiği idealize Tory Utopya'sına daha önce dokunmuştuk. Fakat o, Fransız toplumunun 1789'dan 1848'e kadarki evrimini betimlerken çok daha derinlere iner. Fransız Devrimi'nin kaçınılmazlığını her kez yeniden göstermekle kalmaz, bu devrimin bir sonucu olarak Fransa'daki genel kapitalist dönüşümün kaçınılmazlığını da betimler.

Köylüler'de Peder Brossette şöyle söyler:

«Tarihî bakımdan köylüler, Köylü Ayaklanmaları'ndan sonraki sabah nerede idiyseler hâlâ oradalar; o yenilgi kafalarında çakılıp kalmıştır. Olanları hatırlamazlar artık — fakat olaylar içgüdüsel bir düşünceye dönüşmüştür; üstünlük fikri bir zamanlar nasıl soyluların kanına işlemiş idiyse, bu düşünce de köylülerin kanına işlemiştir. 1789 Devrimi yenilenlerin öcü idi. Köylüler, feodal yasaların kendilerine yasaklamış olduğu toprağın mülkiyetini almışlardır. Onlardaki toprak sevgisi buradan gelmektedir, toprağı aralarında öyle bölerler ki, bir saban izini bile ikiye ayırırlar...»

Balzac, Napolyon'un hâlâ azalmamış, hatta köylülerin yanında gittikçe artan saygınlığının, Fransız Devrimi'yle ortaya çıkan toprak bölüşümünü tamamlamış ve savunmuş olmasından geldiğini oldukça açık bir biçimde görmüştür.

Peder Brossette şöyle devam eder:

«Halkın gözünde, bir milyon sıradan askeri yoluyla halkıyla birleşmiş olan Napolyon hâlâ devrimin göbeğinden fırlamış bir kral, aristokrasinin elinden alınmış topraklara köylülerin sahip olmasını sağlamış bir insandır. Taç giyişinde sürüdüğü merhem bu düşünceydi işte...»

Utopik bir roman olan *Köy Hekimi*'nde gerçekten canlı tek sahne belki de Balzac'ın, Napolyon'un eski askerleri olan köylülerin, eski önderlerine hâlâ nasıl sıkı sıkıya bağlı olduklarını gösterdiği sahnedir. Çünkü Napolyon'un politik düşünceleri —daha sonra İkinci İmparatorluk döneminin o kadar terbiyesizce gülünçleştirdiği— «gelişmemiş, bâkir küçük toprak mülkiyetine değgin düşünceleriydi.» (Marx)

Fakat yaratıcı tarihçi Balzac'ın bakışı, Napolyon dönemini kuru bir biçimde anlamaktan daha derinlere iner. Fransız devrimine karşı duyduğu bütün o kralcı düşmanlığa karşın devrimin Fransız toplumuna getirdiği insanî ve moral yükselişi hiç bir zaman gözden kaçırmaz. Cumhuriyetçi subay ve askerlerde gördüğü basit insanî büyüklük ve görkemli kahramanlık ilk romanı *Köylü İsyanı*'nda bile çok belirgin bir biçimde vardır. Balzac, öteki romanlarının hiç birinde, aynı şekilde Cumhuriyetçileri namusluluk ve sarsılmaz cesaret örnekleri olarak göstermekten geri durmamıştır (örneğin, *César Birotteau*'daki Pillerault).

Balzac, St. Merry'nin basamaklarında ölmüş olan kahramanlardan Michel Chrestien'i anlatırken, böyle namuslu ve yiğit Cumhuriyetçileri betimlemede en üst düzeye erişir. Çok ilginçtir ki, Balzac'ın kendisi, bu kişinin çizilişinden mutlu değildi — yetersiz bulurdu bu betimlemeyi, büyük modeline pek uygun bulmazdı onun çizilişini. Stendhal'in *Parma Manastırı*'nı eleştirisinde, devrimci cumhuriyetçi tipi Ferrante Palla'dan coşkunlukla söz eder; Stendhal'in kendisinin Michel Chrestien'de çizmeye çalıştığı aynı tipi çizmek istediğine işaret eder, Stendhal'in, bu roman kahramanını çizmede, onun büyüklüğünü anlatmada kendisini aştığını görür.

Köylüler'de bu tip, yaşlı Niseron'un kişiliğinde: dünya malında gözü olmadığı gibi şerefli ve cesur bir yoksulluk içinde yaşayarak hakkı olan ayrıcalıklardan da kayıtsızlıkla vazgeçen, devrimin namuslu ve gözüpek savaşçısı tipinde ortaya çıkar. Balzac bu tipte, hiç kuşkusuz, başka şeyler de gösterir: Kapitalist yolda gelişen bir Fransa'da Jakoben geleneğinin umarsızlığını. Niseron zenginlerden nefret eder, bu nedenle de köylüler ona kendilerinden biri olarak bakarlar; fakat Niseron, umarsız olarak gördüğü durumdan hiç bir çıkış yolu bulamamasına karşın gittikçe büyüyen kapitalizmden ve insafsızca kazanç peşinde koşmaktan da o kadar nefret eder.

Balzac'ın Fransa'daki kapitalist gelişmenin insanî bakımdan ne anlama geldiğini, en temel çizgisinden en ince ayrıntılarına kadar ve kendisinin bu konudaki gerici politik durumunu hesaba katmaksızın nasıl derinden ve doğru olarak anladığını görmek ilginçtir. Böylece Balzac, Jakobenizmin eski idealleri ile özgür küçük toprak sahipliği arasında hiç bir ilişki göremese bile, Jakoben Cumhuriyetçinin daha sonraki gelişimlerine uygun doğru portrelerini çizer.

Marx, küçük toprak sahipliği konusunda yaptığı ekonomik çözümlemede, «küçük toprak sahipliğinin, klasik antikitenin en iyi dönemlerinde», örneğin Rousseau'nun ve Jakobenlerin onu kendilerine ideolojik model olarak aldıkları devirde, «toplumun ekonomik temeli olduğunu» söyler.

Marx, elbette, eski çağların şehir devleti (polis) demokrasisi ile Jakoben'lerin onu yeniden diriltme düşleri, Jakoben'lerin o kahramanca kendilerini aldatışları arasındaki ayrılığı görüyordu. 1848 Fransız devrimi ile ilgili tarih yazılarında ve daha sonra *Kapital*'de, küçük toprak sahiplerini köleliğe, tefecinin ve vergi toplayıcısının pençesine iten, «köylüyü, ürünlerini mal haline dönüştürebileceği koşullar olmaksızın hem tüccar hem artizan olmaya zorlayan kapitalizm» içindeki bütün güçleri her yönden parlak bir biçimde çözümlemişti... «Kapitalist üretim sisteminin, üreticilerin ürünlerinin para olarak fiyatına bağımlılığı ile birlikte sakıncaları, burada, kapitalist üretim sisteminin gelişimini tamamlamış olmasından çıkan sakıncalarla uyuşmaktadır.» Marx buradan hareketle on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısındaki devrimci süreç içinde köylülerin durumlarının zorunlu olarak zıtlıklarla dolu olduğunu gösterir; Napolyon III'ün egemenliğinin toplumsal koşullarının, nasıl köylülerin umutsuzluğundan ve bunun yarattığı kaçınılmaz yanılsamalardan doğduğunu gösterir.

Balzac, nesnel ekonomik evrimin bu diyalektiğini göremedi, aristokrat büyük toprak mülkiyetinin kralcı övücüsü

olarak görmesi de beklenemezdi belki. Fakat Fransa'nın toplumsal tarihinin amansız gözlemcisi olarak, küçük toprak mülkiyetinin bu ekonomik diyalektiğinin meydana getirdiği toplumsal hareketlerin ve evrimci yönsemelerin büyük kısmını görmüştür. Balzac'ın büyüklüğü, bütün politik ve ideolojik peşin yargılarına karşın, bütün çelişkileri, ortaya çıktıkları gibi, yanlışsız gözlemesi ve onları bozmadan anlatmasındadır. Onlara, «kültür»ün ve «uygarlığın» yıkıcısı olarak, kendi dünyasının ortadan kalkışının başlangıcı olarak bakıyordu, doğru; ama buna rağmen onları gördü ve betimledi — böyle yapmakla da ta geleceğe uzanan bir derin görüşlülük göstermiş oldu. Ne kadar isteği dışında olursa olsun, küçük toprak sahipliğinin ekonomik trajedisini açıkladı — ve yine, canlı tiplerde somutlaşmış olarak önce 1848'de Jakobenizmin karikatürüne, hemen sonra da İkinci İmparatorluğun: Napolyon döneminin karikatürüne zorunlu olarak götüren toplumsal koşulları gösterdi.

Bu yakın tufan görüşü: kültürün ve dünyanın yakında yıkılacağı görüşü, bir sınıfın ortadan kalkacağı önsezisinin her zaman aldığı idealistçe şişirilmiş bir biçimidir. Bütün öteki romanlarında olduğu gibi bu romanında da Balzac, Fransız aristokrasisinin çöküşüne yas tutar, bu ağıtsal biçim romanın kompozisyonunu belirler. Montcornet *şatosunun* aristokratik yetkinliğini anlatmakla başlar, gazeteci Blondet'nin diliyle. Malikânenin küçük topraklara bölünüşüyle yok olan bu geçmiş güzelliğin acıklı bir resmiyle biter. Fakat romanın acıklı sonu daha da derin bir kedere dalar. Romanın başında, *şatoda* konuk olarak bulunan, Montcornet Kontesinin âşığı Kralcı gazeteci Blondet (Kontes, kocasının aksine eski, soylu bir aileden gelmektedir) mesleğinde tam bir yıkıma uğramış, maddî ve manevî yönden yıkılmıştır, General Montcornet'nin ölümü üzerine onun zengin dul karısıyle evlenerek kurtulduğunda kendini öldürecek noktaya gelmiştir.

Blondet'nin acıklı sonuna özellikle dikkat edilmelidir, çünkü Balzac'ın görüşlerini dile getiren kişi olarak tüm *İnsanlık Komedyası*'nda çok önemli ve olumlu bir rol oynar — bir tek, Balzac'm kendi şairane portresi olan Daniel d'Arthez, ondan daha olumludur. Balzac'm Blondet'yi felâketle karşılaştırması, ayrıntılar konusunda kılı kırk yaracak kadar titiz bir yazara kralcılığın ne denli umarsız görüldüğünün bir delilidir. Ve yine yalnızca Blondet'nin felâketini kendi içinde görüp acımasız bir doğrulukla anlatması değil, onun aldığı perişan durumu da gözler önüne sermesi Balzac'ın özelliğidir. Cumhuriyetçi Michel barikatlarda kahramanca ölüp giderken, kralcı Blondet zengin bir kadının asalak kocalığına sığınır, birtakım dalaverelerle elde edilen bir randevuyla valiyi ziyaret eder ve kişiliğini güçlendirir. Bu asalaklık, romanın sonunda, Blondet yok olmuş şatonun bulunduğu yeri kaplayan küçük küçük toprak parçalarını seyrederken, Rousseau'nun yanlışlığına, monarşinin kaderine değgin kralcı duygusal sözler ederken alaycı ifadesini de bulmuş olur:

«Siz beni seviyorsunuz, birlikteyiz... İçinde yaşadığımız anı çok güzel buluyorum ben ve uzak gelecek umurumda değil,» diye cevap verir karısı.

«Öyleyse yaşasın bu an, sizinle birlikte! Geleceğin canı cehenneme!» diye bağırır Blondet, sırılsıklam âşık.

Marx, Balzac'm büyüklüğünün, «gerçek koşulları, örneğin Fransız kapitalizminin gelişimini yöneten koşulları derinden anlamasında» yattığını söyler. Balzac'ın birbiriyle savaşan üç grubun özelliklerini nasıl aslına uygun olarak betimlediğini, 1789 Devrimi'nden beri Fransa'daki bütün toplumsal sınıfların gelişimindeki kendine özgülükleri nasıl noksansız anladığını daha önce gösterdik. Fakat, sınıf evriminin diyalektiğinin öteki yanı, yani evrimci yönsemelerin Fransız Devrimi'nden ya da daha çok Fransa'da *burjuva* sınıfının ortaya çıkışından sonra da devam ettiği ve feodalizm ile mutlak

monarşi arasındaki savaşın başlayışı gözden kaçırılırsa tamamlanmış sayılmaz böyle bir ifade. Gelişimin devamlılığının bu derinden anlaşılışı, *İnsanlık Komedyası*'nın büyük binasının üzerine oturduğu temeldi. Devrim, İmparatorluk, Restorasyon ve Temmuz monarşisi, Balzac'ın gözünde, Fransa'nın kapitalizme doğru büyük, devamlı ve çelişkili evrim sürecinin: karşıdurulmazlıkla zalimliğin ayrılmaz bir biçimde birbirine bağlı bulunduğu bir sürecin aşamalarından başka bir şey değildi.

Soyluluğun yıkılışı —Balzac'ın ideolojik ve politik çıkış noktası— bu tümel sürecin yalnızca bir yanıydı, ve Balzac soyluların tarafını ne kadar tutarsa tutsun, onların sönüşünün kaçınılmazlığını çok açık olarak görmüş ve bu sürecin akışı içinde içten çöküşü, soyluların ahlâki bozuluşunu da gözden kaçırmamıştır. Birçok tarihî incelemede soyluluğun bu silinişinin kökenlerini keşfetmiştir. Feodal soyluluğun bir saray soyluluğuna dönüşüne, toplumsal bakımdan gerekli işlevlerin gittikçe azalışı ile asalak bir grup haline bu dönüşe, haklı olarak, soyluluğun sönüşünün temel nedeni olarak bakıyordu. Fransız devrimi ve onun iplerini serbest bıraktığı kapitalist gelişim, bu sürecin yalnızca son aşamasıydı. Soylular arasındaki daha zeki kimseler, sonlarının kaçınılmaz olduğunu iyi biliyorlardı. Balzac'ın *Cabinet of Antiques*'inde sinik, kötü ama zeki Maufrigneuse Düşesi, eski soyluluk kavramını ileri sürenlere şunları söyler: «Deli misiniz siz hepiniz? Bugün, atalarınızın on beşinci yüzyılda yaşadığı gibi mi yaşamak istiyorsunuz? Ama bugün on dokuzuncu yüzyıldayız azizim ve bugün özgürlük yok, yalnızca bir aristokrasi!»

Balcaz Fransız toplumunun her sınıfını çizişinde bu kapitalist gelişimin devamlılığı temasını izler hep. Yalnızca devrim öncesi dönemin ve restorasyon ile Temmuz monarşisi döneminin tüccar ve imalâtçıları (Ragon, Birotteau, Popinot, Crével, vb.) arasındaki özgül farklılıkları izlemek ve çizmekle kalmaz, aynı şeyi bütün öteki sınıflar konusunda da ya-

par; her yerde yaşamın, kapitalizmin işleyişinin egemenliği altında olduğunu, Hegel'in kapitalizmin «manevî hayvan krallığı»nı, «kurdun kurdu yediği» kapitalist dünyayı göstererek yapar bunu. Bunda Ricardo kadar siniktir Balzac, ama onda da Marx'ın söylediği gibi «sinizm, onu ifade eden sözlerde değil, eşyanın kendisindedir.»

Bu kapsamlı kapitalist evrim süreci kavramı Balzac'ın, hiç bir zaman dolaysız olarak yapmasa da, tarihî gelişimi yöneten büyük toplumsal ve ekonomik güçleri keşfetmesini olanaklı kılar.

Balzac'ın yazdıklarında toplumsal güçler hiç bir zaman (daha sonra Zola'da göreceğimiz gibi) romantik ve fantastik canavarlar, insanüstü simgeler olarak görülmez. Tersine, Balzac, bütün toplumsal ilişkileri kişilerarası çıkarlar çatışması ağı içinde, bireyler arasındaki nesnel çatışmalarda ve entrikalar ağı içinde çözer. Örneğin, adaleti ve mahkemeleri hiç bir zaman toplumdan bağımsız, onun üstünde duran kurumlar olarak betimlemez. Ancak, romanlarındaki bazı küçük-burjuva tipler mahkemeleri böyle düşünür. Balzac bir mahkemeyi, toplumsal kökenlerini, tutkularını ve umutlarını yazarın büyük bir titizlikle tanımladığı tek tek yargıçlardan oluşan bir kurul olarak çizmiştir hep. Davalara katılan her kişi, söz konusu davanın çevresinde verildiği gerçek çıkar çatışmaları ağına tutulmuş olarak gösterilir; yargıçlar kurulundan herhangi bir üyenin takındığı durum, bu çatışan çıkarların sık ormanı içinde işgal ettiği duruma bağlıdır. Bunun bir örneğini, *The Harlot's Progress*'teki ya da *Cabinet of Antiques*'teki hukukî entrikalarda görebiliriz.

Balzac'ın bütün büyük toplumsal güçlerin işleyişini göstermesi böyle bir geçmiş bilgisine dayanır. Bu çıkar çatışmalarına katılan her kişi, kendi katkısız kişisel çıkarlarından ayrılmaz bir biçimde, belli bir sınıfın temsilcisidir, fakat bu çıkarların toplumsal nedeni, sınıfsal temeli bu katkısız kişisel çıkarlarda ve ondan ayrılmaz biçimde bulur

ifadesini. Yani, toplumsal kurumları görünüşteki nesnelliklerinden kesinlikle soymak yoluyla yazar onlarda gerçekten nesnel olan şeyi dile getirmeyi düşünür, onların gerçek toplumsal *raison d'être*'leri[1]: sınıf çıkarlarının taşıyıcısı, bu çıkarları zorla kabul ettirme aracı olarak işlevleri nedir, onları ifade etmeye çalışır.

Balzac'ın gerçekçiliğinin özü, toplumsal varlıkları toplumun her sınıfı içinde kendilerini zorunlu olarak göstermesi gereken toplumsal bilinçle toplumsal varlık arasındaki çelişmelerde ve bu çelişmeler yoluyla, toplumsal bilincin temeli olarak göstermesindedir. *Köylüler*'de, «neye sahip olduğunu söyle ne düşündüğünü söyleyeyim» derken Balzac işte bunun için haklıdır.

Bu derin gerçekçilik Balzac'ın yaratıcı yönteminin en küçük ayrıntılara kadar girmesini sağlar. Bununla ilgili olarak burada yalnızca birkaç ana noktaya dokunabileceğiz.

Bir kere Balzac, her temel noktada yaşama kesin olarak sadıksa da, hiç bir zaman kendini önemsiz bir fotoğraf doğalcılığıyla sınırlamaz. Başka bir deyişle, kahramanlarına hiç bir zaman, kendi toplumsal varlıklarından zorunlu olarak gelmeyen, hem soyut hem de özgül belirginliğiyle tam bir uyum içinde olmayan şeyler söyletmez, düşündürmez, hissettirmez ve yaptırmaz. Fakat aslında doğru olan bu tür düşünce ya da duyguyu ifade etmede belli bir sınıfın ortalama bir temsilcisinin ortalama ifade gücünün sınırları içinde kalmayı reddeder hep. Toplumsal bakımdan doğru ve derinden kavranılan herhangi bir özü ifade etmek üzere daima en kesin, en keskin ifadeyi arar, bulur; oysa doğalcılığın koyduğu sınırlar içinde tamamen olanaksızdır bu.

Bu çözümleme içinde, bu ifade yönteminin birkaç örneğini görmüş bulunuyoruz. Balzac'm anlatım yolunun daha uzak bir örneği olarak, köylü Fourchon ile Peder Brossette

[1] Raison d'être: varlık nedeni. (T. Çev.)

arasındaki karşılıklı konuşmadan bir iki parça alalım. Papaz, köylüye, torununu Tanrı korkusuyla yetiştirip yetiştirmediğini sorar:

«Oh, hayır papaz efendi, ona Tanrı'dan korkmasını söylemem, insanlardan korkmasını söylerim... Ona derim ki: 'Mouche, hapisaneden sakın, darağacının yolu hapisaneden geçer. Çalma, öyle davran ki, insanlar versin sana istediklerini! Çalmak katilliğe götürür insanı, katillik de insanların adaleti karşısına diker seni. Zenginlerin uykusunu yoksulların uykusuzluğundan koruyan adaletin usturasından sakın. Okumayı öğren. Eğitimle, para yapma yolunu bulur, ama yine de o kibar bay Gaubertin gibi kanundan dışarı çıkmamış olursun... Yapılacak tek şey zenginlerin yanında yer almaktır, onların masalarının altında daima kırıntılar vardır. Sağlam bir eğitim dediğim de bu. Böylece ufaklık daima kanunum doğru yanında bulunur. İyi bir insan olacak, ve bir gün bana bakacak.'»

1844'te yaşlı bir Fransız köylüsünün böyle sözler söyleyemeyeceği açıktır. Ama yine de bütün olarak karakter, Balzac'ın ona söylettiği her şey, yaşama kesin olarak uygundur, çünkü gerçekliğin sıkıcı bir biçimde aynen kopyasının ötesine geçer söylenenler. Balzac'ın bütün yaptığı, Fourchon tipinde bir köylünün şöyle böyle hissedip de açıkça ifade edemediği şeyleri gizilgüç (potansiyel) olarak en üst düzeyde ifade etmektir. Balzac, dilsiz olup da savaşlarını sessizlik içinde verenler adına konuşur. Goethe'nin belirttiği anlamda şairin görevini yerine getirir:

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt
Gab mir ein Gott zu sagen was ich leide...[1]

[1] Aslı Almanca:
Ve insan acıdan suskunlaştığında
Bir Tanrı bana çektiğim acıyı söyleme gücünü verdi.

fakat o yalnızca, kendilerini toplumsal ve bireysel zorunluluklar olarak gösterme savaşı veren şeyleri dile getirir. Önemsizin, sıradanın sınırlarını aşan fakat toplumsal özde hep gerçek olan bu ifade, eski büyük gerçekçilerin, Diderot'nun ve Balzac'ın en belirgin özelliğidir, onların zaman geçtikçe boyları küçülen modern taklitçilerinin değil. Balzac, aralarındaki çok çeşitli karşılıklı ilişkileri en yüksek düzeyde verecek doğru ifadeyi daima arayıp bulmuş olmasaydı, *İnsanlık Komedyası*'ndaki sayısız karakter ve onların insani kaderleri bile Fransız kapitalist toplumunun tam bir tablosunu veremezdi.

Balzac'ın gerçekçiliği, bir yandan tek tek tiplerinin belli bireysel özelliklerinin, öte yandan onların bir sınıfın temsilcisi olarak tipik özelliklerinin daima tam bir biçimde verilişine dayanır. Fakat Balzac bundan da ileri gider; *burjuva* toplumu içinde farklı gruplara ait farklı insanların kapitalist görüş açısından ortaklaşa sahip oldukları özelliklere de ışık tutar. Balzac bu ortak özellikler üzerinde dururken —çok dikkatle ve ancak kesin durumlarda yapar bunu— toplumsal devrimci sürecin aslında var olan birliği, görünüşte o kadar birbirine benzemez tipler arasındaki nesnel toplumsal bağı açıkça gösterir. Balzac'ın Montcornet ile Gaubertin'in karakterlerindeki ortak fakat ancak nicelik yönünden farklı özelliklerin altını nasıl çizdiğini daha önce gördük; hem Thermidorian Fransız kapitalizmi sonrasının ürünleri olarak sahip oldukları ortak şeylerin, hem de onlardaki nicelik bakımından farklı olan şeyin eşit önemde olduğunu, sonuncusunun aralarındaki niceliksel farkların gösterilmesi için bir zemin olduğunu gördük... Çünkü ne kadar ortak şeye sahip olurlarsa olsunlar, onlardan biri, İmparatorluğun gösterişli bir generali, bir soylu ve büyük bir toprak sahibi, öteki ise, toplumsal merdivende yukarı doğru tırmanıyor olsa bile, taşralı küçük bir dolandırıcıdır. Aradaki toplumsal ilişkilerin somut verilişi, onları, somutun aranabileceğini ve Marx'ın de-

diği gibi «çeşitliliğin birliği» olarak bulunacağı yüksek bir soyut düzeye yükseltmekle olur ancak. *Burjuva* ideolojisindeki çöküşün bir sonucu olarak toplumsal ilişkileri derinden anlama yeteneklerini ve bununla birlikte soyutlama güçlerini yitirmiş olan modern gerçekçiler, toplumsal bütünlüğü ve onun gerçek, nesnel olarak kesin belirleyicilerini somutlaştırmak için ayrıntıları somutlaştırarak boşuna uğraşmaktadırlar. İşte Balzac gerçekçiliğinin bu niteliği, onun doğru yorumlanmış bir toplumsal varlığa sağlam bir biçimde dayanışıdır ki, Balzac'ı bütün insanî ideolojileri oluşturan büyük entellektüel ve tinsel güçleri betimlemede aşılmamış bir usta yapmaktadır. O bunu, bu güçleri toplumsal kökenlerine kadar izleyerek, onlara bu toplumsal kökenlerin belirlediği yönde işlevler gördürerek yapar.

Bu betimleme yöntemi yoluyla ideolojiler toplumun maddî-yaşam süreçlerinden görünüşteki bağımsızlıklarını yitirirler ve bu sürecin bir parçası, bir ögesi gibi görünürler. Bir örnek verelim: Balzac, kasaba tefecisi ve spekülatörü yaşlı Grandet'nin yönettiği bir iş görüşmesi sırasında Bentham'ın adını ve onun tefecilik kuramını ortaya atar. Yaşlı tefeci Grandet'nin, sanki bir bardak iyi şarapmış gibi, Bentham'ın kuramının kendi kitabına uyan kısımlarını yutar gibi dinleyişindeki açgözlülük ve (o ana kadar kendince de bilinmeyen) kendi toplumsal durumunun ideolojik somutlaştırılışından çıkardığı anlık yarar, birden Bentham'ın kuramını canlandırır, soyut bir kuram olarak değil, on dokuzuncu yüzyılın başında kapitalist gelişimin bir ideolojik ögesi olarak yaşam verir ona.

Kuşkusuz, bu ideolojik etki daima yeterli, uygun bir etki değildir. Ama çoğunlukla tarihî gelişim boyunca ideolojilerin karşılaşabilecekleri kaderi yansıtan da, kesinlikle, etkinin alaycı yetersizliğidir. Balzac, *Köylüler*'de, kasaba tefecisi Rigou'yu «Thélèmite» diye çağırır, yani onu, (kuşkusuz, tamamen bilinçsizce) Rabelais'nin çizdiği, kapısında «Dile-

diğini yap!» sözlerinin yazılı olduğu manastırıyla, *burjuva* Utopyasının bir taraftarı sayar. Bir yandan *burjuva* ideolojisinin çöküşü, insanlığı feodalizmin boyunduruğundan kurtarmak için verilen mücadelede ilân edilen büyük devrimci sloganın bir köy tefecisinin yol gösterici kuralı haline gelişinden daha canlı olarak gösterilemezdi. Öte yandansa bu çöküş ve çürüme üzerinde böyle alayla duruş *burjuva* gelişiminin devamlılığını ifade eder kesinlikle: Rigou gerçekte feodalizmi yıkmış olan aynı özgürlük mücadelesinin ürünüdür: bu mücadelenin arifesinde, *Rönesans*'ın büyük yazarları ve düşünürleri ölümsüz yapıtlarını işte bu gelişim için mücadelede silâh olarak yaratmışlardı.

Balzac bu tipleştirme biçimlerini, aynı toplumsal türden bireyler arasındaki ayrılıkları hem kişisel hem de toplumsal düzeyde göstermek, somutlaştırmak ve derinleştirmek için kullanır. Örneğin, Rigou'da, Balzac, Gobseck, Grandet, Rouget ve ötekilerin ait olduğu büyük cimriler ve tefeciler galerisine en ilginç eklemeyi yapar; o da ötekiler gibi güçlükle kazanıp biriktiren, toplayıp saklayan, dolandıran Epikür'cü bir cimri ve tefeci tipidir, fakat aynı zamanda kendisi için son derece rahat bir yaşam yaratır. Parası için yaşlı bir kadınla evlenir, kadın bütün köyü tefecilik ağı içine almak, erkek ise hiç masrafa girmeden kendine genç ve güzel metresler tutmak istemektedir. Her defasında köydeki en güzel kızı seçip kendisine hizmetçi olarak tutmakta, yaşlı karısı ölür ölmez onunla evlenmeye söz vererek onu kandırmakta, ondan bıkınca da kovup yerine bir başkasını bulmaktadır.

Balzac'ın izlediği ana kural, tarihî gelişimleri içinde toplumsal oluşumun asıl etmenleri üzerinde dikkati toplamak ve bunları, kendilerini farklı bireylerde ortaya koydukları özgül biçimlerde göstermektir. İşte, toplumsal sürecin bütünden ayrı herhangi bir parçasında, onun seyrini belirleyen büyük güçleri somut olarak gösterebilmesinin nedeni budur.

Köylüler'de, büyük toprakların parçalanması mücadelesini malikâne sınırlarının ve komşu küçük kasabanın dışına çıkmaksızın, o daracık çevre içinde verir.

Fakat Montcornet malikânesinin parçalanması yanında ve karşısında mücadele eden insanların ve grupların kesin toplumsal özünü gösterirken, kasaba kapitalizminin bu temel özelliğinin tablosunu çizerken, o daracık çerçeve içinde, devrimden sonraki Fransız kapitalizminin tüm gelişimini, soyluluğun çöküşünü ve hepsinden önemlisi bir zamanlar kurtulmuş olan fakat sonra devrimin ikinci kez köleleştirdiği köylülerin trajedisini — küçük toprak mülkiyetinin trajedisini gösterıneyi bilir bize.

Balzac bu gelişimin bütün sonuçlarını görmemiştir; göremeyebileceğini, neden göremeyebileceğini de söyledik.

Devrimci işçi sınıfınm, Balzac'ın görüş uzaklığının tamamen ötesinde olduğunu gösterdik. Dolayısiyle köylülerin umutsuzluğunu betimleyebilirdi, ama ondan tek çıkış yolunu değil. Balzac, küçük köylü toprak sahipliğinin boşa çıkışının doğuracağı sonuçları önceden görememiştir, yani bu hayal kırıklığının bir sonucu olarak «ayni küçük toprak mülkiyeti üzerine kurulmuş olan tüm devlet yapısının çökeceğini ve koroyu proleter devrimin yürüteceğini, bu olmadıkça solo bölümünün her köylü ulusta bir ölüm şarkısına döneceğini» (Marx) görememiştir. Balzac'm dehası, bu umutsuzluğu ve hayal kırıklığını kaçınılmaz bir zorunluluk olarak anlatmasındaydı.

İKİNCİ BÖLÜM

BALZAC: SÖNMÜŞ HAYALLER

Balzac bu romanı yazarlığının en olgun döneminde yazmıştır; bununla, on dokuzuncu yüzyılın edebî gelişimini kesin olarak etkileyecek olan yeni bir tip roman yaratmış oluyordu. Bu yeni tip roman bir burjuva toplumda yaşayan insanların yaşam anlayışlarının —yanlış da olsa, ister istemez kendisi olan bir kavram— kapitalizmin kaba güçlerince nasıl darmadağın edildiğini ortaya koyan hayal kırıklığının romanı idi.

Hayallerin parçalanışının modern romanda ilk kez görünüşü Balzac'ın yapıtlarında olmamıştı, kuşkusuz.

İlk büyük roman, Cervantes'in *Don Quixote*'si de sönmüş hayallerin bir anlatımıdır. Fakat *Don Quixote*'de hâlâ can çekişmekte olan feodal hayalleri yıkan, doğuş halindeki *burjuva* dünyasıdır; Balzac'ın romanında kapitalist ekonominin gerçekliklerinin ortaya koyduğu standartlarla ölçüldüğünde boş hayaller olarak gösterilen şeyler, *burjuva* gelişiminin kendisinden zorunlu olarak doğmuş olan insanlık, insan toplumu, sanat... vb. *burjuvazi*'nin devrimci gelişiminin en yüksek ideolojik ürünleri olan kavramlardır.

On sekizinci yüzyıl romanı da bazı hayallerin yıkılışıyla ilgilenmişti, ama bu hayaller düşünce ve duygu alanlarında hâlâ can çekişen feodal kalıntılardı; ya da şöyle söyleyelim: gerçeklikte eksik bir biçimde saptanmış temelsiz, sıkıcı birtakım kavramlar, aynı açıdan bakılan gerçekliğin daha tam bir başka kavramınca ortadan kaldırılıyordu.

Fakat *burjuva* gelişiminin en yüksek ideolojik ürünleriyle alayın acı kahkahaları ilk kez Balzac'ın bu romanında işitilir — burjuva ideallerinin, kendi ekonomik temelince, kapitalizmin güçlerince kendi kendini trajik bir biçimde yok edişini, bütünlüğü içinde ilk kez bu romanda görürüz. Diderot'nun ölümsüz *Rameau'nun Yeğeni*, Balzac'ın romanının ideolojik habercisi olarak bakılabilecek tek yapıttır.

Balzac elbette zamanının bu temayı seçmiş olan tek yazarı değildi. Hatta Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah*'ı ile Musset'nin *Bir Zamane Çocuğunun İtirafları* bile zaman bakımından *Sönmüş Hayaller*'den önceydi. Tema bir edebî moda olarak değil, Fransa'da: *burjuva* sınıfının her alandaki politik gelişiminin örneğini yaratmış olan ülkedeki toplumsal evrimin ortaya çıkardığı bir tema olarak vardı zaten. Fransız devriminin ve ilk İmparatorluğun kahramanlık dönemleri *burjuva* sınıfının tüm uyuyan güçlerini uyandırmış, harekete geçirmiş ve geliştirmişti. Kahramanlık dönemi, *burjuva* sınıfının en iyi ögelerine, kendi kahramanca ideallerini hemen gerçekleştirme fırsatını, bu ideallerle uyum içinde kahramanca yaşayıp ölme fırsatını veriyordu. Bu kahramanlık dönemi, Napolyon'un düşüşü, Bourbon'ların dönüşü ve Temmuz devrimiyle birlikte sona erdi. İdealler gündelik yaşamın ciddî gerçekliği üzerinde gereksiz süslere ve fırfırlara dönüştü; devrimin ve Napolyon'un açtığı kapitalizm yolu bütün dünyaca kabul edilebilir uygun bir gelişim yolu olarak genişledi. Kahraman öncüler kaybolmak ve bu yeni gelişimin insanî bakımdan aşağılık sömürücülerine, spekülatörlere, dolandırıcılara yol açmak zorundaydılar.

«Ciddî gerçekliği içinde *burjuva toplum*u Say'lerin, Cousin'lerin, Royer-Collard'ların, Benjamin Constant'ların, Guizot'ların kişiliğinde gerçek yorumcularını ve sözcülerini ortaya çıkarmıştı; bu toplumun gerçek generalleri ticarethanelerin masalarında oturuyordu, politik başları ise budala XVIII. Louis idi.» (Marx)

Daha önceki zorunlu kahramanca dönemin zorunlu bir ürünü olan ideallerinin itici gücü ise artık istenmiyordu; onun temsilcileri, kahramanlık döneminin gelenekleriyle yetiştirilmiş olan genç kuşak kaçınılmaz bir biçimde bozulmaya yargılıydı.

Devrimden ve Napolyon çağından doğmuş olan güçlerin kaçınılmaz gözden düşüşü ve bozuluşu, dönemin hayal kırıklığını işleyen bütün romanların ortak temasıydı; Bourbon restorasyonu ve Temmuz monarşisinin alçaklığının bütün bu romanlarda ortak suçlanmasıydı. Balzac, politik yönden bir kralcı ve lejitimist olsa da, restorasyonun bu özelliğini acımasız bir açıklıkla görüyordu. *Sönmüş Hayaller*'de şöyle yazar:

«Restorasyonun gençliğimizi mahkûm ettiği kölelik hiç bir köleliğe benzemez. Güçlü fakat ne yapacağını bilmeyen genç insanlar yalnızca gazeteciliğe, politik düzenlere ve sanatlara koşuldular, fakat garip bir aşırılıkla... Çalışıyorlarsa, bunun karşılığında güç ve zevk istiyorlardı; sanatçıysalar, hazineler bekliyorlardı; aylaksalar, şiddetli heyecanlar — fakat bütün bunlar gerçekleşse bile kendileri için bir yer istiyorlardı, politikaysa, vermiyordu bu yeri onlara...»

Bütün bu kuşağın trajedisi, bu olgunun tanınması ve çizilmesi Balzac'ın ve büyük küçük bütün çağdaşlarının paylaştıkları şeydi; bu ortak özelliğe karşın, *Sönmüş Hayaller*, zamanı çizmede, döneminin herhangi bir Fransız edebiyat yapıtının çok üstünde tek başına yükselen bir yapıttır. Çünkü Balzac bu trajik ya da traji-komik toplumsal durumun

tanınması ve çizilmesiyle yetinmemiştir. Daha ilerisini görmüş, daha derinlere inmiştir.

Fransız *burjuva* evriminin kahramanlık döneminin sonunun, aynı zamanda Fransız kapitalizminin hızlı gelişiminin başlangıcı olduğunu görmüştür o. Balzac, hemen bütün romanlarında bu kapitalist gelişimi, geleneksel el işçiliği zanaatlarının modern kapitalist üretime dönüşüşünü anlatır; hızla biriken para-kapitalin kentleri ve kırsal alanları tefecilik yoluyla nasıl sömürdüğünü ve eski toplumsal oluşumların ve ideolojilerin, onun son zafer saldırışından önce nasıl başeğmek, çöküp gitmek zorunda kaldığını gösterir.

Sönmüş Hayaller bu genel süreç içerisinde insan ruhunun kapitalizmin yörüngesi içine nasıl çekildiğini gösteren traji-komik bir destandır. Romanın teması, edebiyatın (ve onunla birlikte her ideolojinin) bir mal haline dönüşüşüdür; entelektüel, edebi ve artistik etkinlik alanlarının bu tam «kapitalistleşmesi», Napolyon sonrası dönemi kuşağının genel trajedisini. Balzac'ın en büyük çağdaşı Stendhal'in yapıtlarında da bulunabilen çok daha derinden kavranmış bir toplumsal örneğe uydurmaktadır.

Edebiyatın bir mal durumuna dönüşü Balzac tarafından en ince ayrıntısına kadar çizilmiştir. Yazarın düşüncelerinden, coşkularından ve inançlarından bunları yazdığı kâğıda kadar her şey, satılan ve satın alınabilen bir mal durumuna dönüşmüştür. Kapitalizmin bu kuralının ideolojik sonuçlarını genel terimlerle kaydetmekle de yetinmez Balzac — her alandaki (zamanlı basın, tiyatro, yayımcılık, vb.) somut «kapitalistleşme» sürecinin aşamalarını, süreci yöneten tüm etmenlerle birlikte açıklar.

«Şöhret nedir?» diye sorar yayımcı Dauriat, yine kendisi karşılık verir: «On iki bin frank değerindeki gazete yazıları ve üç bin frank değerindeki ziyafetler...» Sonra açıklar: «Geriye aynı parayı alacaksam, bir kitap üzerinde iki bin frankı tehlikeye atmaya hiç niyetim yok. Edebiyatta spe-

külasyon yaparım ben; her biri onar binden kırk ciltlik bir baskı yaparım — Gücüm ve yayımlattığım gazete makaleleri iki bin frankcık yerine üç yüz bin frank getirir bana. Basmak üzere yüz bin franka aldığım bir kitap, yalnızca 600 franka satın alabileceğim tanınmamış bir yazarın kitabından daha ucuzdur benim için.»

Yazarlar da yayımcılar gibi düşünmektedir.

«Yazdıklarına gerçekten inanıyor musun?» diye alay eder gibi sorar Vernon. «Yoksa bizim sözcük tüccarları olduğumuzdan ve iş konuştuğumuzdan kuşkun mu var... Halkın bugün okuduğu ve yarın unuttuğu yazıların bize para kazandırmaktan başka bir anlamı var mı?»

Böylece yazarlar ve gazeteciler sömürülürler; yetenekleri bir mal, edebiyata el atmış kapitalist spekülatörlerin kazanç sağladığı bir nesne olmuştur. Sömürülürler ama aynı zamanda fahişelik etmektedirler; tutkuları kendilerinin de bir sömürücü, en azından sömürülen öteki iş arkadaşları üzerinde denetleyici olmalarıdır. Lucien de Rubempré gazeteci olmadan önce iş arkadaşı ve akıl vericisi Lousteau durumu şu sözlerle açıklar ona:

«Şurasını iyi dinle dostum: edebiyatta başarının sırrı çalışmak değil, başkalarının çalışmasını sömürmektir. Gazete sahipleri birer müteahhit, bizlerse yapı işçileriyiz. Bir adam ne kadar aşağılıksa, amacına o kadar çabuk erişir; çünkü gün gelecek (küçük edebiyat sultanlarını yağlamak için) canlı canlı kurbağa yutmak ve daha başka şeyler yapmak zorunda kalacaktır. Bugün hâlâ ciddisiniz, bir vicdanınız var, ama yarın vicdanınız başarınızı elinizden koparıp alabilecek olanların, bir sözleriyle size yaşamı verebilecekken bu sözü söylemeyi reddedeceklerin önünde yerlere kadar eğilecektir; çünkü, inan bana, tutunmuş bir yazar yeni bir kuşağa karşı yayımcıların en sülüğe benzeyeninden daha gururlu ve daha kabadır. Yayımcının yalnızca para kaybı gördüğü yerde, tutunmuş yazar bir rakip görür; yayımcı ye-

ni başlayanı reddetmekle kalır, tutunmuş yazar ise yok eder onu.»

Temanın bu genişliği, edebiyatın —kâğıt yapımından bir şairin duygululuğuna kadar her şeyi kucaklayarak— kapitalistleştirilmesi Balzac'ın öteki yapıtlarında olduğu gibi bunda da yapıtın artistik biçimini belirler. David Séchard ile Lucien de Rubempré arasındaki arkadaşlık, ateşli gençliklerinin parçalanmış hayalleri ve birbirini tamamlayan zıt karakterleri hikâyenin genel çizgisini yapan ögelerdir. Balzac'ın dehası, daha kompozisyonun bu temel düzeninde bile kendini gösterir. Temanın kendisinde bulunan nesnel gerginlikler, karakterlerinin insanî tutkuları ve bireysel emelleri yoluyla dile getirilir: Daha ucuz bir kâğıt yapma yöntemi bulmuş fakat kapitalistlerce dolandırılmış olan mucit David Séchard ile en katkısız ve en ince lirik şiirleri Paris'in kapitalist pazarına taşıyan şair Lucien de Rubempré. Öte yandan, iki karakter arasındaki zıtlık, kapitalizme geçişin beraberinde getirdiği iğrenç şeylere insanların ne kadar farklı biçimlerde tepki göstereceğini ortaya koyar. David Séchard püriten bir stoacıdır, oysa Lucien de Rubempré cinsel aşkı, devrim sonrası gençliğinin köksüz, fazla ince epikürcülüğünü eksiksiz bir biçimde canlandırır kişiliğinde.

Balzac bilgiçlik taslamaz yapıtında; kendinden sonra gelen romancıların tersine hiç bir zaman kuru bir «bilimsel» tavır takınmaz. Yapıtlarında maddî sorunların gözler önüne serilmesi, daima, karakterlerinin kişisel tutkularından ortaya çıkan sonuçlarla sıkı sıkıya bağlıdır. Bu yaratı yöntemi —başlangıç noktası olarak yalnızca bireyi alıyor görünse de— karşılıklı toplumsal ilişkilerin ve sonuçların daha derin biçimde anlaşılmasını, toplumsal gelişimin yönsemelerinin, daha sonraki gerçekçilerin bilgiçlik taslayan «bilimsel» yönteminden daha doğru bir değerlendirmesini içerir.

Sönmüş Hayaller'de Balzac, hikâyesini Lucien de Rubempré'nin alınyazısı üzerinde, onunla birlikte de edebiya-

tın bir mal haline dönüştürülmesi konusunda toplar; edebiyatın maddî temelinin kapitalistleştirilmesi, teknik ilerlemenin kapitalistçe sömürülmesi, sona yerleştirilmiş ayrı bir olaydan başka bir şey değildir. Maddî temelle üst yapı arasındaki mantıkî ve nesnel bağı görünür biçimde tersine çeviren bu yaratma yöntemi hem artistik görüş açısından hem de toplumsal eleştiri açısından son derece ustacadır. Artistik bakımdan ustacadır, çünkü Lucien'in değişen alınyazılarının zengin çeşitliliği, onun şöhret mücadelesinin akışı içinde gözlerimizin önünde açılınca, taşra kapitalistlerinin David Séchard'ı dolandırmak için çevirdikleri ucuz, rezilce dolaplardan çok daha canlı, renkli ve tam bir tablo çizer bize. Toplumsal eleştiri açısından ustacadır; çünkü Lucien'in alınyazısı, bütünlüğü içinde, kültürün kapitalizm tarafından yıkımı sorununu içerir. Séchard kaderine teslim olmakla, gerçekten asıl olan şeyin, buluşunun iyi bir biçimde kullanım alanına koyulması olduğunu oldukça doğru olarak hissetmektedir; dolandırılmış olması kendisinin kişi olarak kötü şansından başka bir şey değildir. Fakat Lucien'in felâketi, aynı zamanda edebiyatın kendisinin kapitalistçe alçaltılışının ve kötü amaçla kullanılışının hikâyesidir.

İki karakter arasındaki zıtlık, ideolojinin bir mal haline dönüşümüne iki ana kişisel tepki tipini en canlı bir biçimde gösterir. Séchard'ın tepkisi, kaçınılmaz olana teslim olmaktır.

Teslimiyet, on dokuzuncu yüzyıl *burjuva* edebiyatında çok önemli bir rol oynar. Yaşlı Goethe bu teslimiyet notasını ilk çıkaranlardan biridir. *Burjuvazi*'nin evriminde yeni bir dönemin belirtisiydi bu. Balzac Utopyacı romanlarında Goethe'nin izinden gider: ancak kendi kişisel mutluluklarından vazgeçmiş olanlar ya da vazgeçmesi gerekenler toplumsal, benci olmayan amaçların peşinde koşarlar. Séchard'ın teslimiyeti, kuşkusuz, biraz daha değişik bir yapı gösterir. Mücadeleden vazgeçer, herhangi bir amacın peşinden gitme-

yi bırakır ve yalnızca kendi kişisel mutluluğu için huzur ve yalnızlık içinde yaşamaktan başka bir şey istemez. Saf ve temiz kalmak isteyenler her türlü kapitalist işten el çekmelidir — David Séchard, işte bu alaycı olmayan, Voltaire'inkine hiç benzemeyen anlamda «kendi bahçesini ekmek» için ortadan çekilir.

Lucien ise Paris'teki yaşamın içine atılır; sonunda amacına ulaşmaya ve «katkısız şiir»in hak ve gücünü ortaya koymaya kararlıdır. Bu mücadele onu kimi restorasyon süresince kirlenmiş ruhlarıyla yok olmuş, kimiyse kahramanlığını yitirmiş bir çağın pisliklerine uymuş ve Julien Sorel, Rastignac, de Marsay, Blondet ve aynı türden ötekiler gibi bu pisliğin içinde kendilerine bir iş uydurmuş olan Napolyon sonrası dönemin genç insanlarından biri haline getirir. Lucien bu ikinci gruba girer, fakat bu grup içinde tamamiyle bağımsız bir yer tutar. Balzac hayran olunacak cesareti ve duygululuğu ile yeni, özellikle *burjuva* bir şair tipi yaratmıştır: bir rüzgâr arp'ı gibi (Aeolian harp) toplumun dönen rüzgârlarına ve fırtınalarına göre ses veren bir şair, köksüz, amaçsızca oradan oraya sürüklenen, aşırı duygulu, sinir demeti bir şair — o dönemde henüz pek ender, fakat *burjuva* şiirinin Verlaine'den Rilke'ye kadarki daha sonraki dönemi için çok karakteristik bir şair tipi. Bu tip, Balzac'ın olmasını istediği şair tipinin tam tersidir; o kendi ideal şairini Daniel D'Arthez'in kişiliğinde, bu romanda bir kendi-portresi olarak düşünülmüş bir karakterin kişiliğinde çizmiştir.

Lucien'in çizilişi, tipine uygun olmakla kalmaz, aynı zamanda kapitalizmin edebiyata girişinin ortaya çıkardığı bütün çelişkileri gözönüne serme fırsatını da sağlar. Lucien'in şair yeteneği ile insanî zayıflığı ve köksüzlüğü arasındaki hakiki çelişki, onu kapitalistlerce sömürülen politik ve edebî akımların oyuncağı yapar. Lucien'in gözkamaştırıcı yükselişini, hızla satılışını ve son rezilce felâketini olanaklı kılan da bu kararsızlık ve tutkunun bir arada bulunuşu, saf ve şe-

refli bir yaşam arzusu ile hudutsuz fakat başıboş tutku karışımıdır. Balzac, kahramanlarını hiç bir zaman ahlâkî doğrulukla süsleyip sunmaz bize; onların yükseliş ve düşüşlerinin nesnel diyalektiğini, daima yapılarının tüm toplamına ve bu yapının nesnel durumların bütünü ile karşılıklı etkileşmesine dayandırarak gösterir, hiç bir zaman onların «kötü» ve «iyi» niteliklerinin yalıtılmış değeryargılarıyla değil.

Yükselen Rastignac, Lucien'den daha kötü değildir, fakat onda farklı bir yetenek ve ahlâkî çöküş karışımı etkindir; bu etkinlik ona, Lucien'i bütün safdilce Makyavel'ciliğine karşın maddî ve manevi olarak çökerten aynı gerçekliği, ustaca kendi yararına çevirtebilme olanağı verir.

Balzac'ın *Melmoth Reconciled*'daki, insanların ya kasadar ya da hırsız, yani ya namuslu ya da zeki hırsız olduğuna değgin acı sözlerin doğruluğu ruhun kapitalistleştirilmesini konu alan bu *traji-komik* destanda çok çeşitli biçimlerde kanıtlanmıştır.

Böylece bu romanın en büyük birleştirici ilkesi toplumsal sürecin kendisidir ve asıl konusu ise kapitalizmin ilerleyişi ve zaferidir. Lucien'in kişisel felâketi tam gelişmiş bir kapitalist dünyada şairin ve gerçek şiir yeteneğinin tipik kaderidir.

Bununla birlikte Balzac'ın kurduğu yapı soyut bir biçimde nesnel değildir; Balzac, hikâyesindeki o ince dokunuşla edebiyatın kapitalistleştirilmesinin her yönünü gösteriyor olsa da, sahneye kapitalizmin yalnızca bu özelliğini getiriyor olsa da, bu roman, teması olan bir roman, daha sonraki romancıların yaptığı gibi toplumun yalnızca bir bölümüyle ilgili bir roman değildir. Fakat Balzac'ın bütün öteki yapıtlarında olduğu gibi burada da genel toplumsal doku hiç bir zaman yüzeyde, doğrudan doğruya gösterilmemiştir. Karakterleri, kendisinin sunmak istediği toplumsal gerçekliğin belirli görünümlerini dile getiren manken figürler değildir hiç bir zaman. Toplumsal belirleyicilerin tümü, düzen-

siz, karışık, karmaşık ve çelişkili bir kalıp içinde, kişisel tutkular ve rastlantı olaylar labirentinde dile getirilir. Karakterler ve durumlar hep toplumsal yönden kesin güçlerin bütünlüğüyle belirlenir; hiç bir zaman basitçe, hiç bir zaman doğrudan doğruya değil. Bu nedenle, bu tamamiyle evrensel roman, aynı zamanda belli bir bireyin, bütün ötekilerden farklı bir bireyin hikâyesidir. Lucien de Rubempré, sahnede, yükselişini engelleyen, görülür şekilde rastlantısal kişisel durum ya da tutkuların bir sonucu olarak ona yardım eden ya da engel olan fakat ne biçim altında olursa olsun onun emellerini ve tutkusunu belirleyen aynı toplumsal çevreden çıkan iç ve dış güçlerden bağımsız hareket ediyor görülür.

Çok çeşitliliğin bu birliği Balzac'a özgü bir özelliktir: toplumsal güçlerin işleyişine değgin kendi anlayışını dile getirdiği şiirsel biçimdi bu. Başka birçok büyük yazarın aksine o, örneğin *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları*'ndaki kule gibi yardımcı araçlara başvurmaz; bir Balzac romanının kurgu mekanizmasındaki her dişli, kendi özgül kişisel ilgileri, tutkuları, trajedileri ve komedileri olan eksiksiz, canlı bir insanî varlıktır. Her karakteri hikâyenin tümüyle birleştiren, bağlayan bağ, karakterin yapısında, doğasında var olan yönsemelerle daima uyum içindeki bazı ögelerle sağlanır. Bu bağ, daima ilgilerden, tutkulardan... vb. organik olarak geliştiği için zorunlu ve hayatî görünür. Fakat onlara yaşam canlılığını veren ve onları mekanik olmaktan, yalnızca kurgunun birer parçası olmaktan kurtaran şey, karakterlerin daha geniş iç dürtüleri ve zorunluluklarıdır. Böyle bir karakter anlayışı onların kurgudan fırlayıp çıkmalarını zorunlu kılar. Balzac'ın kurguları geniş ve kapsamlı olduğu için sahne öyle zengin çeşitli yaşamlar süren o kadar çok aktörle dolup taşar ki, onlardan ancak birkaç tanesi bir hikâye içinde tam olarak geliştirilebilir.

Bu Balzac'ın kompozisyon yönteminin bir kusuru gibi

görünür; gerçekte romanlarına canlılık veren, aynı zamanda çevrimsel biçimi onun için bir gereklilik yapan şeydir bu. Onun dikkate değer ve buna karşın tipik karakterleri, kişiliklerini bir tek romanda ortaya koyamazlar, bu kişiliğin ancak bazı özellikleri, o da dar epizodlar halinde ortaya çıkabilir; bir romanın çerçevesinden dışarı fırlar, bir başka çerçeve isterler: kurgusu ve teması sahnenin merkezini tutmalarına ve bütün nitelikleri ve olanakları ile gelişmelerine izin verecek bir çerçeve... *Sönmüş Hayaller*'de geri planda kalan Blondet, Rastignac, Nathan, Michel Chrestien gibi karakterler başka romanlarda önde gelen roller oynarlar. Balzac'ın romanlarının çevrimsel olarak birbirine bağlılığı, karakterlerinin her birini bütünüyle ayrı ayrı geliştirme özleminden gelir, ve dolayısıyle başkalarının, hatta çok iyi yazarların çevrimsel romanlarındaki gibi kuru ve bilgiççe değildir hiç bir zaman. Çünkü dairenin birçok parçası hiç bir zaman karakterlerin dışında olan durumlarla, yani kronolojik ya da nesnel sınırlarla belirlenmiş değildir. Böylece genel olan daima somut ve gerçektir, çünkü romanlarda boy gösteren karakterlerin her birinde tipik olan şeyin ne olduğunun derinden anlaşılmasına dayanır — öyle derin bir anlayıştır ki bu, tikel olan gölgede kalmaz, aksine tipik olanca vurgulanır ve somutlaştırılır; öte yandan bireyle, ürünü olduğu ve içinde —ya da ona karşı— hareket ettiği toplumsal konum arasındaki ilişki, ne kadar karışık olursa olsun daima açıkça görülebilir. Balzac karakterleri kendi içlerinde bir bütün olarak, somut, karmaşık bir biçimde tabakalanmış bir toplumsal gerçeklik içinde yaşar ve iş görürler; karakterin bütünlüğüyle bağlanan şey toplumsal sürecin bütünlüğüdür hep. Balzac, karakterlerini öyle seçer ve hareket ettirir ki, sahnenin merkezinde kişisel ve bireysel nitelikleri, toplumsal sürecin herhangi bir önemli, tek görünümünü elden geldiğince geniş ve bütünle saydam bir ilişki içinde verebilmeye en uygun figür vardır hep. Balzac'ın imgelem

gücü karakterlerini bu seçiş ve işleyiş yeteneğinde kendini gösterir. Balzac çevriminin çeşitli kısımlarının kendi bağımsız yaşamları vardır, çünkü her biri bireysel kaderlerle uğraşır. Fakat bu bireysel kaderler daima, bireysel olandan ancak *a posteriori* (sonradan) bir çözümleme ile ayrılabilecek, toplumsal bakımdan tipik, toplumsal bakımdan evrensel olanın bir radyasyonudur. Romanların kendilerinde bireysel olanla genel olan bir ateşle onun yaydığı sıcaklık gibi birbirinden ayrılmaz biçimde birleşmiştir. Böylece, *Sönmüş Hayaller*'de Lucien'in karakterinin gelişimi, kapitalizmin edebiyata girişiyle birbirinden ayrılmaz biçimde bağlıdır. Böyle bir kompozisyon yöntemi, karakterleştirme ve kurgu için son derece geniş bir temel ister. Balzac'ın bütün büyük epik sanatçılar gibi öyle hâkim bir üstünlükle kullandığı, kişilerin olayların rastlantısal örülüşünü şans ögesinden uzak tutmak için aynı zamanda genişlik de gereklidir. Ancak çok çeşitli karşılıklı ilişkiler zenginliği, şansın artistik bakımdan yaratıcı olabileceği ve sonunda rastlantısal özelliğini kaybedeceği kadar geniş bir yer sağlar.

«Paris'te, ancak çok çeşitli ilişkileri olan kimseler bu ilişkilerin sürdürülmesinde şansa güvenebilir; insanın ne kadar çok ilişkisi varsa başarı umudu o kadar büyüktür, çünkü şans da büyük güçlerin yanındadır.»

Balzac'ın şansı arıtma (sublimating) yöntemi de böylece «eski moda»dır, modern yazarların kullandığı yöntemden ilke olarak ayrılır. Sinclaire Lewis, John Dos Passos'un *Manhattan Transfer*'i üzerinde yazdığı bir yazıda «eski» kurgu yöntemini eleştirir. Daha çok Dickens üzerinde konuşmasına karşın eleştirisinin özü Balzac'a dokunur. Klasik yöntemin beceriksizce planlandığını söyler; çok çirkin ve çok eğlendirici tuhaf bir şeyin olabilmesi için, mutsuz bir rastlantıyla, Mr. Jones'la Mr. Smith'in aynı posta arabasında yolculuk etmesi zorunludur, örneğin. *Manhattan Transfer*'de bu tür şeylerin olmadığını, onda karakterlerin ya hiç karşılaşmadık-

larını, ya da karşılaşsalar bile bunu tamamen doğal bir biçimde yaptıklarını söyler.

Bu modern anlayışın özünde yatan şey, birçok yazarın doğal olarak farkında olmamasına karşın, nedenselliğe ve rastlantıya, şansa diyalektik olmayan bir yaklaşımdır. Şansı nedensellikle karşılaştırırlar ve dolaysız nedeni ortaya çıkarırlarsa şansın şans olmaktan çıkacağına inanırlar. Fakat şiirsel motivasyon, kazansa bile çok az şey kazamr bu usulle. Bir trajik çatışma içine, nedensellik yönünden ne kadar iyi kurulmuş olursa olsun, herhangi bir kaza sokalım, kabalaşır, gülünçleşir olay; hiç bir neden ya da etki zinciri böyle bir kazayı bir zorunluluğa dönüştüremez. Hektor'u kovalarken Akhilleus'un bileğinin burkulmasına neden olan yerin durumu ne kadar tam ve doğru olarak betimlenirse betimlensin; ya da Antonious'un, tam forumda Sezar'ın ölüsü önünde büyük söylevini vermeden önce bir boğaz hastalığı yüzünden sesini neden kaybettiği tıp yoluyla ne kadar parlak bir biçimde açıklanırsa açıklansın, bu şeylerin kaba, gülünç kazalardan başka bir şey olarak görünmeleri önlenemezdi; öte yandan, Romeo ile Juliet'in felâketlerinde kazalar kaba, pamuk ipliği nedenlerle bağlanmış, yalnızca rastlantı olarak ortaya çıkmaz.

Niçin?

Rastlantıyı ortadan kaldıran zorunluluk, nedensel ilişkilerin karmaşık bir ağından ibarettir de ondan; ve yine gelişimlerin tümüyle ele alınması zorunluluğu şiirsel bir zorunluluk meydana getirir de ondan. Romeo ile Juliet'in aşkı trajediyle bitmek *zorundadır*, ve yalnızca bu zorunluluk, kurgunun bu kaçınılmaz gelişimini sahne sahne oluşturan dolaysız nedenler olan bütün olayların rastlantısal karakterini ortadan kaldırır. Böyle olayların kendi başlarına alınınca nedensel olup olmadıkları, nedenselse ne derece nedensel oldukları ikinci önemdedir. Bir olay diğerinden daha fazla rastlantı konusu değildir, ve şair eşit rastlantıda birçok olay

arasından amacına en uygun gördüğü birini seçme hakkına sahiptir. Balzac bu özgürlüğü egemence kullanır, Shakespeare de öyle.

Balzac'ın zorunluluğu şiirsel sunuşu, eldeki temada somut bir biçimde cisimlenmiş gelişim çizgisini derinden yakalayışına dayanmaktadır. Karakterlerini genişletmesine ve derinliğine kavramak, karakterleri ile onların eylemlerinin toplumsal temeli ve konumu arasındaki ince ve çok sayıda ilişkiyi genişlemesine ve derinliğine çizmek yoluyla Balzac, yüzlerce rastlantının birbirine girdiği ve fakat hep birlikte kesin zorunluluklar ortaya çıkardıkları geniş bir alan yaratır.

Sönmüş Hayaller'deki hakiki zorunluluk, Lucien'in Paris'te yok olup gitmesi zorunluluğudur. Kaderinin yükseliş ve düşüşünün her aşaması, her adımı bu zorunluluk zincirine her defasında daha derin toplumsal ve psikolojik bağlar sağlar. Roman öyle kurulmuştur ki, tek tek olaylar, temelde yatan zorunluluğu ortaya çıkarmaya yardım ederken kendi başına rastlantısal olmasına karşılık, her olay aynı sona doğru atılmış bir adımdır. Böyle derindeki toplumsal zorunlulukların gözönüne konması, hep, herhangi bir eylem yoluyla yapılır. Bir kasabanın, bir evin ya da bir meyhanenin geniş ve bazen en ayrıntılı bir betimlemesi hiç bir zaman yalnızca bir betimleme değildir; bu yolla, Balzac, felâketin patlaması için gereken geniş ve değişik alanı tekrar tekrar yaratır. Felâketin kendisi çoğunlukla anidir, fakat bu anilik ancak görünüştedir, çünkü felâketin parlak bir şekilde aydınlattığı özellikler, daha küçük bir şiddette de olsa, uzun süredir gözlemleyebildiğimiz özelliklerdir.

Sönmüş Hayaller'de, hikâyedeki iki büyük dönüm noktasının, birkaç gün içinde hatta birbirinden birkaç saat arayla meydana gelmesi Balzac'ın yönteminin en büyük özelliğidir. Lucie de Rubempré ile Louise Bargeton'un her ikisinin

de birbirlerinin taşralı olduğunu anlamaları —her ikisinin de birbirinden yüz çevirmesine neden olacak bir keşiftir bu— için birkaç gün yeter. Bu kötü olay, birlikte tiyatroda bulundukları bir akşam meydana gelir. Lucien'in gazetecilikteki başarısı bundan da anidir. Bir öğle sonu umutsuzluk içinde şiirlerini gazeteci Lousteau'ya okur; Lousteau bürosuna çağırır onu, yayımcısına tanıştırır, tiyatroya götürür onu; Lucien, bir oyun eleştirmeni olarak ilk yazısını yazar, ertesi sabah uyandığında ünlü bir gazetecidir artık. Böylesi sonuçların hakikiliği, toplumsal niteliktedir; son hesapta, böyle ani kader dönüşlerini belirleyen toplumsal kategorilerin hakikatinde yatar. Değişiklik, temel belirleyicilerin bir yoğunlaşmasını doğurur ve temel olmayan ayrıntıların zorla işe katılmasını önler.

Temel ve temel olmayan sorunu, rastlantı sorununun bir başka yönüdür. Yazarın görüş açısından, aralarındaki kesin ilişkiler bir eylem yoluyle şiirsel biçim içinde ifade edilinceye kadar her insanî yaratığın her niteliği bir rastlantıdır ve her nesne yalnızca sahnenin bir parçasıdır. Dolayısıyle Balzac'ın romanlarının üzerinde kurulduğu geniş temeller ile felâketten felâkete hareket eden etkili, patlayıcı eylem arasında hiç bir çelişme yoktur. Tersine, Balzac'vari kurgular, ancak böyle geniş temeller ister, çünkü onların karışıklığı ve gerginliği, her karakterde daima yeni özellikler ortaya koysa da, hiç bir zaman kökten yeni bir şey tanıtmaz, fakat geniş temeller içinde zaten var olan şeylere eylem halinde kesin açıklama verir yalnızca, Dolayısıyle Balzac'ın karakterleri hiç bir zaman bu anlamda rastlantısal olan özellikler taşımaz. Çünkü karakterler kurgunun herhangi bir noktasında kesin bir önem kazanmayan bir tek niteliğe, hatta bir tek özelliğe sahip değildir. Yalnızca bu nedenle Balzac'ın tanımlamaları, betimlemeleri, sözcüğün daha sonra pozitivist sosyolojide kullanıldığı anlamda bir konum yaratmaz; aynı nedenle, örneğin, Balzac'ın yaptığı çok ayrıntılı

ev betimlemeleri hiç bir zaman yalnızca sahne konumları olarak görünmezler.

Örneğin, Lucien'in Paris'te başına gelen ilk kötü olayda dört takım elbisesinin oynadığı rolü düşünelim. Bunlardan Angoulême'den beraberinde getirdiği ikisi, hatta ikisinden biraz daha iyi olanı bile Lucien'in Paris'te yaptığı daha ilk yürüyüşe uygun değildir. Paris'te yaptırdığı ilk elbisesi de Opera'da Madame d'Espard'ın locasında Paris sosyetesine karşı vermek zorunda kaldığı ilk savaşta aldığı o kadar yaradan sonra bir zırh olur çıkar. İkinci Paris elbisesi, hikâyenin ilk safhasında yer alamayacak kadar geç teslim edilir ve daha sonra gazetecilik serüveniyle ilgili olarak kısa bir süre için yeniden ortaya çıkmak üzere, şairane inziva döneminde dolaba kaldırılır. Balzac'ın betimlediği bütün diğer şeyler buna benzer bir dramatik rol oynar, buna benzer temel etmenleri oluşturur.

Balzac, kurgularını kendinden önce ya da sonraki bütün yazarlardan daha geniş temeller üzerinde kurar, fakat yine de hikâyeyle ilgisi olmayan hiç bir şey bulunmaz bunların içinde. Bunlardaki, çok çeşitli belirlenmiş etmenlerin çok yanlı etkisi, o çok soyut, çok katı, çok doğrudan ve çok tek yanlı düşüncemizle zenginliğini hiç bir zaman kavrayamadığımız ve yansıtamadığımız nesnel gerçekliğin yapısıyle tam bir uyumluluk içindedir.

Balzac'ın çok yanlı, çok katlı dünyası diğer herhangi bir sunuş yönteminden çok daha yakından yaklaşır gerçekliğe.

Fakat Balzac'ın yöntemi, nesnel gerçekliğe ne kadar çok yaklaşırsa, bu nesnel gerçekliği alışılmış, sıradan, doğrudan ve dolaysız yansıtma yolundan o kadar uzaklaşır. Balzac'ın yöntemi, bu dolaysızlığın dar, alışılmış, kabul edilmiş sınırlarını aşar ve böylece şey'lere rahat, aşina ve alışılmış bakış tarzına karşı geldiği için de birçoklarınca «abartılmış» ya da «sıkıcı» gözüyle bakılır ona. Nesnel gerçekliğe her gün biraz daha sırt çeviren veya dolaysız yaşantıyı ya da şişirilerek bir

mite döndürülmüş yaşantıyı, gerçeklikle ilgili olarak kavrayabileceğimiz en son şey saymakla yetinen bir çağın düşünce alışkanlıklarıyla ve yaşantısıyla en keskin zıtlığı oluşturan da, Balzac'ın gerçekçiliğinin o çok geniş taraması, o gerçekliğin kendi büyüklüğüdür.

Fakat Balzac'ın dolaysızı aşması, elbette, gerçekliği yeniden yaratışının genişliği, derinliği ve çeşitliliği ile olmaz yalnızca. Anlatım tarzında da, ortalama gerçekliğin sınırlarının ötesine geçer Balzac. D'Arthez (Balzac'ın kendi portresidir bu) şöyle söyler bir romanda: «Peki, sanat nedir? Yoğunlaştırılmış doğadan fazla bir şey değil. Fakat bu yoğunlaştırma hiç bir zaman biçimsel değildir; tersine, içeriğin, bir durumun toplumsal ve insanî özünün mümkün olduğu derecede şiddetlendirilişidir.»

Balzac, gelmiş geçmiş yazarların en zekilerinden biridir. Fakat onun zekâsı parlak ve çarpıcı formüllerle sınırlı değildir; daha çok, herhangi bir esas noktayı kendi iç çelişkilerinin en yüksek gerginliğiyle çarpıcı bir biçimde verme yeteneğindedir. Lucien de Rubempré, bir gazeteci olarak uğraşının başlangıcında büyük hayranlık duyduğu Nathan'ın romanı için hoş olmayan bir eleştiri yazmak zorunda kalır. Birkaç gün sonra, kendi kötü eleştirisini çürüten ikinci bir yazı daha yazmak zorunda kalacaktır. Acemi gazeteci Lucien, böyle bir görevle karşılaşınca ne yapacağını bilemez önce. Ama ilkin Lousteau, sonra da Blondet aydınlatır onu. Her iki durumda da Balzac kusursuz bir mantığa dayanan parlak bir söylev verir bize. Lucien, Lousteau'nun ileri sürdüğü kanıtlar karşısında şaşırmış, korkuya düşmüştür. «Fakat,» der, «söylediklerinizin tamamen doğru ve mantıklı.» «Olmasaydı, Nathan'ın kitabını yere vurabilir miydin?» diye sorar Lousteau. Balzac'tan sonra birçok yazar gazeteciliğin çirkin yanını anlatmış, insanların nasıl kendi inançlarına ve bilgi derecelerine ters düşen yazılar yazdıklarını göstermiştir; ama yalnızca Balzac, gazeteci kahramanlarına herhangi bir konu-

daki yandaş ve karşı kanıtları patronlarının isteklerine göre güle-oynaya ve parlak bir biçimde kullandırırken ve bu yetenekleri kendi inançlarından bağımsız olarak, son derece ustası oldukları bir ticaret haline dönüştürürken, gazetecilik denen aldatmacanın özüne inmiş olur.

Bu anlatım düzeyinde Balzac usulü «ruh borsası», *burjuva* sınıfının ruhunun derin bir traji-komik olgusu olarak ortaya çıkmış olur. Daha sonra gelen gerçekçiler, burjuva ahlâkında artık sonuna gelmiş kapitalist çürümeyi anlatmışlardır; fakat Balzac onun daha önceki aşamalarını, ilkel birikimini, canavarlığının bütün karanlık görkemiyle çizer. *Sönmüş Hayaller*'de ruhun alınıp satılacak bir mal oluşu, henüz doğal bir şey olarak kabul edilmemiş, ruh henüz makineden çıkmış bir maddenin hüzün verici rengine bürünmemiştir. Bu romanda, ruh, gözlerimizin önünde bir mal haline döner; o sırada oluşmakta olan bir şeydir bu, dramatik gerilimle dolu yeni bir olaydır. Lousteau ile Blondet, Lucien'ın bugün romanın akışı içinde geçirmekte olduğu değişiklikleri dün geçirmişlerdir: dün, onlar da, yetenek ve inançlarının mal haline dönüşmesine razı olmaya zorlanan birer yazardılar. Burada, Rönesans günlerinden beri *burjuva* aydınlarınca yaratılan düşünce ve coşkuların, gecikmiş de olsa çiçek açmakta olan en güzellerini satışa arzederek, en güzel düşünce ve duygularını pazara götürmeye zorlanan, savaş sonrası *intelligentsia*'sının kaymak tabakasıdır. Bu geç çiçeklenme ise yalnızca taklitçilerin yeniden türemesi değildir. Balzac, karakterlerini, daha önce Fransa'da hiç görülmemiş bir zekâ kıvraklığı, genişliği ve derinliğiyle, tüm taşra darkafalılığından kurtulmuş bir halde çizer, donatır. Bu ruhun güzel çiçeklenmesi, aynı zamanda kendini satmanın, çürümenin ve bozulmanın bir batağı olduğu içindir ki, bu romanda gözümüzün önünde oynanan traji-komedi, *burjuva* edebiyatında hiç bir zaman ulaşılamamış olan bir derinlik kazanır.

Yani sanatını, «ortalama» gerçekliğin fotoğraf olarak yeniden üretilişinin tamamen ötesine götüren şey, Balzac'ın gerçekçiliğinin bu derinliğidir. Çünkü özdeki büyük yoğunluk, resme, herhangi bir romantik şey eklemeksizin bile karanlık, korkunç ve fantastik bir nitelik verir. Balzac kendisi bir romantizm yandaşı olmadığı halde, ancak bu anlamda bir dereceye kadar romantik etkilere bırakır kendini. Balzac'taki fantastik öge, yalnızca toplumsal gerçekliğin zorunluluklarını kendi normal sınırlarının ötesinde, hatta olasılıklarının ötesinde sonuna kadar radikal olarak düşünmesinden gelmektedir. Bunun bir örneği, *Melmoth Reconciled* hikâyesidir: Balzac bu hikâyede ruhun kurtuluşunu, piyasada fiyatı konmuş, fiyatı fazla arz nedeniyle başlangıçtaki düzeyden hızla düşmeye başlayan bir mal haline dönüştürür.

Vautrin tipi, Balzac'taki bu fantastik niteliğin insan halinde somutlaşmasıdır. Bu «hapishaneler lordu»nun, Balzac'ın savaş sonu genç devrimci kuşağından tipik kişilerin ideallerden gerçekliğe döndüğü romanlarında ortaya çıkması rastlantı değildir elbet. Vautrin, Rastignac'ın kişisel ideolojik bunalımlar geçirdiği küçük, yoksul bir pansiyonda görülür; aynı şekilde, *Sönmüş Hayaller*'in sonunda, hem maddî hem de manevî bakımdan umarsız bir biçimde yıkılmış olan Lucien Rubempré kendini öldürmek üzereyken yeniden ortaya çıkar. Vautrin, Goethe'nin *Faust*'unda Mefistofeles ya da Byron'un *Cain*'inde Lucifer gibi aynı nedenli-nedensiz anilikle sahneye çıkar. Balzac'ın *İnsanlık Komedyası*'nda Vautrin'in işlevi, Mefistofeles'in ve Lucifer'in Goethe'nin ve Byron'un dinsel oyunlarındaki işlevlerinin aynıdır. Fakat zamanın değişmiş olması, şeytanı —olumsuzlama ilkesi— insanüstü büyüklük ve şanından yoksun bırakmakla ayıltmak ve ayaklarını yere bastırmakla kalmamış, suça, günaha kışkırtışının nitelik ve yöntemini de değiştirmiştir. Goethe yaşlılık döneminde savaş sonu günlerini gördüyse de ve o dönemin en derin sorunlarını en güzel biçimde dile getirdiyse

de, Rönesans'tan bu yana dünyanın geçirdiği o büyük değişime hâlâ olumlu ve değerli bir şey gibi bakıyordu; Mefistofeles'i ise «daima kötülüğü isteyen, ama daima iyilik yaratan gücün bir parçası» idi. Balzac'ta ise bu «iyi», fantastik rüyalar biçimi dışında, yoktur artık. Vautrin'in Mefistofeles'vari dünyayı eleştirişi, bu dünyada herkesin yaptıklarının, yaşamak isteyen herkesin yapmak *zorunda* olduğu şeyin kaba ve sinik bir şekilde dile getirilişinden başka bir şey değildir. Vautrin, Lucien'e şöyle der: «Hiç bir şeyiniz yok. Medicis'in, Richelieu'nün, Napolyon'un kariyerlerine başladıkları yerdesiniz. Onların hepsi geleceklerini nankörlükle, ihanetlerle ve keskin çelişkilerle satın aldılar. Her şeyi isteyen her şeyi göze almalıdır. Düşün: kumar masasına oturduğunda oyunun kurallarını tartışır mısın? Kurallar konulmuş ve kesinleşmiştir önceden. Onları kabul edersin.» Toplumu bu biçimde anlayışta sinik olan yalnızca öz değildir. Bu türlü anlayışlar Balzac'tan çok önce ileri sürülmüştür. Fakat Vautrin'in kandırıcı sözlerindeki asıl nokta, hiç bir hayale, hiç bir zekâ oyununa kaçmadan, bütün zeki insanlara özgü cin fikirliliği açıkça ifade ediyor olmasıdır. «Kandırma», Vautrin'in aklının, Balzac'ın dünyasındaki en temiz, en saygıdeğer kişilerin aklıyla aynı olması olgusundadır.

«Saygıdeğer» Mme. de Mortsauf, Felix de Vandenesse'e yazdığı ünlü mektupta toplum için şöyle söyler:

«Benim için toplumun varlığı söz konusu değildir. Onun dışında yaşayacağına toplumu kabul eder etmez onun temel ilkelerini de çok üstün şeyler olarak kabul etmelisin ve yarın, söz gelimi, onunla bir anlaşma imzalayacaksındır.»

Daha çok belirsiz ve şiirsel bir biçimde dile getirilmiştir bu, ama sözcüklerin çıplak anlamı, Vautrin'in Lucien'e söylediklerinin aynıdır — tıpkı Rastignac'ın, Vautrin'in sinik aklının temelde Vicomtesse de Beauséant'ın göz kamaştırıcı zeki aforizmalarının aynı olduğunu şaşkınlıkla farke-

dişi gibi... Kapitalist gerçeklikte neyin asıl olduğunun değerlendirilmesindeki bu büyük uygunluk, kaçak mahkûmla aristokrat *intelligentsia*'nın bu seçkin kişisi arasındaki düşünce uygunluğu, bir Mefistofeles'in tiyatrovari mistik görünüşünün yerini alır. Mahkûmların ve polise casusluk yapan kişilerin dilinde Vautrin'in adı boşuna «dokuz-canlı»ya çıkmamıştır. Vautrin, yüzünde Balzac'ın, bütün insanların ya budala ya da dolandırıcı olduğunu söyleyen acı zekâsından şeytani bir sırıtış, yüzyıllar boyunca oluşmuş bütün yanılsamaların mezarlığında capcanlı durur.

Fakat bu karanlık resim, sözcüğün on dokuzuncu yüzyılın son yarısındaki anlamında kötümserliği ifade etmez. *Burjuva* gelişiminin bu döneminin büyük şair ve düşünürleri, kapitalist ilerlemenin yavan, duygusuz savunmasını, çelişkisiz, pürüzsüz ilerleyişi korkusuzca reddetmişlerdir. Onları çelişkili, zıt bir duruma iten de, kesin olarak, bu derinlik ve çokyanlılıktı: kapitalist gelişimin çelişkilerini gururla, eleştirel bir tavırla tanıyışları, aydınca ve şairce kavrayışları, asılsız yanılsamalarla zorunlu olarak birleşiyordu. *Sönmüş Hayaller*'de Daniel d'Arthez'in çevresindeki çember bu yanılsamaların şiirsel belirtileridir, tıpkı *Rameau'nun Yeğeni*'nde Diderot'nun kendisinin bu yanılsamaların cisimleşmiş şekli oluşu gibi. Bütün bu durumlarda bir başka ve daha hakiki gerçeğin varlığı, o kirli gerçekliğin karşısına şairce çıkarılır. Hegel, Diderot'nun bu başyapıtını çözümlerken bir şairane kanıtlamanın zayıflığına işaret etmiştir. Hegel, Diderot'yla ilgili olarak, tarihsel gelişimin sesinin, iyi olanın yalıtılmış olarak çizilişinde değil, olumsuzda, kötü olan, ters olan şeyde işitildiğini açıkça görmüştür. Hegel'e göre ters bilinç, ilişkiyi —en azından ilişkinin çelişkili yapısını— görür, oysa hayalî iyi, rastlantısal ve yalıtılmış ayrıntılarla yetinmek zorundadır. «Ruhun kendi üzerine, kendi hakkında söylediği şeylerin özü böylece bütün kavramların ve gerçekliklerin tam tersidir; kendi hakkında, diğerleri hak-

kında genel bir yanılma ve dolayısıyle aldanmanın açıkça söylenişindeki utanmazlık en büyük hakikattir.»

Fakat bütün yanılsamalara karşın, Rameau diyaloğunun Diderot'su ya da *Sönmüş Hayaller*'in D'Arthez - Balzac'ı, elbette, şairce betimlenmiş olumsuz dünyaya karşı sert bir biçimde konulamaz. Temel çelişki, kesin olarak, D'Arthez'in bütün yanılsamalarına karşın Balzac'ın *Sönmüş Hayaller*'i yazışında yatmaktadır. Diderot ile Balzac'ın bilinçlilikleri tanıttıkları olumlu ve olumsuz dünyaların ikisini de, yanılsamaları ve onların kapitalist gerçeklik tarafından reddedilişini de kucaklamaktadır. Böylece bu yazarlar kapitalist dünyanın hakiki doğasını ifade etmekle yalnızca, yapıtlarında kendi adlarına konuşan karakterlerin ileri sürdüğü hayalî düşüncelerin üzerine yükselmekle kalmamışlar, çizdikleri kapitalizmin asıl temsilcilerinin sofistçe sinizmlerinin üzerine de çıkmışlardır. «Olan»ı dile getirmek, bir *burjuva* düşünürü ya da şairinin, toplumsal evrim henüz onun *burjuva* sınıf temelini atıp kurtulacağı bir aşamaya ulaşmadan önce erişebileceği en yüksek anlayış düzeyidir. Doğaldır ki, bu türlü «olan»ı dile getirişlerde bile hâlâ idealist yanılsamalardan bir parça vardır. Hegel, Diderot üzerine olan çözümlemesinin sonunda, bu çelişkilerin açıkça tanınmasının, ruhun gerçekte onları yendiği anlamına geldiğini söyleyerek bu yanılsamaların özetini verir.

Elbette, Hegel'in gerçekliğin çelişkilerini eksiksiz kavramanın onları hakikatte yenmekle aynı şey olduğuna inanması açık ve tipik bir idealist hayaldir; çünkü şimdiye kadar gerçekte yenilemeyen çelişkilerin akılla kavranışı bile kendisinin hayalî bir şey olduğunu kanıtlayacaktır. Biçim farklıdır ama yanılsamanın özü aynı kalmaktadır.

Bununla birlikte bu yanılsamalar insanlığın büyük özgürlük kavgasının sürmesine katkıda bulunmuştur; Balzac'ın umutsuzca ve içtenlikle hakikati ve adaleti araması ne ka-

dar yanlış bir güdü olursa olsun, humanizm tarihinde önemli ve trajik bir safhadır. *Burjuvazi*'nin devrimci humanizma güneşinin battığı ve yeni demokratik ve proleter humanizmanın yükselen ışığının henüz ufukta görülmediği geleneksel bir dönemin alacakaranlığında Balzac'ınki gibi bir kapitalizm eleştirisi, burjuva humanizminin büyük mirasını saklamanın ve ondaki, insanlığın gelecek yararı için en iyi şeyleri kurtarmanın en güvenli yoluydu.

Balzac *Sönmüş Hayaller*'de yeni bir tip hayal kırıklığı romanı yaratmıştır, fakat onun romanı daha on dokuzuncu yüzyılın sonlarında bu tip romanın aldığı şekilleri çoktan aşıyordu. İkincilerle birinciler arasındaki, bu romanı ve Balzac'm tüm *oeuvre*'ünü (yapıtını) dünya edebiyatında biricik yapan fark, tarihsel bir farktır.Balzac, ilk kapital birikimini ideolojik alanda göstermiştir, oysa ondan sonra gelenler, hatta onların en büyüğü Flaubert bile, bütün insanî değerlerin kapitalizmin mal yapısı içine katılmasını olmuş bitmiş bir olgu olarak kabul etmişlerdir. Balzac'ta, doğumun karmakarışık tragedyasını görürüz; ondan sonra gelenlerse cansız tükeniş olgusunu verirler, lirik ya da alaylı, yas tutarlar. Balzac, insanın kapitalistçe küçültülüşüne karşı son büyük kavgayı anlatır, kendinden sonrakiler ise artık alçalmış bir kapitalist dünyayı anlatır. Romantizm —Balzac için tüm düşüncesinin yalnızca bir yüzüydü, daha sonra yendiği ve geliştirdiği bir özellikti— kendinden sonra gelenlerce yenilmemiş fakat lirik ya da alaycı yoldan evrimin büyük itici güçlerini gizleyerek, şeylerin kendi içindeki etkin ve nesnel verilişi yerine yalnızca ağıtımsı ya da alaycı duygulanımlar ve izlenimler yaratarak romantizmin çoktan aştığı bir gerçekliğe dönüştürmüşlerdir onu. Özgürlük uğruna verilen büyük insanî kavgaya militanca katılış, kapitalizmin insanlığa getirdiği kölelik üzerine ağıta dönerek gevşer, yumuşar; ve bu alçalış karşısında duyulan militanca öfke, güçsüz, kibirli, edilgin bir alaya dönerek kaybolur. Yani Balzac yal-

nızca hayal kırıklığı romanını yaratmakla kalmamış, bu tip romanın en son olanaklarını da sonuna kadar kullanmıştır. Onun izinde giden ardılları, edebî başarıları ne derece büyük olursa olsun, hep bir düşüş izlemişlerdir. Onların artistik düşüşleri toplumsal ve tarihsel yönden kaçınılmaz bir şeydi.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BALZAC VE STENDHAL

1840 Eylülü'nde, o zaman ününün zirvesinde olan Balzac, henüz tanınmamış bir yazar olan Stendhal'in *Parma Manastırı* romanı üzerine coşkulu ve çok geniş bir eleştiri yayımladı. Ekim'de Stendhal bu eleştiriye uzun ve ayrıntılı bir mektupla cevap verdi; mektubunda Balzac'ın eleştirisinde katıldığı noktalarla, Balzac'a karşı, kendi yaratma yöntemini savunmak amacıyla düşündüğü şeyleri sıralıyordu. Daha sonra göstereceğimiz gibi, Stendhal'in mektubu itirazlarını dile getirmede Balzac'ın eleştirisinden daha ihtiyatlı ve daha az içtenlikli olsa da XIX. yüzyılın en büyük iki yazarını edebiyat arenasında karşı karşıya getiren bu buluşmanın önemi büyüktür. Yine de, eleştiriden ve mektuptan açıkça anlaşılıyor ki, iki büyük insan, gerçekçiliğin baş sorunları ile gerçekçiliğin araştırılmasında her birinin izlediği ayrı yollarla ilgili görüşlerinde temelde anlaşma halindeydiler.

Balzac'ın eleştirisi, büyük bir sanat yapıtının somut çözümlemesi konusunda bir örnektir. Tüm edebiyat eleştirisi alanında bir sanat yapıtının böyle ayrıntılı, böyle içten ve duygulu açıklamasının az örneği vardır. Kendi işinin bütün

girdisini çıktısını bilen büyük ve düşünceli bir sanatçının eleştiri örneğidir bu. —Tartışmamız sırasında göstermek istediğimiz gibi— Balzac'ın Stendhal'in amaçlarını anlayış ve yorumlayışmdaki o hayran olunacak sezgiye karşın yine de Stendhal'in asıl amacını görmemesi ve ona kendi yaratma yöntemini kabul ettirmeye kalkması bu eleştirinin önemini hiç de azaltmaz.

Ne var ki, bu sınırlandırmalar, Balzac'ın kendi kişiliğinin sınırlandırmaları değildir. Büyük sanatçıların kendi yapıtları ve başkalarının yapıtları üzerine yorumlarının o kadar öğretici olmasının nedeni, bu türlü yorumların, daima, kaçınılmaz ve yaratıcı tek yönlülüğe dayanıyor olmasıdır. Fakat bu tür eleştirilere ancak soyut kurallar ve ölçütler gözüyle bakmaz da onları ortaya çıkaran özgül bakış açısını bulmaya çalışırsak gerçekten yararlanabiliriz onlardan. Çünkü Balzac gibi büyük bir sanatçının tek yönlü düşüncesi, demin söylediğimiz gibi, hem kaçınılmaz bir şeydir hem de yaratıcıdır; ona, yaşamı hiç noksansız gözlerimizin önüne serme olanağını veren şey tamamen bu tek yönlülüktür. Kendi tavrını, tek eşiti saydığı çağdaşı bir yazara açıklama dürtüsü, daha yazısının başında, romanın gelişimiyle ilgili olarak kendi durumunu yani edebiyat tarihindeki kendi yerini her zamankinden daha dikkatle tanımlamaya itmiştir Balzac'ı. *İnsanlık Komedyası*'na yazdığı önsözde, çoğunlukla kendi durumunu Sir Walter Scott'a göre saptamakla yetinmiş, Scott'ın yapıtlarının bir devamı olarak baktığı özelliklerle onu aşan özelliklerden söz etmişti yalnızca. Fakat *Parma Manastırı* üzerine yazdığı yazıda zamanının romanında var olan bütün üslup yönsemelerinin en geniş bir çözümlemesini yapar. Balzac'ın kullandığı terimlerin oldukça dağınık, bazen de yanlış yola sürükleyici olması, bu üslup çözümlemesinin somut derinliğini zeki bir okuyucunun gözünde küçültmeyecektir.

Bu çözümlemenin temel özü şöyle özetlenebilir: Balzac,

romanda belli başlı üç üslup akımı görüyor: Daha çok Fransız aydınlanma edebiyatını kastettiği «düşünce edebiyatı». Eskilerden Voltaire ve Le Sage, yenilerdense Stendhal ve Mérimée, kendi görüşüne göre bu akımın en güçlü temsilcileridir. Bir başka akım, Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo ve ötekiler gibi romantiklerin temsil ettiği «imge edebiyatı»dır. Üçüncüsü, kendisini buna katıyor, öteki iki akımın bireşimini vermeye çalışmaktadır. Balzac bu akımı —oldukça şanssız olarak— «edebî eklektizm» diye adlandırıyor. (Bu talihsiz terimi kullanmasının nedeni, sanırım, zamanının Royer-Collard gibi, idealist filozoflarını olduklarından yüksek değerlendirmesidir.) Balzac bu akımın temsilcileri olarak Sir Walter Scott, Mme de Stael, Fennimore Cooper ve George Sand'ın adlarını sayıyor. Bu ad listesi, Balzac'ın kendi çağında kendisini nasıl yalnız hissettiğini açıkça göstermektedir. Bu yazarlar üzerine söylemek zorunda kaldığı şeyler — örneğin, Fennimore Cooper'ın yapıtları hakkında, *Revue Parisienne*'de yayınladığı çok ilginç eleştiri, yaratma yöntemlerinin daha derin sorunları konusunda onlarla pek uzun boylu anlaşamadığını gösteriyor. Fakat Stendhal eleştirisinde, kendi yaratma yöntemini tek eşiti olarak gördüğü çağdaşı bir yazarın gözünden tarihî büyük bir akım olarak haklı çıkarmak istediğinde, parmağını bu haberciler, aynı amaçlara yönelmiş yazarlar galaksisine doğru uzatmak zorunda hissediyor kendini.

Balzac kendi akımı ile «düşünce edebiyatı» arasındaki zıtlığı en anlamlı şekilde ortaya çıkarıyor ve Stendhal'e karşı çıkışı, burada, başka her yerdekinden daha açık olarak gösterdiği için yeterince anlaşılabilir bir durum oluyor. Şöyle söylüyor Balzac: «Modern toplumu on yedinci ve on sekizinci yüzyıl edebiyat yöntemleriyle betimlemenin mümkün olduğuna inanmıyorum. Betimlemelerin, imgelerin, tanımlamaların, karşılıklı konuşmanın dramatik ögelerinin kullanılışının, modern yazarlar için kaçınılmaz olduğunu düşünü-

yorum. Gil Blas'ın biçiminin usanç verici olduğunu ve olayları, düşünceleri üst üste yığmada insanı çoraklaştırıcı bir şey olduğunu, gelin içtenlikle kabul edelim.» Hemen bu sözlerin ardından Stendhal'in romanını, «düşünce edebiyatı»nın bir başyapıtı olarak göklere çıkarıyor, aynı zaman Stendhal'in öteki edebiyat okuluna bazı yaklaşımlarda bulunduğu üzerinde duruyor. Aşağıda Stendhal'in artistik ayrıntıda ne romantizme ne de Balzac'ın temsil ettiği akıma ödün vermesinin olanaksız olduğunu, Balzac'ın ender bir duyarlılıkla anlamış olduğunu göreceğiz. Öte yandan en son kompozisyon sorunlarını: temel *Weltanschauung* sorunlarına dokunan sorunları tartışırken Stendhal'i ödün vermediği için eleştirmiş olduğunu da göreceğiz.

Burada tartışılan şey ondokuzuncu yüzyıl dünya görüşü ve üslubunun ana sorunudur: romantizme karşı tutum. Fransız devriminden sonra yaşayan hiç bir büyük sanatçı bu tartışmanın dışında kalmamıştır. Tartışma daha Goethe ve Schiller'in Weimar döneminde başlamış, zirve noktasına Heine'nin romantizmi eleştirisinde ulaşmıştır. Bu konuyla ilgili temel sorun, romantizmin hiç de katkısız bir edebiyat akımı olmadığıydı; romantizm, kuşkusuz, çok çelişkili biçimlerde de olsa, hızla gelişen kapitalizme karşı derin ve kendiliğinden bir başkaldırının dile gelişiydi. En aşırı romantikler çok geçmeden feodalist gericilere ve ilerici düşmanlarına dönüşmüşlerdir. Fakat tüm hareketin temeli yine de kapitalizme karşı kendiliğinden bir başkaldırmadır. Bütün bunlar, *burjuva* görüş ufkunun üzerine çıkamayan ama yine de hem kapsamlı hem de gerçek olabilecek bir dünya tablosu yaratmaya çalışan çağın büyük yazarlarını garip bir çıkmaza sokmuştu. Sözcüğün dar anlamında romantik olamazlardı bunlar; olsalardı, çağlarının ilerici hareketini anlayamaz ve peşinden gidemezlerdi. Öte yandan, kendilerini *burjuva* toplumun gözü kapalı övücüleri ve kapitalizmin savunucuları olma tehlikesine atmaksızın, romantiklerin kapi-

talizme ve kapitalist kültüre yönelttikleri eleştiriyi görmezlikten gelemezlerdi. Bu nedenle, (Hegel'ci anlamda) romantizmi yenmek yani ona karşı çıkmak, aynı zamanda onu koruyup daha yüksek bir düzeye çıkarmak girişiminde bulunmak zorundaydılar. (Bu, çağın genel yönsemesiydi ve Balzac'ın da bilmediği Hegel'in felsefesiyle tanışmayı hiç de gerektirmiyordu.) Bu bireşimin (sentezin) çağın büyük yazarlarından hiç biri tarafından tamamen ve çelişkisiz olarak yerine getirilmemiş olduğunu eklememiz gerekir. Onların yazar olarak en büyük özellikleri, toplumsal ve entelektüel durumlarındaki çelişkilerde, mantıkî sonuçlarına kadar cesaretle izledikleri fakat nesnel olarak çözemedikleri ilişkilerde yatıyordu.

Balzac romantizmi kabul ederken aynı zamanda bilinçli ve sert bir biçimde onu alt etmeye çalışmış olan yazarlar arasında da sayılabilir. Stendhal'in romantizme karşı tutumu ise, tersine, tam bir yadsımadır. Aydınlanma felsefecilerinin sadık bir çömezidir o. İki yazar arasındaki bu ayrım, doğallıkla, yaratma yöntemlerinde kendini gösterir. Örneğin, Stendhal genç bir yazara modern yazarları okumamasını öğütler; iyi Fransızca yazmak istiyorsa, mümkünse 1700'den önce yazılmış kitapları incelemelidir; doğru düşünmesini öğrenmek istiyorsa Helvetius'un «De l'esprit»sini de ve Jeremy Bentham'ı okumalıdır,

Oysa Balzac, hiç eleştirisiz olmamakla birlikte, Chénier ve Chateaubriand gibi önde gelen romantiklere hayrandı. Aralarındaki kesin zıtlığın temelinde bu düşünce ayrılığının yattığını daha ilerde göreceğiz.

Daha başta bu düşünce ayrılığı üzerinde durmalıyız, çünkü bu nokta üzerinde açıklığa varmadıkça, Balzac'ın Stendhal'in kitabına yaptığı övgünün hakiki anlamını kavrayamayız. Çünkü Balzac'ın, tek gerçek rakibini savunurken, överken gösterdiği duygu üstünlüğü, düşünce zenginliği ve kıskanma duygularından tam arınmışlık —*burjuva* edebiyatı

tarihinde böyle nesnel övgü örnekleri pek yoktur— yalnızca kişisel bir tutum olarak hayranlık verici değildir. Balzac'ın eleştirisi ve coşkusu, bu yolla kendisinin en değerli bildiği amaçlara tam bir zıtlık içinde olan bir yapıtın başarısını sağlamaya yönelik olduğu için hayran olunmaya değer. Balzac, Stendhal'in romanının akıcı, yoğun yapısı üzerinde tekrar tekrar durur. Bu yapıyı biraz da haklı olarak, dramatik olarak tanımlar ve Stendhal'in üslubunun kendisininkiyle ilgisinin bu dramatik öge beraberliğinde olduğunu ileri sürer. Bu düşünce yolunu izleyerek, romanını «Hors d'oeuvres»le (yan ve yüzeysel şeylerle, çev.), birtakım eklerle süslemediği için Stendhal'i över. «Hayır, kişiler hareket eder, yansıtır ve hissederler; dramsa hep ilerler. Düşüncelerinde dramatist olan şair, bir iki küçük çiçek toplayacağım diye yolundan sapmaz; her şeyin ateşli, coşkulu bir hızı vardır.» Balzac, Stendhal'in kompozisyonunda olay yokluğu, dolaysızlık ve sadelik üzerinde durur hep. Bu övgüde, her iki yazarda bulunan belli bir yönseme birliği kendini gösterir. Yüzeysel olarak, Stendhal'in «aydınlanmacı» ciddiyeti ile Balzac'ın romantikçe çok renkli ve hemen hemen ayrılmaz biçimde zengin ve kaotik kompozisyon tarzı arasındaki üslup zıtlığının bu alanda en büyük olması gerekirdi. Fakat bu zıtlık, aynı zamanda, derin bir yakınlığı gizlemektedir; Balzac da, daha iyi romanlarında, yol kenarındaki bir çiçeği koparmak için durmaz; o da, asıl olanı, yalnız ve yalnız asıl olanı betimler. Ayrım ve zıtlık, Balzac'ın ve Stendhal'in kendi yönlerinden asıl deyince neyi kastettiklerinde yatmaktadır. Balzac'ın «asıl», «temel» anlayışı Stendhal'inkinden çok daha karışıktır ve birkaç büyük durak üzerinde daha az yoğunlaşmıştır.

Asıl olan şeye bu tutkulu özlem, bütün önemsiz gerçekçiliğe karşı duyulan bu tutkulu nefret, felsefelerinin ve yaratma yöntemlerinin kutupsal ayrılıklarına karşın bu iki büyük yazarı birleştiren artistik bağdır. Bunun içindir ki Bal-

zac, Stendhal'in romanını çözümlerken en derindeki biçim sorunlarına: bugüne göre bir hayli geçerli olan sorunlara dokunmaktan kendini alamaz. Balzac, sanatçı olarak, mutlu bir konu seçimiyle başarılı kompozisyon arasındaki çözülmez bağı tam bir açıklıkla görür. Dolayısıyle Stendhal'in, romanını küçük bir İtalyan sarayında sergilemekle gösterdiği sanatçı ustalığı, ayrıntılarıyle açıklamayı çok önemli sayar. Haklı olarak Balzac, Stendhal'in çizdiği tablonun, küçük bir İtalyan dükalığındaki saray entrikalarının çerçevesini çok aştığı noktası üzerinde inatla durur. Romanında gösterdiği, modern otokrasinin tipik yapısıdır. Bu tür bir toplumsal varlığın ortaya çıkardığı ölümsüz tipleri en karakteristik belirtileriyle gözümüzün önüne serer. «Modern *Il Principe*'yi yazmıştır o,» der Balzac, «on dokuzuncu yüzyıl İtalya'sına sürgün edilmiş olsaydı, Makyavel'in yazacağı romandır bu. *Parma Manastırı*, sözcüğün en iyi anlamıyle tipik bir kitaptır. Nihayet, Richelieu'nün Louis XIII'ün *camarilla* (akıl hocaları, çev.) sından neler çektiğini parlak bir biçimde okuyucuların gözleri önüne serer.»

Balzac'a göre Stendhal'in romanı, kapsamlı tipikliğini, tamamen, olayın Parma'da, önemsiz ilişkiler ve küçük entrikalar sahnesinde sergilemiş olmasından almaktadır. Çünkü, diye sürdürür yazısını Balzac, Louis XIV'ün ya da Napolyon'un kabinelerini sarmış olanlara benzer geniş ilişkileri, çıkarları vermek için öyle geniş bir sahne, o kadar çok nesnel açıklama gerekirdi ki, hareketin akıcı gidişini büyük ölçüde engellerdi bu. Tersine, Parma'nın sahnesi bir bakışta görülebilir ve Stendhal'in Parma'sı, ne kadar küçük olursa olsun, herhangi bir otokrat yöneticinin sarayının karakteristik iç yapısını ortaya kor. Bunları söylerken Balzac büyük gerçekçi burjuva romanının temel yapısal bir niteliğini açıklar. Yazar, Fielding'in tanımıyla «özel yaşam tarihçisi», toplumun derindeki dalgalanmalarını, hareketlerini, başlangıç durumundaki yönsemelerini, gözle görülmeyen gelişimini ve

devrimci ilerleyişini yöneten yasaları göstermelidir. Fakat büyük tarihsel olaylar ve tarihteki büyük figürler, toplumun gelişiminin somut tipler biçiminde gösterilişine çok ender olarak uydurulabilir. Balzac'ın yapıtlarında Napolyon'un çok ender olarak ve hep kısa bir süre için görülmesi bir rastlantı değildir, oysa Napolyon'ca idealler ve Napolyon'cu imparatorluğun entelektüel özü Balzac'ın romanlarının birçoğunda egemen bir rol oynar. Balzac, toplumsal ögelerin karakteristik gelişiminde bulunan iç zenginlikler yerine büyük tarihsel olayların dış parıltısını konu olarak seçen bir yazarın, mesleğini bilmediğini kabul eder. Yine *Revue Parisienne*'de yayımlanmış, Eugéne Sue ile ilgili bir başka eleştirisinde Balzac, Sir Walter Scott örneğini verir. Şöyle der orada: «Roman, büyük tarihsel figürlerin görülüşüne ancak ikinci derecede karakterler olarak katlanır. Cromwell, Charles II, İskoçya Kraliçesi Mary, Louis XI, İngiltere Kraliçesi Elizabeth, Arslan Yürekli Richard — bütün bu büyük kişiler ancak kısa sürelerde görünürler sahnede, o da bu edebî biçimin yaratıcısının dokuduğu dramatik konu, onların sahnede görünmesini gerekli kıldığı zaman, yoksa okuyucu birçok ikinci dereceden karakterle tanışmadan ve büyük tarihî kişinin yakında ortaya çıkışına karşı tepkilerini paylaşmadan önce değil. O büyük kişi sahneye çıktığı zaman da okuyucu onu hikâyedeki daha küçük karakterlerin gözleriyle görüyordur artık. Scott, kalemine konu olarak hiç bir zaman büyük olayları seçmez, fakat o büyük olaylara götüren nedenleri, çağının ruhsal ve ahlâkî durumunu betimleyerek ve büyük politik olayların çok ayrı, belirgin atmosferinde hareket edeceği yerde tüm bir toplumsal *milieu*'yü (ortamı, çev.) vererek, dikkatle geliştirir.»

Bu noktada Balzac, Stendhal'i bir bağlaşık, eşit düzeyde bir yol arkadaşı, küçük gerçekçilikten, yerel rengi ya da kof bir tarihsel görkemi önemsiz bir biçimde ayrıntılarıyle birlikte vermekten nefret eden ve tıpkı Balzac'ın kendisi gi-

bi toplumsal sürecin hakiki itici güçlerini bilinçle açıklayarak okura her toplumsal olgunun en tipik ve en temel özelliklerini vermeye çalışan bir yazar olarak görür. Bu çözümlemede, geçen yüzyılın en büyük iki gerçekçisi buluşur ve el ele verir; gerçekçiliği, temel olanın, asıl olanın bu yüksekliğinden aşağı çekme, indirme çabalarını yadsıyışlarında aynı düşüncededirler.

Balzac, Stendhal'in romanında bütün bunlardan çok, romanda yaşam kazanan dikkate değer karakterlere hayranlık duyar. İki büyük gerçekçinin bu konuda da son amaçları sıkı sıkıya ilişkilidir birbiriyle. Her ikisi de, toplumsal verimin büyük tiplerinin çizilmesine ana görevleri olarak bakarlar, fakat neyin tipik olduğuna değgin anlayışlarının, 1848'den sonra yazmış ve tipik olanı ortalama olanla karıştırmış olan daha sonraki Batılı yazarların anlayışlarıyle hiç bir ortak yanı yoktur. Balzac ile Stendhal, yalnızca olağanüstü nitelikleri olan, gelişimin belli bir aşamasını, evrimci yönsemenin ya da toplumsal grubun bütün temel görünümlerini yansıtan olağanüstü niteliklere sahip kişileri tipik olarak görürler. Balzac'ın görüşüne göre, Vautrin, daha sonraki doğalcıların tipiklik sorununu ele alışlarında olduğu gibi, nasılsa sarhoş olan ve bir adam öldüren sıradan ortalama bir yurttaş değil, tipik suçludur. Balzac'm hayranlık duyduğu şey, Stendhal'in iki Parma prensini, onların bakanı Kont Mosca'yı, Sanseverina Düşesi'ni ve devrimci Ferrante Palla'yı böyle tipik kahramanlar halinde yoğuruşundaki enerjidir. Balzac'm Ferrante Palla'ya karşı duyduğu tarafsız coşku, kendi ilişkilerini bir kenara koyup gerçekçiliğin evrimi sorunlarından başka hiç bir şeyle ilgilenmeyişindeki nesnellik yönünden ilginç ve karakteristiktir. Michel Chrestien tipini yaratırken, Stendhal'in Ferrante Palla'sına benzer bir tip yaratmış olduğu üzerinde durur; fakat ondan da fazla, böyle bir tipin biçimlendirilmesinde Stendhal'in, kendisini çok aştığını da söyler.

Bununla birlikte Balzac, Stendhal'in kompozisyon sorunları içine ne kadar dalarsa, kompozisyon tarzları arasındaki ayrım o kadar açık duruma gelecektir. Balzac'ın, Stendhal'in Parma'daki sarayı çizişinin öz ve biçimini nasıl akılcı bir coşkuyla adım adım izlediğini gördük. Fakat Balzac'ı sonunda Stendhal romanına en büyük ve en önemli itiraza götüren de onun bu mutlu hayranlığıdır. Burasının gerçek roman olduğunu, daha önceki Fabrice del Dongo'nun gençliği hikâyesinin çok kısa geçilmesi gerektiğini söyler. Del Dongo ailesinin portresi; Avusturya taraftarı aristokrat aile ile Napolyon hayranı Fabrice ve ilerinin Sanseverina Düşesi halası arasındaki zıtlık; Milano'da Eugéne Beauharnais'nin sarayının anlatılması ve daha birçok şeyler, Balzac'ın görüşüne göre, hiç de bu romana ait şeyler değildir; Stendhal'e özgü bitiriş bölümünün tümü de öyle — Mosca Kontu'nun ve Sanseverina Düşesi'nin Parma'ya dönüşünü izleyen dönem, Fabrice'le Clelia arasındaki aşk ve Fabrice'in manastıra çekilişi.

Burada Balzac kendi kompozisyon yöntemini Stendhal'e kabul ettirmek istemektedir, Balzac'ın çoğu romanlarında çok daha bütün bir kurgu vardır ve onlardaki egemen hava, Stendhal'de ya da on sekizinci yüzyıl romanlarında bulunandan çok daha bütündür, tek parçalıdır. Balzac, çoğunlukla, herhangi bir büyük olayı, hem zamanda hem de alanda şiddetle yoğunlaşmış biçimde betimler ya da bir olaylar zinciri gösterir bize ve tabloyu hiç bir zaman aykırı düşmeyen ya da uyumsuzluk yaratmayan büyülü bir biçimde boyar. Yani romanlarının yapısında Shakespeare dramının ve klasik *novella*'nın bazı kompozisyon özelliklerini canlandırarak modern *burjuva* yaşamının gevşek şekilsizliğinden artıstik bir kaçış aramaktadır. Bu kompozisyon tarzının zorunlu bir sonucu, böyle bir romanda birçok karakterin kendi alınyazılarını romanın sınırları içinde yerine getirememeleridir. Balzac'a özgü çevrimsel yapı ilkesi, böyle bitmemiş

ve tamamlanmamış karakterlerin, ruh hali ve havası onların merkezî bir durum tutmalarına uygun olan herhangi bir başka romanda merkezî kişiler olarak yeniden ortaya çıkacakları varsayımına dayanmaktadır. Bu ilkenin, çevrimsel romanın daha sonraki biçimleriyle, örneğin Zola'nın yapıtlarında bulduğumuz biçimleriyle ortak hiç bir yanı yoktur. Balzac'ın, Vautrin'i, Rastignac'ı, Nucingen'i, Maxime de Trailles'ı ve diğerlerini «Goriot Baba»da nasıl küçük küçük olay kişileri olarak gösterip, başka romanlarda onlara nasıl gerçek işlevlerini buldurduğu düşünülmelidir. Balzac'ın dünyası, Hegel'inki gibi, tamamen çemberlerden ibaret bir çemberdir.

Stendhal'in kompozisyon ilkesi Balzac'ınkine tamamen zıttır. O da Balzac gibi bir bütünlüğü vermek ister, fakat bütün bir dönemin temel özelliklerini herhangi bir tek tipin kişisel yaşam öyküsü içine sıkıştırmaya çalışır hep (*Kırmızı ve Siyah*'ta Bourbon restorasyon dönemi, *Parma Manastırı*'nda küçük İtalyan devletlerinin mutlakiyeti ve *Lucien Leuwen*'de Temmuz monarşisi). Stendhal bu yaşam öyküsel biçimi benimsemekte kendinden öncekileri izlemiş fakat ona farklı, tamamen özgül bir anlam kazandırmıştır. Bir yazar olarak bütün uğraşı süresince o, hep belli bir insan tipini ortaya koymuştur, ve bu tipin bütün temsilcileri kesin bireyselliklerine ve sınıfsal durumları ve koşullarındaki geniş ayrılıklarına karşın varlıklarının ta derininde ve Stendhal'in çağına karşı tutumlarında birbiriyle çok yakından ilişkilidirler (Julien Sorel, Fabrice del Dongo, Lucien Leuwen). Bu karakterlerin kaderi bütün çağın: içinde *burjuva* tarihinin kahramanlık günlerinin, devrim ve Napolyon çağının büyük, soylu, düşünceli torunlarına artık yer olmayan bir çağın çirkinliğini, iğrençliğini yansıtacaktır. Stendhal'in bütün kahramanları, kendi akılsal ve ruhsal bütünlüklerini zamanlarının çürümüşlüğünden, yaşamdan kaçarak korurlar. Stendhal, Julien Sorel'in darağacında ölüşünü, bilerek bir ken-

dini öldürme biçimi olarak gösterir; Fabrice de, Lucien de, daha az dramatik ve daha az duygusal da olsa, yine buna benzer bir biçimde yaşamdan çekilirler.

Balzac, *Parma Manastırı*'nın Parma sarayındaki mücadeleler çevresinde yoğunlaştırılması ve onunla kalması gerektiğini ileri sürerken, Stendhal'in dünya görüşündeki bu kesin noktayı tamamen gözden kaçırmıştı. Fakat Balzac'ın kendi yöntemi açısından fazla gördüğü her şey Stendhal için ilk önemde sorunlardı. Örneğin, *Parma Manastırı*'nın daha başında — Napolyon çağı, Eugene Beauharnais'nin gösterişli, renkli genel valilik sarayı, Fabrice'in tüm düşünüşünü ve gelişimini belirleyen kesin bir etki olarak; ve bununla tam bir zıtlık içinde iğrenç, alçak Avusturya tiranlığının canlı ve hicivsel betimlemesi, Del Dongo'ların, kendilerini nefret edilen Avusturyalı düşmanlarına casusluk edecek kadar küçülten İtalyan aristokratlarının çizilmesi— bütün bunlar Stendhal için mutlaka gösterilmesi gereken temel noktalardı, aynı nedenle romanın sonunda Fabrice'in son gelişiminde de aynı şey uygulanır.

Kendi kompozisyon ilkelerine bağlı olan Balzac, Fabrice'in «*Fabrice ya da On Dokuzuncu Yüzyılda Bir İtalyan*» adlı bir başka romanın kahramanı yapılabileceğini ileri sürer. Balzac, «fakat bu delikanlı dramın başlıca kişisi yapılırsa o zaman yazar ona büyük bir düşünce ilham etmek, çevresini almış olan büyük kişilerin üzerinde bir üstünlük sağlayacak bir nitelik vermek zorunda kalacaktır — böyle bir nitelik ise yok romanda» diyor. Balzac, Stendhal'in dünya anlayışına ve kompozisyon yöntemine göre Fabrice'in, onu romanın baş kahramanı yapan niteliğe sahip olduğunu görememiştir. Mosca ile Ferranta Palla, Balzac'ın görmek istediği tipin, yani on dokuzuncu yüzyıl İtalyan tipinin Fabrice'ten daha karakteristik temsilcileridir. Fabrice'in buna karşın Stendhal'in romanının kahramanı olmasının nedeni, yaşamının dış görünüşünde kendini devamlı olarak gerçek-

liklere uydurmasına karşın onun yine de en son bir uzlaşmayı reddedişi temsil etmesidir. Stendhal'in temel artistik amacının kısaca anlatımıdır bu [Balzac'ın, Fabrice'in manastıra kapanışını nerdeyse komik denecek biçimde yanlış anlamasından *en passant* (bu arada, üzerinde durmaksızın, çev.) söz edeyim: Balzac bunun dinsel bir temele, daha iyisi Katolik bir temele dayandırılmasını görmek isterdi. Balzac'ın durumunda tamamen geçerli olabilecek böyle bir olasılık —Beatrix'te, Mlle. de la Touche'un kendini din işlerine verişini anımsayalım— Stendhal'in yarattığı dünyaya tamamen yabancıdır.]

Bütün bunlardan sonra, Balzac'ın eleştirisinin Stendhal'de ters tepkiler uyandırmış olması çok iyi anlaşılabilir. Kendi gününde tanınmamış ve anlaşılmamış, anlaşılmayı ve tanınmayı uzak bir gelecekten bekleyen bir sanatçı olarak, yaşayan en büyük yazarın kitabını övüşündeki tutkulu coşku elbette derinden etkilemişti onu. Balzac'ın, en derin yaratıcılık emellerini birçok noktada anlamış ve parlak bir çözümleme ile onları alkışlamış olan tek insan olduğunu da biliyordu. Özellikle, Balzac'ın çözümlemesinde, konunun seçimi ve sahnenin küçük bir İtalyan sarayında konuşuyla ilgili bölümü gönendirmişti onu. Fakat Balzac'ın eleştirisinden duyduğu içten hoşnutluğa karşın, çok kibar ve diplomatik bir biçimde de olsa, özellikle Balzac'ın, üslubu üzerindeki eleştirilerine karşı çok keskin muhalefetini nesnel bir şekilde açıkladı. Balzac, yazısının sonunda, Stendhal'in büyük edebî niteliklerini, özellikle insanları karakterize etme ve onların temel özelliklerini çok az sözcükle ortaya koyma yeteneğini derinden takdir etmesine karşın Stendhal'in üslubunu oldukça ciddî bir biçimde eleştiriyordu. «Az sözcük yetiyor M. Beyle'ye; kahramanlarını eylem ve diyalogla karakterize ediyor; okuyucuyu betimlemelerle yormuyor da dramatik zirveye doğru koşturuyor — ve bunu bir tek sözcükle. bir tek işaretle başarıyor.» Dolayısıyle Balzac özellikle

karakterize etme konusunda öteki yazarları, hatta kendi düşünce akımı içinde kabul ettiklerini bile sık sık acımasızca eleştirmesine karşın Stendhal'i bu alanda kendi eşiti olarak kabul ediyordu. Örneğin Sir Walter Scott'ın karşılıklı konuşmalarını sık sık eleştirir; *Revue Parisienne*'de Cooper'ın, tiplerini devamlı olarak kullandığı birkaç sözle karakterize etme yönelimine acır. Bunun örneklerinin Scott'ın yazılarında da bulunabileceğini gösterir; «fakat o büyük İskoçyalı, bir yavanlık, bir zekâ kısırlığı işareti olan bu aracı hiç bir zaman kötüye kullanmaz. Deha, her durumu, kişilerin karakterini açıklayan sözlerle aydınlatmadadır, kişileri herhangi bir başka şeye de uygulanabilecek sözlerle sarıp sarmalamada değil.» (Bu nokta hâlâ geçerliliğini sürdürmektedir, çünkü doğalcılık günlerinden veri ve Richard Wagner'in ve ötekilerin etkisiyle kişilerin bir leitmotif gibi kalıplaşmış bir biçimde karakterize edilişi hâlâ modadır bugün. Balzac, haklı olarak bunun, hareketleriyle ve evrimleriyle yaşamdakine benzer karakterler yaratma konusundaki yetersizliği gizleme yolundan başka bir şey olmadığını tekrar tekrar belirtir.) Fakat Balzac, Stendhal'in, kişilerini, onlara söylettiği sözlerle kısa ama derinlemesine karakterize etmedeki yeteneğini çok beğenmesine karşın, romandaki üslubunu hiç sevmediğini söyler. Birçok üslup, hatta dilbilgisi yanlışı gösterir. Fakat eleştirisi bunun da ötesine geçer. Stendhal'in, romanını çok geniş bir biçimde düzeltmesini ister; Chateaubriand'ın, De Maistre'ın bazı yapıtlarını çoğu kez yeniden yazmış olduklarını ileri sürer. Böylece yeniden yazılırsa Stendhal'in romanının «Chateaubriand'ın ve De Maistre'ın en iyi kitaplarına kazandırmış oldukları o tanımlanamaz güzellikle zenginleşmiş olacağı» umuduyla bitirir yazısını.

Stendhal'in tüm sanatçı yeteneği ve inancı bu tür üslup anlayışına karşı idi. Üslubun gevşekliğini zaten kabul ediyordu. Romanın birçok sayfası yazdırılmış ve gözden geçirilmeden gönderilmişti yayımcıya. «Çocuklar gibi söz veri-

yorum: 'Bir daha yapmayacağım'». Fakat üslubunun eleştirisinde hemen hemen yalnızca bu noktada uysallık gösteriyordu. Balzac'ın gösterdiği üslup modellerine tamamen karşı çıkıyor, onları hor görüyordu. Şöyle yazıyor: «Hiç bir zaman, hatta 1802'de bile... Chateaubriand'dan yirmi sayfa olsun okuyamadım... M. de Maistre'ı dayanılmaz bulurum. Neden kötü yazdığımın nedeni ise belki de mantığa fazla düşkün oluşumdur.» Kendi üslubunu savunurken daha ileride şunları ekliyor: «Mme. Sand *Manastır*'ı Fransızcaya çevirmiş olsaydı büyük bir başarı olurdu bu. Ama bugün iki ciltte verilenlerin hepsini dile getirebilmek için üç ya da dört cilt olarak yazması gerekecekti kitabı. Lütfen bunu da dikkate alın.» Chateaubriand'ın ve arkadaşlarının üslubunu ise şu sözlerle anlatıyor: «1. Söylenmesi tamamen gereksiz pek çok ufak hoş şey... 2. İşitilmesi kulağa hoş gelen pek çok küçük yalan.»

Gördüğümüz gibi, Stendhal'in romantik üslubu eleştirisi gerçekten çok ağır; bir üslupçu ve bir üslup eleştiricisi olarak Balzac hakkında düşündüklerinin hepsini ise hiç bir zaman söylememiştir. Bu tartışmalı noktaları belirtirken, Balzac'ın bazı yapıtları *(Vadideki Zambak, Goriot Baba)* için büyük hayranlık duyduğunu ima etmek fırsatını yakalar, bunlar yalnızca nezaket cümleleri de değildir kuşkusuz. Fakat aynı zamanda Balzac'ın üslubundaki romantik özelliklerden, tıpkı romantiklerin üslupları kadar nefret ettiğini ise anlaşılabilir bir diplomatlıkla es geçer. Bir kez Balzac hakkında şöyle söylemiştir: «Öyle sanıyorum ki romanlarını ikişer kez yazıyor o. Önce anlaşılır, mantıklı bir biçimde yazıyor, ikinci kez ise 'pâtiments de l'âme' (Ruhun acı çekmesi). 'il neige dans son coeur' (Kalbine kar yağıyor) ve buna benzer büyüleyici şeyler ekleyerek yeni güzel sözcüklerle süslüyor onları.» Yeni sözcüklerle süslenmiş üsluba verdiği her ödünden dolayı kendisini nasıl derinden hor gördüğünü de söylemez. Bir keresinde Fabrice hakkında şöyle yazmıştı:

«Gezintiye çıktı, sessizliği dinleyerek yürüdü.» Kitabın kendisinde kalan kopyasının sayfa kenarına yazdığı şu sözlerle «1880'in okuyucusundan» bu cümle için özür diliyordu, «Yazarlar, 1838'de okuyucu bulmak için 'sessizliği dinleyerek yürüyordu' gibi şeyler yazmak zorundaydı.» Bu da gösteriyor ki, Stendhal'in nefretini gizlemeye hiç niyeti yoktu, ancak onları hissettiği derecede radikal ve açık bir biçimde ifade edip sonuçlar çıkarmaktan alıkoyuyordu kendini.

Bu olumsuz eleştiriye olumlu bir kabul ekler: «Bazen bir sıfatı ismin önüne mi sonuna mı koymam gerektiği konusunda bir çeyrek saat düşündüğüm olur. Düşündüğümü açıkça ve hakiki olarak iletmeye çalışırım. Bir tek kural tanıyorum: kendimi açıkça dile getirmek. Açıkça, anlaşılır biçimde konuşamıyorsam, tüm dünyamı yok olur.» Bu görüşten yola çıkarak, Voltaire, Racine ve benzeri en büyük Fransız yazarlarını, dizelerini salt kafiye uğruna boş sözlerle doldurmakla suçlar. «Bu dizeler» der Stendhal, «aslında birtakım küçük, gerçek olaylara ait olan yerleri doldurur.» Bu üslup idealini kendi olumlu modellerinde gerçekleştirilmiş sayar. «Gouvion-St. Cyr'in anıları benim Homer'imdir. Montesquieu ile Fenelon'un *Ölüler Diyalogu*, kanımca çok güzel yazılmıştır... Aristo'yu sık sık okurum, onun anlatı üslubunu severim.»

Açıkça görülüyor ki, üslup konusunda Balzac'la Stendhal birbirinin tam zıttı iki yönsemeyi temsil etmektedirler, ve bu zıtlık herbirinin kendi ürünlerinde keskin bir biçimde kendini göstermektedir. Balzac, Stendhal'in üslubunu eleştirirken şöyle söyler: «Uzun cümleleri yanlış kurulmuştur onun, kısa cümleleri ise yeterince toparlanmamıştır. Diderot tarzına yakın bir tarzda yazar, Diderot ise bir yazar değildi.» (Burada Balzac'ın, Stendhal'in üslubu karşısındaki muhalefeti onu saçma bir paradoksa sürüklemektedir: başka yazılarında Diderot'yu çok daha adil bir biçimde yargılar.) Bununla birlikte bu paradoksal cümlenin bile Balzac'ta ger-

çekten var olan bir üslup yönsemesini dile getirdiği gerçektir. Stendhal şöyle karşılık verir buna: «Cümlelerin güzelliği, toparlanmışlığı ve ritmi konusuna gelince (*Kaderci Jacques*'taki cenaze töreni söylevinde olduğu gibi) bir hata olarak düşünüyorum bunu.»

Bu sorunlarda açığa çıkan şey, Fransız gerçekçiliğinde ki iki büyük akım arasındaki bir üslup çatışmasıdır. Fransız gerçekçiliğinin daha sonraki evriminde Stendhal'in ilkeleri her gün biraz daha kullanılmaktan vazgeçilmiştir.

1848 sonrası Fransız gerçekçilerinin en büyüğü olan Flaubert, Chateaubriand'ın üslup güzelliklerinin Balzac'tan bile ateşli bir hayranıdır. Flaubert ayrıca Stendhal'in bir yazar olarak büyüklüğünü hiç bir şekilde kabul etmez artık. Goncourt'lar, günlüklerinde Flaubert'in «M. Beyle»in bir yazar olarak tanımlandığı her defasında büyük bir öfkeye kapıldığını yazıyorlar. Daha sonraki Fransız gerçekçiliğinin büyük temsilcilerinin: örneğin Zola'nın, Daudet'nin, Goncourt'ların... vb. üslubunun romantik 'yeni sözcük kullanma' eğilimini Stendhal'vari bir yadsıyışla değil, romantiklerin ideallerini kabul etmeleriyle belirlendiği özel bir çözümlemeye gerek göstermeyecek kadar açıktır. Zola, doğallıkla, ustası Flaubert'in Chateaubriand'a olan büyük hayranlığını gelip geçici bir merak olarak alırdı, fakat bu kendisinin de üslup konusunda bir başka büyük romantiği: Victor Hugo'yu örnek almasını önlemezdi.

Balzac ile Stendhal arasındaki üslup zıtlığının nedeni, özünde, bir dünya görüşü farkıydı. Özetleyelim: dönemin büyük gerçekçilerinin romantizme karşı tutumları, onu daha büyük bir gerçekçiliğin inceltilmiş, yüceltilmiş bir ögesine döndürme girişimleri, daha önce de söylediğimiz gibi, yalnızca bir üslup sorunu değildir. Sözcüğün daha genel anlamıyle romantizm yalnızca artistik ya da edebî bir akım değildir, *burjuva* toplumunun devrim sonrası gelişimine karşı takınılan tavrın bir ifadesidir. Devrimin ve Napolyon'-

cu İmparatorluk döneminin ortaya çıkardığı kapitalist güçler gittikçe artan bir ölçüde açılmış, yayılmıştır; ve bu açılım her zamankinden daha kesinlikle bir sınıf bilincini geliştiren bir işçi sınıfını doğurmaktadır. Balzac ve Stendhal'in yazarlık uğraşları, işçi sınıfının ilk büyük hareketleri dönemine (örneğin, Lyons'daki ayaklanma) kadar uzanmaktadır. Bu aynı zamanda Sosyalist dünya görüşünün doğduğu, *burjuva* toplumuna karşı ilk Sosyalist eleştirilerin başladığı, St. Simon ve Fourier gibi büyük Utopyacıların ortaya çıktığı bir dönemdir. Yine kapitalizmin Utopyacı-Sosyalist eleştirisine koşut olarak romantik eleştirisinin de kuramsal bakımdan en uç noktasına ulaştığı bir zamandır (Sismondi). Dinsel-feodalist Sosyalist kuramlar çağıdır bu (Lamennais). Ve *burjuva* toplumunun tarih öncesini devamlı bir sınıf savaşı olarak açıklayan bir dönemdir bu (Thiers, Guizot, vb.).

Balzac'la Stendhal arasındaki en derin anlaşmazlık, Balzac'ın dünya görüşünün bütün bu yeni akımlarla temelden etkilenmiş olması, Stendhal'in ise dünya görüşünün, temelde, devrim öncesi Aydınlanma ideolojisinin ilginç ve sabit bir uzantısı oluşu gerçeğine dayanmaktadır. Yani Stendhal'in dünya görüşü, hem romantik, mistik Katoliklik hem de feodalist Sosyalizmden etkilenmiş olan ve bu akımları İngiliz modeline dayalı bir politik monarşizmle ve Geoffroy de Saint Hilaire'in kendiliğinden evrim diyalektiğinin şairane bir yorumuyla boş yere birleştirmeye çalışan Balzac'ınkinden daha açık ve daha ilericidir.

Bu dünya görüşü ayrımı, Balzac'ın son romanlarının toplum hakkında derin bir karamsarlıkla ve kültür konusunda vahiye benzer kötü haberlerle dolu oluşunda, oysa içinde bulunulan zaman konusunda çok karamsar olan ve onu o kadar zekice, öyle derin bir nefretle eleştiren Stendhal'in *burjuva* kültürü ile ilgili umutlarının 1880'de gerçekleşebileceği konusundaki iyimserliğinde de kendini göstermektedir. Stendhal'in umutları kendi çağınca değeri bilin-

meyen bir sanatçının özlem dolu düşleri değildi yalnızca; *burjuva* toplumunun evrimine değgin, doğal olarak hayalî de olsa kesin bir anlayışa gebeydi. Stendhal'in görüşüne göre, devrim öncesi zamanlarda bir kültür vardı ve toplumun bir kesimi kültür ürünlerini değerlendirebiliyor, yargılayabiliyordu. Fakat devrimden sonra aristokrasi bir başka 1793 korkusuna kapılır ve dolayısıyle sağlam yargılama yeteneğini tümden yitirir. Öte yandan yeni zenginler, kültürel değerler karşısında kayıtsız, bencil ve cahil bir sonradan görme güruhudur. Stendhal, *burjuva* toplumunun 1880'e kadar, kültürün —aydınlanma ruhuyle kavranan, aydınlanma felsefesinin devamı bir kültürdür bu— yeniden canlanmasına izin verecek aşamaya ulaşacağını ummuyordu.

Karmakarışık ve çoğu zaman tam gerici dünya görüşüyle Balzac'ın 1789 ilâ 1848 arasındaki dönemi, çok daha açık düşünceli ve ilerici rakibinden çok daha tam ve geniş olarak yansıtmış olması, tarihin bu garip diyalektiğinin ve ideolojilerin eşit olmayan gelişiminin tuhaf bir sonucudur. Doğru, Balzac kapitalizmi sağcı, feodal ve romantik görüş açısından eleştirmişti ve doğuş halinde olan kapitalist dünya görüşünden ileri görüşlü nefretinin kaynağı bu görüş açısındadır. Fakat yine bu nefretin kendisi, Nucingen ve Crevel gibi kapitalist toplumun ebedî tiplerinin kaynağı olmaktadır. Stendhal'in bu alanda ne denli yüzeyde ve dar olduğunu görmek için bu karakterleri Stendhal'in çizdiği tek kapitalist portresi olan yaşlı Leuwen'le karşılaştırmak gerekir. Para konusunda cüretli bir yeteneğe sahip üstün bir ruhun ve üstün bir kültürün simgesi olan tipin kendisi, Aydınlanma döneminin devrim öncesi özelliklerinin Temmuz monarşisi dünyasına çok canlı bir biçimde aktarılmasıdır. Fakat tip ne kadar dikkatle, ne kadar canlı çizilmiş olursa olsun, Leuwen, kapitalistler arasında bir kuraldışıdır, dolayısıyle bir tip olarak Nucingen'in çok aşağısındadır.

Aynı zıtlığı restorasyon döneminin ana tiplerinin çizili-

şinde de görebiliriz. Stendhal restorasyondan nefret etmekte ve ona devrimin ve Napolyon'un kahramanlık dönemlerinin yerini hakkı olmadan almış aşağılık bir alçaklık çağı olarak bakmaktadır. Balzac, tersine, kişi olarak restorasyonun yandaşıdır; soyluların politikasını yerden yere vurmakla birlikte, bunun soyluluğun Temmuz devrimini önleyebileceği bir politika olmadığını düşündüğü için böyle davranmaktadır. Fakat bu iki büyük yazarın kalemlerinin yarattığı dünyalara döndüğümüzde, durumlar tamamen başka türlü görünmektedir. Balzac, yazar olarak, restorasyonun gittikçe büyüyen Fransız kapitalizmi için bir arka plandan başka bir şey olmadığını ve bu kapitalistleşme sürecinin, soyluluğu, karşı durulmaz bir güçle beraberinde sürüklediğini anlıyor. Bu nedenle, bu kapitalist gelişimin doğurduğu bütün o gülünç, trajik, komik ve traji-komik tipleri gözlerimizin önüne sermek için ileri fırlıyor. Bu sürecin moral bozucu etkisinin, zorunlu olarak, nasıl bütün toplumu tutacağını ve onu özüne kadar çürüteceğini gösteriyor. Kralcı Balzac, eski düzenin iyi ve içtenlikli yandaşlarını ancak *borné*'ler (gelişmemişler, çev.), yaşlı, modası geçmiş taşralılar arasında bulabilmektedir: *Cabinet of Antiques*'teki yaşlı d'Esgrignon ve *Beatrix*'teki yaşlı Du Guenic gibi. Zamana uyan yönetici aristokratlar bu tiplerin o şerefli geri kafalılıklarına karşı sadece gülümsemektedirler. Onlar kapitalist gelişimden mümkün olan en büyük kişisel çıkarı sağlamak için rütbelerini ve ayrıcalıklarını en iyi biçimde kullanmaya bakmaktadırlar yalnızca. Kralcı Balzac, sevgili soylularını, yetenekli ya da yeteneksiz, yükselme tutkusu taşıyanlar, boş kafalı ahmaklar, aristokrat orospular... vb. çetesi olarak çizer.

Stendhal'in restorasyon romanı *Kırmızı ve Siyah*, korkunç bir öfkeyle solumaktadır bu dönemin karşısında. Ama yine de Balzac, romantik kralcı gençliğin, Stendhal'in Mathilde de la Mole'u kadar olumlu bir tipini yaratamamıştır

hiç bir zaman. Mathilde de la Mole kendisini romantik kralcı ideallere adamış, kendi ruhunda yanan özverili ve tutkulu inançtan yoksun olduğu için kendi sınıfını küçük gören, içtenlikle inanmış bir kralcıdır. Tutkulu bir Jakoben ve Napolyon hayranı olan aşağı tabakadan Julien Sorel'i kendi tabakasından insanlara yeğler. Stendhal'in çok ilginç bir pasajında, Mole, romantik kralcı ideallere ilişkin coşkusunu açıklar. Bir gün, gözleri tutku ve coşkuyla parlayarak ona (Julien Sorel'e), «Bağlaşıklar Savaşı zamanı Fransız tarihinin en kahraman dönemiydi» der. «O günlerde herkes seçtiği bir neden için çarpışıyordu. Kendi taraflarının kazanması için çarpıştılar, sizin değerli İmparatoru'nuzun gününde olduğu gibi madalya almak için değil. O zamanlar daha az bencillik ve adilik olduğunu kabul edin. *Cinquecento*'ya (on altıncı yüzyıl, çev.) hayranım ben.» Aynı Mathilde de la Mole, Julien'in kahramanca Napolyon dönemine duyduğu coşkuya, kendi gözünde tarihin daha kahramanca olan bir başka dönemini yeğleyerek karşı durmaktadır. Mathilde ile Julien'in tüm aşk hikâyesi mümkün olan en büyük doğruluk ve incelikle çizilmiştir. Bununla birlikte restorasyon döneminin genç aristokratlarının bir temsilcisi olarak Mathilde de la Mole, Balzac'ın Diane de Maufrigneuse'ü kadar gerçekten tipik değildir.

Burada yeniden Balzac'ın Stendhal'i eleştirisinin ana sorununa geliyoruz: karakterleştirme sorununa ve onunla birlikte iki büyük yazarın kendi romanlarında uyguladıkları en yüksek kompozisyon ilkelerine. Hem Balzac hem de Stendhal, asıl karakterler olarak, kahramanlık döneminin fırtınalarının, düşünceleri ve coşkuları üzerinde derin izler bıraktığı ve restorasyon dünyasının aşağılık çirkefinde başlangıçta kendilerini yerlerinden olmuş hisseden yetenekli genç kuşağı seçmişlerdir.

«Başlangıçta» nitelemesi, gerçekte yalnızca Balzac'a uymaktadır. Çünkü o, genç kahramanlarının kapitalizme doğ-

ru hızla ilerleyen bir Fransız toplumunda sonunda kendi yataklarını buldukları ve ondan sonra kendileri için bir yer kazandıkları ya da kazanma girişimi gösterdikleri (Rastignac, Lucien de Rubempré, vb.) büyük olayları, maddî, manevî ve entelektüel bunalımları betimlemektedir. Balzac, restorasyon dönemi toplumunda uygun bir yer bulmak için ödenecek fiyatı çok iyi biliyordu. Nerdeyse insanüstü bir figür olan Vautrin'in, bir başka Mefistofeles gibi, kahramanları umarsız bir bunalımda «gerçeklik» yolunda, ya da başka bir deyişle, kapitalist çürüme ve ilkesiz yükselme yolunda mücadeleye kandırmak için iki kez ortaya çıkması bir rastlantı değildir. Vautrin'in her iki durumda başarıya ulaşması da bir rastlantı değildir. Balzac burada kapitalizmin topluma ekonomik yönden tartışmasız egemen olmaya doğru yükselişinin, insanların insanî ve moral çöküşlerini ve alçalışlarını kalplerinin en derin köşelerine kadar nasıl taşıdığını anlatmaktadır.

Stendhal'in kompozisyonu tamamen farklıdır. Büyük bir gerçekçi olarak, doğallıkla, zamanının bütün temel olgularını en az Balzac kadar açıklıkla görmektedir. Kont Mosca'nın Fabrice'e öğüt verirken, ahlâkın toplumda oynadığı rol üzerinde söylediği şeylerin, Vautrin'in Lucien de Rubempré'ye öğüt verirken söylediği: hayatın bir iskambil oyununa benzediği, oynamak isteyenin oyunun kurallarının doğruluğunu, ahlâkî değerlerini filân araştıramayacağı konusundaki sözlere çok benzemesi ne bir rastlantıdır, ne de Balzac'ın olası bir etkisine verilebilir. Stendhal bütün bunları çok açık olarak, hatta bazen Balzac'tan daha büyük bir nefret ve alayla (Ricardian anlamda) görmüştür. Büyük bir gerçekçi olarak, kahramanının, çürüme ve yükselme oyununda rol almasına, gelişen kapitalizmin tüm çirkefi içinden geçmesine, Mosca'nın ve Vautrin'in açıkladığı biçimde oyunun kurallarını öğrenip, hatta bazen ustaca uygulamasına izin verir. Fakat ne ilginçtir ki, başlıca tiplerinden hiç biri bu

«oyun»a katılmakla özünde kirli ya da çürümüş değildir. Saf ve tutkulu bir çaba, yorulmak bilmeden hakikat peşinde koşuş, bataktan geçerlerken bu insanların ruhlarını kirlenmekten korur ve yükselme mücadelelerinin sonunda (fakat hâlâ gepegenç) üzerlerindeki pisliği silkip atmalarında yardım eder onlara; ama böyle yapmakla, zamanlarının yaşam tarzına katılan kişiler olmaktan kurtulurlar, şu ya da bu biçimde uzaklaşırlar o yaşamdan.

Aydınlanmacı tanrıtanımaz, romantizmin amansız düşmanı (romantizm terimi burada en geniş, en az dogmatik anlamda kullanılıyor, kuşkusuz) Stendhal'in dünya görüşünde, derindeki romantik ögedir bu. Stendhal'in, *Burjuvazi*'nin kahramanca döneminin sona erdiği ve Marx'ın bir deyimini kullanırsak— 'tufandan önceki o büyük heykellerin' bir daha ortaya çıkmamak üzere kaybolduğu olgusunu kabul etmeyişinin bir sonucudur bu. İçinde yaşanılan zamanda bulabildiği (fakat çoğu zaman yalnızca kendi kahraman ve uyuşma bilmez ruhunda) en küçük kahramanlık yönsemesini abartarak görkemli bir gerçekliğe dönüştürür ve hicivli-ağıtımsı bir üslupla zamanının aşağılık namussuzluğu ile karşılaştırır.

Böylece Stendhal'ci anlayış oluşur; yönsemelerden ve ufacık aydınlıklardan başka bir şey olmayan şeyleri idealistçe ve romantik bir tavırla abartarak gerçeklikler sanan ve böylece *İnsanlık Komedyası*'na o kadar olağanüstü bir biçimde yayılmış olan toplumsal tipikliğe hiç bir zaman ulaşamayan bir kahramanlar topluluğu. Bununla birlikte bu romantik özellik yüzünden Stendhal'in kahramanlarının büyük tarihî tipikliğini görmezlikten gelmek de yanlıştır. Kahramanlık çağının kayboluşuna yas tutmak, ağıt yakmak tüm Fransız romantizminde yaygındır. Romantik, ihtiras kültü, romantik Rönesans tapınışı hep bu acıdan, aşağılık, bencil şimdiki zamanın karşısına çıkabilecek esin verici büyük tutku örnekleri peşinden, bu umarsız arayıştan doğar. Fakat bu

romantik özlemin tek gerçekleştiricisi Stendhal'in kendisidir, çünkü her şeye karşın gerçekçiliğe sadık kalmıştır. Victor Hugo'nun oyunlarının ve romanlarının birçoğunda dile getirmeye çalıştığı her şeyi gerçekliğe çevirir o. Fakat Victor Hugo bize retoriğin mor renkli mantosuna sarılmış soyut iskeletlerden başka bir şey vermemiştir; oysa Stendhal gerçek insanlar yaratmıştır, gerçek erkek ve kadınların alınyazılarını yaratmıştır. Bu erkek ve kadınları tipik yapan şey —yüzeysel olarak bakınca hepsi son derece bireysel durumlar da olsa— bu aşırı durumların, devrim sonrası *burjuva* sınıfının en iyi çocuklarının en derin özlemlerini canlandırıyor olmasıdır. Stendhal bütün romantiklerden iki bakımdan kesin bir şekilde ayrılır: önce, kişilerinin ayrıcalıklı, aşırı karakterlerinin tamamen farkında oluşu ve aynı ayrıcalığı, kahramanlarının etrafına çevirdiği yalnızlıkla eşsiz bir gerçekçiliğe döndürüşüyle; ikinci olarak, bu tiplerin kaçınılmaz felâketini, çağın egemen güçleriyle mücadelelerinde kaçınılmaz yenilişlerini, yaşamdan zorunlu olarak çekilişlerini ya da daha doğrusu çağlarının dünyasınca dışarı atılışlarını hayran olunacak bir gerçekçilikle çizişiyle.

Bu karakterlerde öyle büyük bir tarihsel tipiklik vardır ki, devrim sonrası Avrupa'sında birbirinden habersiz birçok yazar, tamamen birbirinden bağımsız biçimde, insan kaderlerine değgin aynı anlayışı ortaya koymuştur. Aynı anlayışı Schiller'in *Wallenstein*'ında, Max Piccolomini'nin ölümüne doğru at koşturduğu sahnede buluruz. Hoelderlin'in Hyperion ve Empedocles'i aynı şekilde ayrılırlar yaşamdan. Byron'un kahramanlarının birden fazlasının kaderi böyledir. Bu nedenle, burada büyük gerçekçi Stendhal'i Schiller ve Hoelderlin gibi yazarlarla yan yana getiriyorsak, bu, bir edebiyat paradoksu peşinde koşmak değil, sınıfsal evrimin kendisinin diyalektiğinin entelektüel bir ifadesi olur ancak. Yaratma yöntemiyle ilgili tüm noktalarda aralarındaki farklar ne kadar derin olursa olsun (bunun nedeni, Fransız ve

Alman toplumsal evrimidir) temel anlayış yakınlığı ondan daha az derin değildir. Schiller'in ağıtımsı «yeryüzünde güzelliğin kaderi budur» sözleri; Stendhal'in Julien Sorel'i dar ağacına, Fabrice del Dongo'yu ise manastıra götürürkenki havasında yansır. Nihayet, bütün bu havanın tümünün, Schiller'de bile olsa katkısız romantik olmadığı da söylenmelidir. Bütün bu yazarlardaki kahraman ve kader anlayışı yakınlığı, kendi sınıflarının evrimini anlayışlarındaki genel yakınlıktan, içinde yaşanılan zamandan umudunu kesmiş bir humanizmden, yükselen *burjuva* sınıfının büyük ideallerine sımsıkı bağlılıktan ve ne olursa olsun, bu ideallerin gerçekleşebileceği bir günün geleceğine olan umuttan (Stendhal'in 1880 yılına bağladığı umutlar) gelmektedir.

Stendhal, yaşanılan zamandan mutlu olmayışının, kendini (Hoelderlin'inki gibi) ne lirik ağıtsal biçimlerde göstermeyişi, ne de (Schiller'inki gibi) yaşanılan zamana dair soyut felsefî bir yargıyla sınırlanmayışıyla onlardan ayrılır; yaşanılan zamanı çizişinin temelinde görkemli, derin ve son derece keskin hicivli bir gerçekçilik vardır onun.

Bunun nedeni, Stendhal'in Fransa'sının devrimi ve Napolyon İmparatorluğunu daha yeni görmüş olması ve restorasyona karşı canlı devrim güçlerinin gerçekten ortaya atılmış olmasıdır; oysa, toplumsal ve ekonomik yönden henüz değişmemiş bir Almanya'da, henüz *burjuva* devrimini yapmamış bir Almanya'da yaşayan Schiller ile Hoelderlin, gerçek hareket ettirici güçlerini bilmedikleri gelişim düşleri kurabilirdi ancak. Stendhal'in hicivli gerçekçiliği de, Almanların ağıtımsı liriklikleri de buradan gelmektedir. Bununla birlikte Stendhal'in yazdıklarına olağanüstü bir derinlik ve zenginlik veren şey, yaşanılan zaman karşısındaki bütün kötümserliğe karşın humanist ideallerini hiç bir zaman terketmemiş olmasıdır. Stendhal'in, 1880'deki haliyle *burjuva* toplumuna ilişkin olarak sakladığı umutlar katkısız bir yanılsamaydı, fakat tarihsel bakımdan uygun, temelde ilerici bir

yanılsama olduğu için onun edebî verimliliğinin kaynağı olabiliyordu. Stendhal'in, kahraman devrimcilerin bir pleb - jakoben diktatörlüğünü yenilemeye kalkıştıkları Blanqui ayaklanmalarının bir çağdaşı olduğu da unutulmamalıdır. Fakat Stendhal, *burjuva* jakobenliğinin kendi karikatürü haline saptırıldığını, en iyi devrimcileri yurttaşlıktan proleterliğe dönüştüren değişikliği görecek kadar yaşamadı. Zamanının işçi sınıfının huzursuzluğu karşısında onun tutumu (Lucien Leuwen'e bakın) demokratik devrimciydi; işçileri acımasız bir biçimde ezdiği için Temmuz monarşisini suçluyordu; fakat ne yeni bir toplumun yaratılmasında proletaryanın oynayacağı rolü, ne de sosyalizmin ve yeni bir demokrasi tipinin açtığı perspektifleri görüyor, görebiliyordu.

Daha önce gördüğümüz gibi, Balzac'ın hayalleri, toplumsal evrime değgin yanlış anlayışı yapıca tamamen farklı bir şeydi. Bunun içindir ki, yaşanılan zaman üzerine hayal kurmaz ve onun karşısına, geçmiş kahramanlık çağının «tufan öncesi» acayip yaratıklarını çıkarır. Onun yaptığı şey, gününün tipik karakterlerini betimlemektir; onları kapitalist bir dünyanın gerçekliğinde, tek tek insanlara değil ancak toplumsal güçlere özgü dev boyutlara büyüterek yapar bunu.

Yaşam karşısındaki tutumu nedeniyle Balzac, Stendhal'den daha gerçekçidir; dünya görüşünde ve üslubundaki romantik ögeleri daha geniş biçimde kabul etmesine karşın, son çözümlemede, daha az romantik olanıdır da.

1789 ilâ 1848 arasındaki dönemde *burjuva* toplumunun gelişmesi karşısındaki tutumlarında Balzac ve Stendhal, bütün olası tutumlar içinde iki önemli ucu temsil ederler. Her ikisi de tüm bir karakterler dünyası, toplumsal evrimin tümünden geniş ve canlı bir yansı yaratmış, her ikisi de bunu kendi farklı açısı yönünden yapmıştır. Ortak yanları, doğalcı gerçekçiliğin önemsiz oyunlarını ve insanla kaderi konusunda güzel söz söylemekle yetinilemeyeceğini derinden anlamaları ve bundan nefret etmeleridir. Buluştukları daha

ileri bir nokta, her ikisinin de gerçekçiliğe, önemsizi ve ortalamayı aşma olarak bakmalarıdır, çünkü her ikisi için de gerçekçilik, dış görünüşün altında gizlenmiş olan gerçekliğin daha derin özünün araştırılmasıdır. Birbirlerinden tamamen ayrıldıkları yer ise bu özün ne olduğu anlayışıdır. Onlar, zamanlarında insanî gelişimin ulaştığı aşama karşısında, tarihî olarak aynı derecede mantıkî fakat birbirinin tamamen zıttı iki tutumu temsil etmektedirler. Bundan dolayı edebî etkinliklerinde —gerçekçiliğin özü genel sorunu dışında— zorunlu olarak tamamen zıt yollardan gitmek zorundadırlar.

Yani Balzac'ın Stendhal karşısında gösterdiği derin anlayış ve değerlendirme, bütün ayrılmalara karşın yalnızca güzel bir edebiyat eleştirisi olmaktan daha öte bir şeydir. Bu iki büyük gerçekçinin buluşması, edebiyat tarihinin olağanüstü olaylarından biridir. Onların karşılaşması, Goethe ile Schiller'in karşılaşması kadar verimli bir işbirliğine yol açmamış olsa bile bu ikisi arasında bir benzerlik kurabiliriz.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ZOLA'NIN YÜZÜNCÜ DOĞUM YILDÖNÜMÜ

Balzac nasıl restorasyon ve Temmuz monarşisi dönemindeki özel yaşamın tarihçisi ise, Emile Zola da Fransa'da İkinci İmparatorluk dönemindeki «özel yaşamın tarihçisi» dir. Zola'nın kendisi bu mirası hiç bir zaman yadsımamıştır. Yeni bir sanat biçimi bulduğu varsayımına daima karşi çıkmış ve kendisini Balzac'ın ve Stendhal'in, on dokuzuncu yüzyılın başında yaşayan bu iki büyük gerçekçinin mirasçısı ve izleyicisi saymıştır. Bu ikisinden Stendhal'e, on sekizinci yüzyıl edebiyatı ile bağı oluşturan sanatçı gözüyle bakardı. Kuşkusuz, Zola gibi dikkate değer ve özgün bir yazar, edebiyattaki öncüllerine yalnızca kopya edilecek örnekler olarak bakamazdı; Balzac'a ve Stendhal'e hayrandı, fakat onları aynı derecede sert bir biçimde eleştirmekten de geri durmazdı; onlarda ölmüş ve eskimiş saydığı şeyleri saf dışı etmeye ve gerçekçiliğin daha ilerdeki gelişiminde verimli bir etkisi olabilecek bir yaratış yönteminin ilkelerini ortaya koymaya çalışırdı. (Burada Zola'nın hiç bir zaman gerçekçilikten değil fakat hep doğalcılıktan söz ettiğini söylemeliyiz.)

Fakat Zola'nın elinde, gerçekçiliğin daha sonraki geli-

şimi, kendisinin hayal ettiğinden çok daha karmaşık bir gidiş kazandı. Balzac ile Zola arasında 1848 yılı ve kanlı Temmuz günleri, Fransız *burjuva* sınıfı üzerinde daha sonra *burjuva* ideolojisinin Fransa'da uzun süre artık ilerici bir rol oynayamayacağı kadar silinmez bir iz bırakmış olan işçi sınıfının ilk bağımsız eylemi bulunmaktadır. Bundan sonra, ideoloji daha eğilir bükülür duruma geldi, *burjuva* sınıfı adına kendini savunma biçimlerine dönüştü.

Fakat Zola'nın kendisi hiç bir zaman *burjuva* toplumsal düzeninin savunucusu olma küçüklüğünü göstermedi. Tersine, önce edebiyat alanında, daha sonra ise açıkça politik alanda Fransız kapitalizminin gerici evrimine karşı yüreklilikle döğüştü. Yaşamı boyunca, sosyalizme adım adım yaklaştı fakat hiç bir zaman, Fourier Utopyacılığının soluk bir biçiminden: yine de Fourier'nin parlak diyalektik toplumsal eleştirisinden yoksun bir biçiminden öteye gidemedi. Ama sınıfının ideolojisi, düşünüşünde, ilkelerinde ve yaratma yönteminde çok fazla derin izler bırakmıştı, buna rağmen toplum eleştirisinin bilinçli keskinliği hiç bir zaman körleşmedi; tersine, Katolik kralcı Balzac'ınkinden çok daha şiddetli ve ilerici idi.

Kahraman devrimci dönemden ve Napolyon döneminden restorasyonun romantik ikiyüzlü çürüyüşüne ve Temmuz monarşisinin artık ikiyüzlü bile olamayan filisten pisliğine kadar *Burjuva* Fransa'nın korkunç dönüşümünü dile getirmiş olan Balzac ve Stendhal, *burjuva* sınıfı ile işçi sınıfı arasındaki çelişkinin, yöresinde toplumsal evrimin hızla devindiği açıkça görülür bir merkez olmadığı bir toplumda yaşamışlardı. Bundan dolayı Balzac ve Stendhal burjuva toplumunun yapısında var olan en keskin çelişkilerin köklerine kadar inebilmiş, 1848'den sonra yaşamış olan yazarlar ise bunu yapamamıştır: bu kadar acımasız bir açıksözlülük, bu kadar keskin bir eleştiri, zorunlu olarak sınıflarıyle aralarındaki bağı koparmaya götürürdü onları.

Gerçek ilerici Zola bile böyle bir kopmayı gerçekleştiremezdi.

Yöntembilim anlayışında, Balzac'm kapitalizmin çelişkilerini sergileyişindeki köklü diyalektiği ve peygamberce çabasını romantik ve «bilimdışı» diye yadsıyışında yansıyan işte bu tutumdur; Zola, bunun yerine, toplumu uyumlu bir varlık olarak kavrayan «bilimsel» bir yöntem koyuyor, topluma uygulanan eleştiri ise, bu yöntemde, toplumun organik bütünlüğüne saldıran hastalıklara karşı bir mücadele, kapitalizmin «arzu edilmeyen özelliklerine» karşı bir mücadele olarak ifade ediliyordu.

Zola şöyle söylüyor: «Toplumsal çevrim (cycle) yaşam çevrimiyle özdeştir: insan vücudunda olduğu gibi toplumda da, çeşitli organları birbirine bağlayan bir dayanışma vardır; bir organ çürürse, bu çürüme başka organlara da yayılır ve çok karışık bir hastalıkla sonuçlanır.»

Bu «bilimsel» anlayış Zola'yı insan vücuduyla insan toplumunu özdeşleştirmeye götürdü; Balzac'ın *İnsanlık Komedyası*'na yazdığı önsözü eleştirirken bu anlayıştan hareket eder Zola. Balzac, bu önsözde, hakiki bir diyalektikçi olarak, aynı soruyu atar ortaya: Geoffroy de Saint Hilaire'ın geliştirdiği ırk evrimi diyalektiğinin insan toplumuna ne ölçüde uygulanabileceğini sorar; fakat aynı zamanda, toplumun özgül diyalektiğinin yarattığı yeni kategoriler üzerinde inatla durur. Zola böyle bir anlayışın, yöntemin «bilimsel birliği»ni ortadan kaldıracağına ve anlayışın kendisinin Balzac'ın kafasının «romantik karışıklığından» ileri geldiğine inanır. Daha sonra «bilimsel» bir sonuç olarak, Balzac'ın düşüncelerinin yerine koyduğu şeyse, doğa'nın ve toplumun organik birliği gibi diyalektik olmayan bir anlayıştır; uyuşmazlıkların ortadan kaldırılmasına, toplumsal devinimin hareket ettirici gücü; «uyum» ilkesine ise toplumsal varlığın özü olarak bakılır. Yani Zola'mn öznel olarak çok içten ve yürekli toplum eleştirisi, ilerici *burjuva* dar görüşlülüğünün

sihirli çevrimi içinde kilitlenmiş olur. Zola, bu ilkeye dayanarak Balzac ve Stendhal'in yaratma yöntemlerinin kurduğu geleneği büyük bir bağlılıkla devam ettirir. Zola'nın, Balzac'ta ancak bir başlangıç ya da bir amaç olan bütün şeylerin hakiki gerçekleştirilişini Flaubert'de bulması bir rastlantı ya da eski arkadaşı ve dava yoldaşı Flaubert'e olan kişisel yakınlık sonucu değildir.

Zola, *Madame Bovary* hakkında şunları yazmıştır: «Öyle görünüyor ki, Balzac'ın o dev yapıtının tümüne dağılmış olan modern romanın formülü, burada, 400 sayfalık bir kitapta açıkça ortaya konmuştur. Ve bu romanla birlikte modern romanın anahtarı verilmiş olmaktadır.»

Zola, Flaubert'in büyüklüğünü yapan ögelerin başında romantik izlerin silinişini sayar. «Romanın kompozisyonu, yalnızca, olayların seçiliş tarzında ve belli, uyumlu bir evrim düzeni içinde birbirinin ardından getiriliş tarzında yatmaktadır. Olayların kendileri kesin olarak sıradan, ortalama şeylerdir... Sıradan olanın dışındaki bütün buluşlar, uydurmalar romanın dışında bırakılmıştır... Bütün olanları, ortaya beklenilmedik bir şey atmaksızın gün-gün anlatmak yoluyle hikâye gözönüne serilir.» Zola'ya göre, Balzac da büyük yapıtlarında bazen günlük yaşamın bu gerçekçi sunuluşunu vermeyi başarmıştır. «Fakat yalnızca doğru betimlemeye ilgi duyabileceği noktaya erişinceye kadar, bir süre, birtakım buluşlarla oyalanmış ve yanlış heyecanlar, yanlış görkem peşinde kendini yitirmiştir.»

Şöyle sürdürür: «Romancı, ortalama yaşamların sıradan gidişini gösterme temel ilkesini kabul ediyorsa, 'kahraman'ı öldürmelidir. 'Kahraman' derken, aşırı biçimde büyütülmüş karakterleri, şişirilerek devleştirilmiş kuklaları kastediyorum. Bu tür şişirilmiş 'kahramanlar', Balzac onları hiç bir zaman yeterince devleştiremediğini sandığı için, romanlarının düzeyini düşürür.» Doğalcı yöntemde «sanatçı tarafından yapılan bu abartma ve bu kompozisyona düşkünlük

bir kenara bırakılmış» ve gerçekten insanüstü bir yaratık çizmemize izin veren fırsatlar çok ender olduğu için «bütün başlar aynı düzeye indirilmiştir».

Burada Zola'nın büyük gerçekçilerin bıraktığı mirası eleştirirken dayandığı ilkeleri apaçık görüyoruz. Zola, büyük gerçekçileri, özellikle Balzac ve Stendhal'i tekrar tekrar tartışır ve aynı temel düşünce çevresinde dolanır: Balzac ve Stendhal büyüktüler, çünkü yapıtlarının birçok ayrıntı ve bölümlerinde insanî tutkuları sadık bir biçimde betimlemişler ve insan tutkularına dair bilgilerimize çok ilginç belgeler sağlamışlardır. Fakat, Zola'ya göre, her ikisi, özellikle Stendhal, yanıltıcı bir romantizm hastalığına tutulmuşlardı. *Kırmızı ve Siyah*'ın sonu ve Julien Sorel üzerine şunları yazar: «Hergünkü hakikatin, peşinde olduğumuz hakikatin kesin olarak ötesine geçmektedir bu son; ruhbilimci Stendhal, en az masalcı Alexander Dumas kadar, bizi boğazımıza değin alışılmamışın ve olağanüstünün içine batırmaktadır. Tam hakikat açısından görülünce, Julien Sorel bana d'Artagnan kadar şaşkınlık vermektedir.» Zola aynı eleştiriyi Mathilde de la Mole'a, *Parma Manastırı*'ndaki bütün karakterlere, Balzac'ın Vautrin'ine ve daha birçok Balzac karakterine uygular.

Zola, Julien ile Mathilde arasındaki tüm ilişkiye yalnızca bir beyin jimnastiği, bir kılı-kırk-yarma gözüyle bakar, her iki karakteri de olağandışı ve yapay bulur. Stendhal'in anlatmak istediği büyük çelişkiyi, kesin olarak ortalamanın üstünde ve tamamen olağanüstü bu karakterleri yaratmadıkça, tipikliğin en üst düzeyine çıkaramayacağını tamamen gözden kaçırır Zola; Stendhal, restorasyon döneminin ikiyüzlülüğünü ve alçaklığını ancak bu yolla eleştirebilir ve o dönemin feodal-romantik ideolojisinin rezilcesine açgözlü ve zalim kapitalist özünü ancak bu yolla ortaya koyabilirdi. Yalnızca, gericiliğin romantik ideolojisinin, kahramanlık derecesinde abartılmış biçimde de olsa, gerçek bir tutkuya dö-

nüştüğü Mathilde tipini yaratmakla Stendhal, kurguyu ve somut durumları, bu ideolojiler ile bir yandan onların toplumsal temeli arasındaki zıtlığın, öte yandan Napolyon hayranı Julien Sorel'in plebian Jakobenliğinin tam geliştirilebileceği bir düzeye çıkarmasını bilmiştir. Yine Zola, Balzac'ın belki de Lucien de Rubempré'nin tutkularının kişisel ve bireysel felâketinin, restorasyon dönemi yönetici sınıfının tümünün trajedisi olmasını istediği için, yaşamdakinden daha büyük Vautrin figüründen vazgeçemediğini farkedemiyordu; Balzac, ancak bu yolla, cançekişmekte olan restorasyon toplumunun tüm dokusunu: akıldan bir *coup d'état* (hükümet darbesi, çev.) geçirmekte olan kraldan, kendisi için yükselme yolu açmaya çalışan bürokrata kadar tüm dokuyu bu traji-komik içinde dokuyabilirdi.

Fakat Zola bunu göremiyordu. Balzac hakkında şunları söylüyordu: «Onun imgelemi, onu abartmaya götüren ve dünyayı kendi hayalinde yeniden yaratmak istediği o dizginlenemez imgelem beni çekmekten çok kışkırtıyor, sinirlendiriyor. Büyük romancının bu imgelemden başka şeyi olmasaydı patolojik bir olgudan, edebiyatımızın bir garipliğinden başka bir şey olmazdı.»

Zola'ya göre Balzac'ın büyüklüğünün ve ölümsüzlüğe hak kazanmış olmasının nedeni, onun «bir gerçeklik duygusuna sahip» olan ilk sanatçılardan biri olmasıdır. Fakat Zola bu «gerçeklik duygusu»na, önce Balzac'ın bütün yaşamı boyunca gerçekleştirdiği yapıttan kapitalist toplumun büyük çelişkilerini kesip çıkararak ve yalnızca günlük yaşamın verilişini kabul ederek varıyordu; oysa günlük yaşamın verilişi, Balzac için, çelişkileri keskin çizgilerle belirtmenin ve devinim halindeki bir toplumun tam bir tablosunu bütün ayırıcı nitelikleri ve bütün uzlaşmazlıklarıyla birlikte vermenin bir yolundan başka bir şey değildi.

Zola'nın ve onunla birlikte Hippolyte Taine'in *La Cousine Bette* romanındaki karakterlerinden biri olan General

Hulot'dan büyük bir hayranlıkla söz etmeleri çok ilginçtir. Fakat her ikisi de onda cinsel gücü çok fazla bir insanın ustaca çizilmiş bir portresini görürler yalnızca, Ne Zola, ne de Taine, Balzac'ın, Hulot'nun tutkularını Napolyon döneminin yaşam koşullarına kadar götürüşündeki sanatçı ustalığına değgin bir tek söz etmezler; üstelik Balzac —aynı yetkin ustalıkla çizilmiş bir karakter olan— Crével'i Napolyon döneminin erotizmi ile Louis Philippe döneminin erotizmi arasındaki ayrımı göstermek için bir kanıt olarak kullandığından, bunu farketmek o kadar güç değildi. Ne Zola, ne de Taine, Hulot'nun para yapmak için çevirdiği kuşkulu dolapların sözünü etmezler hiç; oysa Balzac bunları anlatırken, henüz başlamakta olan Fransız sömürge politikasının rezalet ve dehşetinin hayran olunacak bir portresini çizer.

Başka bir deyişle, hem Zola, hem de Taine, Hulot'nun erotik tutkusunu toplumsal temellerinden yalıtır ve böylece toplumsal bakımdan patolojik bir kişiliği psikopatolojik bir kişiliğe dönüştürmüş olurlar. Doğaldır ki, ona bu açıdan bakınca, Balzac'ın ve Stendhal'in yarattığı büyük, toplumsal bakımdan tipik karakterlerde ancak bir 'abartma'dan (yani romantizmden) başka bir şey göremezdi insan.

Zola, Stendhal'le ilgili eleştirilerinden birinin sonunda, «yaşam bundan basittir» der. Böylece eski gerçekçilikten yetisine, doğalcılığa özgü gerçekçiliğe geçişi tamamlamış olur. Bu değişikliğin belirleyici toplumsal temeli, *burjuva* sınıfının toplumsal evriminin yazarların yaşam tarzını değiştirmiş olmasında bulunacaktır. Yazar, zamanının büyük mücadelelerine katılmamaktadır artık, gündelik yaşamın yalnızca bir seyircisi ve tarihçisi durumuna getirilmiştir. Zola, Balzac'ın Cesar Birotteau'yu çizebilmek için kendisinin de iflas etmek zorunda olduğunu yeteri kadar açıklıkla anlıyordu; Rastignac ve Goriot Baba gibi karakterler yaratabilmek için Paris'in tüm aşağı tabakasının yaşamını kendi yaşantısıyla bilmek zorunda olduğunu da.

Tersine, Zola —hatta ondan da çok, yeni gerçekçiliğin hakiki kurucusu Flaubert— zamanlarının toplumsal yaşamının birer gözlemcisi ve eleştirel yorumcusuydular. (Zola'nın Dreyfus davasıyla ilgili verdiği yürekli kavga çok daha sonralara rastlar ve Zola'nın yaşamında, yaratma yönteminde herhangi bir kökten değişime yol açacak bir olay olmaktan çok tek başına bir olaydır.) Bu nedenle Zola'nın doğalcı deneysel romanları, artık yalnızca bir seyirci durumuna indirgenmiş olan yazarın gerçekliğe yine gerçekçi olarak egemen olabileceği bir yöntem bulma çabasından başka bir şey değildir. Doğal olarak Zola, yazarın bu toplumsal bakımdan düşüşünün hiç bir zaman farkına varmamıştır; onun kuramı ve pratiği, hiç farkında olmadığı bu toplumsal varoluştan gelişmiştir. Tersine, kapitalist toplumdaki yazarın durumundaki değişikliği sezinlese bile, liberal pozitivist bir yazar olarak bunu bir avantaj, ileriye doğru atılmış bir adım olarak görüyor ve Flaubert'in tarafsızlığını (gerçekte böyle bir şey yoktur) yazarın kompozisyonunda yeni bir özellik olarak övüyordu. Lafargue ise, Marx ve Engels geleneğine uygun olarak, Zola'nın yaratma yöntemini ciddî olarak eleştiriyor ve onu Balzac'ınkiyle karşılaştırarak Zola'nın zamanının toplumsal yaşamından yalıtılmış olduğunu çok açık bir biçimde görüyordu. Lafargue, Zola'nın gerçeklik karşısındaki tutumunu bir gazete röportajcısının tutumuna benzetiyordu; bu ise, Zola'nın edebiyatta doğru yaratma yöntemi üzerine program niteliğindeki görüşleriyle tam bir uygunluk halindedir.

Bu görüşlerden yalnızca birini: iyi bir romanın nasıl olması gerektiğine değgin düşüncelerini veriyoruz burada: «Doğalcı bir yazar tiyatroyla, tiyatrocularla ilgili bir roman yazmak istiyor: Bu noktadan başlayarak, henüz ortada karakterler ya da konuyla ilgili bilgiler olmaksızın yapacağı ilk iş, gereç toplamak, betimlemek istediği bu dünyaya değgin neler yapabileceğini bulmaktır. Birkaç aktör görmüş ve

bir iki oyun seyretmiş olabilir... Daha sonra bu konu üzerinde en iyi bilgiye sahip kişilerle konuşacak, düşünceler, kısa öyküler, portreler toplayacaktır. *Nihayet* bazı yerleri dolaşacak, en küçük ayrıntılara aşina olabilmek için tiyatroda *birkaç gün geçirecek*, bir akşamını bir aktrisin soyunma odasında harcayacak ve elinden geldiğince o havayı soluyacaktır. Bütün bu gereçler toplanınca, roman kendiliğinden biçimini almış olacaktır. Romancının yapacağı bütün şey, olayları mantıkî oluş sırası içinde gruplandırmaktır... *İlgi artık hikâyenin kendine özgü görünümleri üzerinde odaklandırılmış olmayacaktır* — tersine, hikâye ne kadar genel ve sıradan olursa o kadar tipik olacaktır.»

Yeni gerçekçilik, en kısa biçimde ifade edilmiş özüyle ve eski gerçekçilik gelenekleriyle tam bir zıtlık içinde *recte* doğalcılık, işte budur; tip ve bireyin diyalektik birliğinin yerini mekanik bir ortalamacılık alır; epik durumlar ve epik kurgular yerine betimleme ve çözümleme konur. Eski türden hikâyenin gerilimi, hem birey olan hem de önemli sınıfsal yönsemelerin temsilcileri olan insanî varlıkların birlikteliği ya da çatışmaları — bütün bunlar ortadan kaldırılır ve yerini, bireysel özellikleri artistik bakımdan rastlantısal olan (ya da başka bir deyişle, hikâyede geçenler üzerinde kesin etkileri olmayan) 'ortalama' karakterler alır, bu 'ortalama' karakterler belli bir örneğe uymaksızın ya sadece yanyana ya da tam bir kaos içinde hareket ederler.

Zola kendi programına sıkı sıkıya bağlı bir biçimde hareket etmediği için, salt bu nedenle, büyük bir yazar olabilmiştir.

Fakat Zola'nın, Engels'in Balzac'la ilgili olarak sözünü ettiği «gerçekçiliğin zaferi»ni temsil ettiğini varsayamayız. Benzerlik yalnızca biçimseldir, bu nedenle de varsayım yanlış olur. Balzac yükselmekte olan kapitalist toplumun çelişkilerini cesaretle sergilemiş, dolayısıyle gerçekliğe değgin gözlemi devamlı olarak politik önyargılarıyle çatışmıştır. Fa-

kat namuslu bir yazar olarak o yalnızca gördüğünü, öğrendiğini ve karşılaştığını betimlemiş, gördüğü şeylerin yaşama-uygun betimlemesi kendi öz düşünceleriyle çelişse de bunu dikkate almamıştır. «Gerçekçiliğin zaferi» işte bu çatışmadan doğmuştur, fakat o zaman da Balzac'ın *artistik* amaçları, toplumsal gerçekliğin kapsamlı ve derine inen bir biçimde verilişini önlememiştir.

Zola'nın durumu tamamen ayrıydı. Zola'nın toplumsal ve politik görüşleriyle yapıtının toplumsal-eleştirel yönsemeleri arasında, Balzac'ta olduğu gibi, öylesine büyük bir açıklık yoktur. Doğru, olayları ve tarihsel evrimi gözlemesi Zola'yı yavaş yavaş köktenci yapmış ve Utopik sosyalizme yaklaştırmıştı, ama bu, yazarın kendi öz yargılarıyle gerçeklik arasında bir çatışma derecesine gelmemiştir.

Sanat alanındaki zıtlık da aynı derecede keskindir. Yazarın tek başına gözlemci olma durumunun bir sonucu olduğu için yalnızca Zola'nın kendisini değil bütün bir kuşağı engellemiş olan Zola'nın yöntemi, yaşamın derinden gerçekçi bir biçimde temsilini önler. Zola'nın 'bilimsel' yöntemi hep ortalamayı arar, ve bu renksiz istatistikî ortalama, bütün iç çelişkilerin körletildiği, büyük ile küçüğün, soylu ile sıradanın, güzel ile çirkinin hep birlikte orta derecede «ürünler» olduğu bu ortalama nokta, büyük edebiyatın ölümünü haber verir.

Zola, bütün yaşamı boyunca, içinde bir gün olsun kendisinin çok su götürür, pozitivist 'bilimsel' yöntemin konusunda herhangi bir kuşku taşıyamayacak kadar naif bir liberal, *burjuva* ilerleyişine yürekten inanan bir insandı.

Bununla birlikte yönteminin artistik uygulaması hiç de kolay olmamıştır. Yazar olarak Zola, uygun bir biçimde uygulandığı zaman kendisininki gibi bir yöntemin doğal sonucu olarak, mücadele etmeksizin renksiz bir cansıkıntısına boyun eğme durumuna düşmeyecek kadar modern yaşamın büyüklüğünün (bu büyüklük gayrıinsanî de olsa) bilincin-

deydi. Zola, pozitivist-doğalcı öğretinin kendisinden istediği gibi soğuk, duygusuz bir 'deneyci' olarak kalamayacak kadar, kapitalist toplumun içine işlemiş olan kötü, alçak ve gerici güçlerden nefret ediyor, aşağılıyordu onları.

Gördüğümüz gibi, bunun sonucu olan mücadele, Zola'nın kendi yaratma yöntemi çerçevesi içinde veriliyordu. Balzac'ta, birbiriyle savaş halinde olan, gerçeklik ve politik yönelim idi; Zola'da ise yaratma yöntemi ile verilen 'gereç' idi. Dolayısıyle Zola'da, Balzac'taki «gerçekçiliğin zaferi» gibi evrensel bir kopma, bir aşma yoktur; yalnızca, yazarın hakikaten gerçekçi tarzının yapısına özgür bir alan açabilmek için kendi pozitivist, 'bilimsel', doğalcı doğmalarının zincirlerini kırdığı tek tek anlar, ayrıntılar vardır.

Böyle bir aşmayı Zola'nın romanlarının hemen hepsinde bulabiliriz, bundan dolayı büyük kitaplarının her birinde hayranlık uyandıran, yaşam-benzeri *tek tek epizodlar* vardır. Fakat öğreti, onların her birinin genel planında hâlâ egemen durumda olduğu için, yapıtın tümüne yayılmaz. Böylece garip bir durum çıkar ortaya: Zola, yaşamı süresince gerçekleştirdiği yapıt çok geniş olduğu halde, giderek bir tip olmuş, nerdeyse yaşayan biri gibi bir kişilik kazanmış bir tek karakter yaratmamıştır: örneğin Flaubert'deki Bovary çifti ya da eczacı Homais gibi; Balzac ya da Dickens gibi insan yaratıcılarının bize tanıttığı ölümsüz kişileri hiç anmayalım.

Fakat Zola'da şiddetli bir özlem, bir güdü vardı: kompozisyonunda doğalcılığın renksiz ortalamasının ötesine geçmek istiyordu. Bunun içindir ki, olağanüstü etkide birçok tablolar çizmiştir. Hiç bir okuyucu, onun maden ocaklarını ve pazarları, borsayı, bir at yarışını, bir muharebe alanını ya da bir tiyatroyu hayranlık verici bir biçimde betimlemesinin etkisi altında kalmamazlık edemez. Belki de, hiç kimse, modern yaşamın o dış süslerini ondan daha renkli, ondan daha anlamlı çizmemiştir bugüne dek.

Ama yalnızca dış süslerini.

Bunlar, önünde minicik rastgele insanların ileri geri koşuştukları ve rastgele yaşamlarını sürdürdükleri dev bir geri plan meydana getirir. Balzac, Tolstoy ya da Dickens gibi hakikaten büyük gerçekçilerin başardıkları şeyi hiç bir zaman gerçekleştirememiştir Zola: toplumsal kurumları insanî ilişkiler olarak, toplumsal nesneleri ise bu ilişkilerin taşıyıcısı olarak verememiştir. İnsan ve çevresindekiler, Zola'nın bütün yapıtlarında daima keskin çizgilerle ayrıdır birbirinden.

Dolayısıyle, doğalcılığın tekdüzeliğinden ayrılır ayrılmaz, abartmalı anıtsalcılığıyla (monumantalism) Victor Hugo'nun peşinden ayrılmayan, süse, dekora düşkün bir romantiğe döner hemen.

Burada garip bir tragedya ögesi vardır.

Gördüğümüz gibi, Balzac'ı ve Stendhal'i iddialı romantizmlerinden dolayı o kadar şiddetle eleştiren Zola, kendi doğalcılığının sanata-karşı sonuçlarından hiç olmazsa kısmen kaçabilmek için Victor Hugo damgalı bir romantizme sığınmaya zorlanmıştır.

Bazen Zola'nın kendisi de bu çelişkiyi farkeder görünmektedir. Fransız doğalcılığının zaferinin yarattığı romantik retorik ve pitoresk üslup yapmacıklığı, Zola'nın içten hakikat sevgisine aykırı bir şeydi. Temiz bir insan ve namuslu bir yazar olarak kendisinin bu işte bir haylı suçu olduğunu hissediyordu. «Zamanımdan çok fazla şey var bende; bazı tantanalı önyargılardan kendimi kurtarmayı hayal edemeyecek kadar batmışım romantizmin içine... Daha az yapaylık, daha çok katılık — hepimizin daha az parlak olmasını, daha çok gerçek öz taşımasını isterdim...»

Fakat sanat alanında bu çıkmazdan kurtuluş yolunu bulamamıştır. Tersine, fikir mücadelesine ne denli şiddetle katıldıysa üslubu da o denli tumturaklı olmuştur.

Çünkü, kapitalizmin yavan gerçekliğini bir ayna gibi doğrudan mekanik bir biçimde yansıtmanın sonucu olarak ortaya çıkan doğalcılığın tekdüze basmakalıplığından dışarı yalnızca iki çıkış yolu vardır. Ya yazar yaşam mücadelesinin insanî ve toplumsal anlamını açıklamada ve (Balzac'ın yaptığı gibi) artistik yollarla onu daha yüksek bir plana çıkarmada başarıya ulaşır — ya da (Victor Hugo gibi) retorik ve pitoresk yoldan ve anlatılan olayların insanî anlamlarından bütün bütüne bağımsız olarak yaşamın yalnızca dışgörünüşü üzerinde fazlaca durmak zorundadır.

Fransız doğalcılığının karşılaştığı romantik çıkmaz buydu. Zola, (kendisinden önce Flaubert'in yaptığı gibi) ikinci yolu tuttu, çünkü devrim sonrası *burjuva* sınıfının ideolojisiyle içten bir zıtlık halindeydi; çünkü zamanının modası olan, sahte ideallerin ve sahte «büyük adamlar»ın yüceltilmesinden nefret ediyordu, iğreniyordu; çünkü bütün bunları hiç acımasız sergilemeye kesin olarak kararlıydı. Fakat bu türlü şeyler için dövüşmeye en namuslu, en içten bir biçimde kararlı oluş, yöntemin sanat yönünden yanlışlığını ve bundan ortaya çıkan organik olmayan bir sunuş biçimini örtmeye, gizlemeye yetmiyordu.

Goethe, yaşlılık döneminde, yolların bu ayrılışını, doğuş halindeki yeni edebiyatın «romantik» çıkmazını görmüştü. Yaşamının son yıllarında, Balzac'ın *Tılsımlı Deri*'si ile Victor Hugo'nun *Notre Dame de Paris*'sini hemen hemen aynı zamanda okumuştu. Günlüğünde, Balzac'ın romanı için şunları yazmıştı: «*Tılsımlı Deri*'yi okumaya devam ettim... en son edebî tarzın şahane bir yapıtı bu; başka şeylerle birlikte, olanaksız ile dayanılmaz arasında capcanlı ve incelikle gidip gelişiyle bir üstünlük kazanıyor, olağanüstü şeylerle en garip ruh hallerini ve olayları, çok daha fazla övgüye lâyık ayrıntılara varıncaya kadar bir ortam olarak kullanmakta başarıya ulaşıyor.»

Başka bir deyişle, Goethe, Balzac'ın romantik ögeyi, fan-

tastik, acayip, çirkin şeyleri alaycı ve anlamlı bir biçimde abartılmış olan şeyleri, yalnızca, asıl insanî ve toplumsal ilişkileri göstermek için kullandığını açıkça görmüştü. Bütün bunlar Balzac için, yaşamın yeni görünümlerini yakalarken bile eski büyük edebiyatın niteliklerini yitirmeyen bir gerçekçiliğin yaratılması için dolaylı da olsa bir araç idi.

Goethe'nin Victor Hugo'ya değgin düşüncesi ise Balzac karşısındaki tutumunun tam tersiydi. Zelter'e şöyle yazıyordu: «Victor Hugo'nun Notre Dame'ı, eski sahneleri, elbiseleri ve olayları çok dikkatli inceleyişiyle okuyucuyu hemen sarıyor, fakat karakterler doğal canlılığın izini taşımıyorlar hiç. İplerinden öteye beriye çekilen yaşamsız, sıradan kişiler; zekice bir araya getirilmişler, fakat tahtadan ve çelikten iskeletler, yazarın en garip durumlara sokarak, eğip bükerek, işkence ederek, kırbaçlayarak, vücutlarını ve ruhlarını kesip biçerek çok zalimce uğraştığı içi doldurulmuş bebeklere desteklik ediyor — fakat onların eti ve kanı olmadığı için, yazarın yapabildiği tek şey, yapıldıkları paçavraları yırtmaktan başka bir şey olmuyor; bütün bunlar, önemli derecede tarihsel ve retorik bir yetenek ve canlı bir hayal gücüyle yapılıyor; bu nitelikler olmasaydı, yazar bu iğrenç şeyleri ortaya koyamazdı...»

Hugo da az bir süre gerçekçilik yönünde gitmiş de olsa, Zola, basitçe Victor Hugo'yla bir tutulamaz elbet. Flaubert, *Sefiller*'le ilgili olarak, toplumsal durumların ve insanların bu türlü betimlenişinin, Balzac'ın yapıtlarını çoktan vermiş olduğu bir çağda hoş karşılanamayacak bir şey olduğunu kızgınlıkla belirtse de, *Sefiller* ve *«1793»*, *Notre Dame de Paris*'den daha yüksek düzeyde bir karakterleştirme göstermektedir kuşkusuz.

Fakat Hugo ana yanlışından: insanları toplumsal çevrelerinden bağımsız olarak çizme yanlışından ve bunun sonucu olarak karakterlerinin kukla yapılarından hiç bir zaman kurtulamadı. Yaşlı Goethe'nin Hugo'yla ilgili yargısı, Hugo'-

nun bütün romanları konusunda, biraz kısıtlı da olsa, geçerlidir. Bu geleneği izlemiş olan Zola da aynı şekilde derine inen ve inandırıcı karakterleştirme konusunda yeteneksizdir.

Zola, ortalama insanın biyolojik ve 'psikolojik' varlığını doğalcı bir bağlılıkla çizer, bu ise karakterlerine Victor Hugo kadar keyfî davranmasını önler onun. Fakat bu yöntem, bir yandan tipleştirmesine çok dar sınırlar koyarken öte yandan birbirine zıt iki ilkenin bir arada kullanılışı, yani doğalcılık ilkesiyle romantik retorik anıtsallık ilkesinin bir arada kullanılışı, karakterlerle çevre arasında yazarın üstesinden gelemediği Hugo'vari bir zıtlık meydana getirir.

Bu nedenle Zola'nın kaderi, on dokuzuncu yüzyılın edebiyat tragedyalarından biridir. Zola, yetenekleri ve insanî nitelikleri, kendilerini en büyük şeylere hazırlamış fakat hedeflerine ulaşmaları, hakikaten gerçekçi bir sanatta kendilerini bulmaları kapitalizmce önlenmiş olağanüstü kişiliklerden biridir.

Kapitalizm, insan olarak Zola'yı ele geçirememiş bile bu trajik çatışma Zola'nın yapıtlarında açıkça bellidir. Kendi yolunda sonuna kadar onurlu, boyun eğmeksizin, uzlaşmaksızın yürüdü o. Gençliğinde yeni edebiyat ve sanat için yüreklilikle savaşmıştı (Manet'in ve izlenimcilerin destekleyicilerinden biriydi, olgunluk yıllarındaysa, Dreyfus davasında, Fransız bürokratlarının ve Fransız genelkurmayının suikast düzenine karşı savaşan bir insan rolünü oynadı yine).

Zola'nın ilerleme davası uğruna kararlı savaşı, bir zamanlar moda olan romanlarının birçoğunu yaşatacak ve onun adını, tarihte, Zola'nın Dreyfus'u savunuşu gibi Calas'yı savunmuş olan Voltiare'in adının yanında bir yere koyacaktır. Üçüncü Cumhuriyet'in uydurma demokrasisi ve çürüyüşüyle, büyük Fransız devriminin geleneklerine ihanet etmeksizin bir gün bile geçirmeden edemeyen sahte sözüm ona demokratlarıyle etrafı çevrilmiş olan Zola —sosyalizmin

özünü anlayamamış da olsa— işçi sınıfının sosyalist isteklerinin demokrasi adına ilân edilmiş olduğu sırada bile demokrasi yolundan ayrılmayan yürekli ve yüksek prensip sahibi *burjuvaların* bir örneği olarak başı ve omuzlarıyle onların üzerinde dimdik durmaktadır.

Cumhuriyetin, açgözlü sömürge emperyalizminin bir perdesi ve anayurt işçi sınıfına kaba bir baskı aracı olduğu bugün, bunu anımsamalıyız.

Zola'nın yürekli ve dosdoğru kişiliğinin yalnızca anısı bile, bugün Fransa'yı yöneten insanların temsil ettiği sözüm ona demokrasiyi suçlamaya yeter.

BEŞİNCİ BÖLÜM

RUS DEMOKRATİK EDEBİYAT ELEŞTİRİSİNİN ULUSLARARASI ÖNEMİ

Rus edebiyat kuramı ve eleştirisinin klasikleri olan Bielinski, Çernişevski ve Dobrolyubov, bugün, Rus halkı dışındaki halklarca tanınmıyor denemez pek. Bütün uygar ülkelerde Rus edebiyat yapıtlarının çeşitli çevirileri çok sayıda yayımlanmış olmasına karşın, Rus edebiyatının ve edebiyat eleştirisinin en kararlı demokratik kesimi bu yayın selinin hemen hemen tamamen dışında bırakılmıştır. İkinci ve üçüncü dereceden yazarlar çevrilir ve övülürken, Rus demokrat hareketinin büyük hicivcisi, Tolstoy'un ve Dostoyevskinin eşdüzeydeki çağdaşı Saltikov-Şçedrin ancak çok sınırlı bir okuyucu çevresi içinde bilinmektedir.

Bir rastlantı değildir bu. Rus edebiyatı ilerici olsa da, onu kendi amaçları için kullanmış olan *burjuva* yayıncıların yayın politikası, temelde kesin olarak anti-demokratik ve hatta çoğu zaman gerici idi. Tolstoy'un ya da Dostoyevski'nin, Çehov'un ya da Gorki'nin dünya ölçüsündeki başarısı o denli büyüktü ki, iş çıkarları anti-demokratik inançlara üstün geliyordu. Fakat böyle yoğun yayınların olmadığı yerlerde, yayıncılar kendi gerici düşüncelerini rahatça uygulu-

yorlardı. Merezhkovski gibi birkaç gerici Rus yazarının satışlarına hız veriyorlar, Rus edebiyatındaki demokratik eğilimlerin temsilcilerini görmemezlikten geliyorlardı.

Gerici edebiyat kuramcıları, böylece yaratılmış olan durumu sonuna kadar sömürüyorlardı. Rus olmayanların yazdığı Rus edebiyatı tarihleri, Rus devrimci demokrasisinin edebiyat eleştirisi ile ilgili yanlışlar ve tahriflerle doludur. Bunların (bu eleştirmenlerin, çev.) edebiyatı, mekanik olarak günün politik çıkarlarına bağımlı kıldıklarını, bütün estetik düşünceleri aşağıladıklarını, sanat üzerine hiç bir şey bilmediklerini, vb. ileri sürmektedirler. Bu savlar, bu büyük eleştirmenlerin, modern edebiyat eleştirisinde bugün hâlâ yürürlükte olan, örneğin, «sanat, sanat içindir» benzeri birçok önyargıya, bazı vulger propagandacı yönsemelere kesin olarak karşı çıkmalarından başka bir şeye dayanmamaktadır. Rus demokratik edebiyat eleştirisinin çevresini sarmış olan gerici efsaneler, şu büyük hakikatı taşırlar içlerinde: büyük eleştirmenler, gerçekte, inanmış ve güçlü demokratik devrimcilerdi, zamanlarındaki sansürün bütün hilelerini ustaca atlatmayı bilmiş ve devrimci demokrasi ilkelerini kalabalık kitlelere yaymada ve tanıtmada başarılı olmuşlardır. Dolayısiyle, başarılı mücadeleleri onlara, bütün gericilerin ölümsüz düşmanlığını kazandırmıştır; haklarında yayılan iftiralar çoğunlukla gerici cepheden gelmiştir.

I

Rus demokratik eleştirisinin, Avrupa'da estetik düşüncenin gelişmesinde tuttuğu özel yer, 1848 devrimleri bozgununun Rusya dışında her yerde ortaya çıkardığı değişiklikleri açık seçik bilirsek anlaşılabilir. Kırklar, demokratik düşüncelerin hâlâ yayıldığı ve geliştiği bir dönemdi. Bu konuda, Heinrich Heine'nin eleştirel denemelerinden söz etmek

yeterlidir. 1848 devrimi yenilgisi bütün bu yönsemelere tam bir çöküş getirdi. Zamanın edebiyatının ve edebiyat eleştirisinin büyük bölümü, devrim korkusu içinde, daha önceki devrimci inançlarına ihanet halinde bulunan ve bütün ülkelerde gericilerle uzlaşmış olan —Almanya'da Hohenzollern'lerle, Fransa'da III. Napolyon'la, İngiltere'de Victorian'larla— önde gelen Avrupa *burjuvazi*'sinin yönettiği gerici yolu izler. Önde gelen Avrupa ülkelerinin edebiyatı ve edebiyat eleştirisi, bu ani değişimin belirgin etkisini yansıtır. Bazı yazarlar kendilerini delicesine bu yeni inanca adamıştı; Carlyle'ın 1848'den önce ve sonraki yazdıklarını karşılaştırmak yeter. Ötekiler, dönemin gerçekten büyük yazarları —Flaubert gibi, son yıllarındaki haliyle Dickens gibi— derin bir sarsıntıya ve umutsuzluğa batmışlardı. Bir başka bölüm ise —hem de çoğunluktadır bunlar— gericilikle ideolojik bir uzlaşmaya girmeyi seçmişlerdi.

Rusya'da devrimci demokratik eleştirinin kurucusu olan Bielinski, 1848 öncesi dönemin en büyük Avrupalı düşünürlerin çağdaşı ve eşiti idi. Almanya'da Hegel'ciliğin dağılma dönemidir bu; İngiltere'de klasik ekonomi politiğin bunalım dönemi; Fransa'da ve İngiltere'de utopik sosyalizmin geniş ölçüde yayıldığı ve aynı zamanda devrin sorunsalı olmaya yüz tuttuğu dönemdir. Almanya'da, Avrupa düşüncesinin en büyük ve en verimli bunalımı, tarihsel maddeciliğin ortaya çıkmasına yol açtı. *Komünist Manifesto* Bielinski'nin öldüğü yıl yazılmıştı.

O günlerin Rusya'sındaki ekonomik ve politik mücadeleler, Merkezî ve Batı Avrupa'dakilerin keskinliğine henüz erişmediği için Rus düşünürleri henüz bilimsel sosyalizm düşüncesine ulaşamamıştı. Hatta Merkezî ve Batı Avrupa'da bile devrimci *intelligentsia*'nın yalnızca çok küçük bir kesimi Marx ve Engels'in yapıtlarının insanlığın düşüncesinde meydana getirdiği büyük değişimi anlıyordu. Heinrich Heine gibi, zamanın çok yanlı ve en ilerici Alman yazarı bile, dö-

nemi, apaçık tutucu ögelerinden, Hegel'in ileri sürdüğü diyalektik gelişim felsefesinden temizlemekle, onu köktenci bir yönde yeniden kurmakla ve böylece değiştirilmiş Hegel öğretisini Saint-Simon'un Utopik Sosyalizmiyle uyarlı bir duruma getirmekle yetinmişti.

Bielinski'nin gelişimi birçok bakımdan Heine'ninkine koşut gider. Fakat uygunluklar, hiç bir zaman, herhangi bir psikolojik yakınlığa değil —Heine ile Bielinski'nin insanî ve edebî kişilikleri arasında var olan zıtlıktan daha büyüğünü düşünemez insan— fakat daha çok tarihsel koşulların ve karşılaştıkları görevlerin görece benzerliğine dayanır. Her iki büyük düşünür de kendi toplumsal ortamlarının izin verdiği yere kadar ilerlemişlerdir, ama Bielinski, Heine'den daha kararlı ve köktencidir. Başlangıçta ortodoks Hegel'cilik onu Heine'den daha çok etkilemişti, fakat öte yandan daha bütünüyle ve daha derinden aştı onu. Dolayısıyle, Feuerbach'ın onun üzerindeki maddeci etkisi daha güçlü, Utopik Sosyalizmin, özellikle toplumsal eleştiri alanındaki düşüncelerini kabulü daha açık ve daha kesindi. Bununla birlikte, felsefî maddecilik öğretilerinin çoğunu kabul etmelerine karşın her ikisi de Feuerbach'ın kendisi ve özellikle izleyicileri ve ardılları gibi Hegel'ci diyalektiği hiç bir zaman reddetmemişlerdir, bu yönden Heine'ye benzer Bielinski. Hegel'ci diyalektiğin büyük tarihsel perspektiflerini daima tutmuştur Bielinski, bu nedenle de 1848'den önceki dönemde Avrupa'yı şiddetle sarsmış olan dünya görüşündeki büyük bunalımda Avrupa'nın en ileri öncüleri arasında üstün bir yer tutar.

Yineleyelim: 1848 devrimlerinin yenilgisi, Rusya'nın ideolojik gelişiminde, Avrupa'nın geriye kalan kısmında olduğu gibi gericiliğe doğru bir sapma meydana getirmemiştir. Kısa da olsa belli bir sarsıntı dönemi kaçınılmazdı elbet. Fakat nispeten kısa bir süre sonra, ellilerin ortalarında, Rusya'daki demokratik düşünceler yeniden belirmeye başladı. Ülkenin ekonomik ve politik gelişimi, köleliğin kaçınılmaz

lağvını açık bir biçimde ortaya çıkarmış, buna bağlı olarak genel huzursuzluk, zamanın hükümetini bir dereceye kadar daha büyük bir düşün özgürlüğünü geçici olarak garanti etmeye zorlamıştı. Demokratik düşüncede ortaya çıkan bu yeni gelişmenin klasik öncüleri ve temsilcileri Bielinski'nin yapıtının iki büyük mirasçısıydı: Çernişevski ile Dobrolyubov.

Rus toplum düşüncesinin, zamanın olayları karşısında çevresinde dolaştığı ana sorun, köleliğin kaldırılması sorunuydu. Herkes, köleliğin son saatinin gelmiş olduğunu biliyordu. İlerici kamptaki düşün ayrılıkları —bu konuda çok keskindi bu ayrılıklar— yalnızca kurtuluş yöntemiyle ilgiliydi. Liberalizmin ve demokrasinin ilk kez birbirinden ayrı kamplara ayrılışı bu sorun konusunda olmuştur. Demokratlar, Rusya'nın feodal tarımsal yapısında, hem ekonomik hem de toplumsal alanda köktenci bir değişim istiyorlardı. Bu istekler, otokrasiyle devamlı uzlaşmalara giren ve kendileri de ülkenin tarımsal yapısında ilerici bir değişim arzu ettikleri halde feodal toprak sahipleriyle, bürokrasi ve otokrasiyle herhangi bir çatışmadan kaçınma yolları arayan korkak liberallerle kesin bir biçimde ayırıyordu onları. Elliler boyunca bu politik bölünme felsefeden edebiyata kadar ideolojik her alanda yansıyordu. Çernişevski ile Dobrolyubov, liberallerin yumuşak, boyuneğme felsefesine karşı mücadelelerinde köktenci demokratların ideolojik öncüleriydiler.

Rusya'da devrimci demokrasinin bu yeni çıkışı, böylece, on yıl önce Bielinski'nin ideolojik savaşını verdiği koşullardan politik ve toplumsal bakımdan daha ileri koşullarda meydana geldi. Politik mücadelenin bu daha yüksek düzeyi, Çernişevski'nin ve Dobrolyubov'un bütün yapıtlarında açıkça görülür. Edebi etkinliklerinin en göze çarpan yeni özelliği, artık eleştirilerini yalnızca özgürlüğün geleneksel düşmanlarına değil, aynı zamanda güvenilmez bağlaşıklarına, liberal *burjuvalara* ve onların ideolojik temsilcilerine de yö-

neltmiş olmalarıydı. Bielinski'nin gözünde baş düşman hâlâ otokrasinin ve feodal gericiliğin zorbalığı idi. Çernişevki ile Dobrolyubov, bu güçlere ustalarından daha az kararlı olarak saldırmıyorlardı, fakat kendi zamanlarında bir başka sorun ortaya çıkmıştı: mutlakiyet ve feodalizm düşmanlığı kampındaki farklılaşma, liberalizmle demokrasi arasında başlangıç halindeki ayrılma.

Bu yeni durum, yeni eleştiri okulunun felsefî temellerini doğal olarak etkiliyordu. Çernişevski ile Dobrolyubov artık Bielinski gibi Hegel felsefesine değil Ludwig Feuerbach maddeciliğine dayanıyorlardı. Onların toplumsal eleştirileri, büyük ölçüde, *burjuva* toplumun Ütopik Sosyalizm klasiklerince yapılan çözümlemesiyle belirleniyordu. Bielinski, Hegel'ci idealizmin onaylanan felsefe olduğu, tarihsel sürecin gittikçe artan bir açıklıkla aklın zaferini gösterdiğine inanıldığı bir dönemde yaşamıştı. Çernişevski ile Dobrolyubov, tarihe ve tarihsel düşünceye daha gerçekçi ve daha az ideolojik bir tutum takınıyorlardı. Aynı zamanda Hegel'ci felsefenin çöküşünün, liberal uzlaşmaların felsefesi derecesine alçalışının tanıklarıydılar onlar. Çernişevski, bu görüş açısından, F. Th. Vischer'in *Estetik*'i üzerine, bugün bile aşılmamış olan parlak bir eleştiri yazdı.

Çernişevskinin ve Dobrolyubov'un bu durumları, on dokuzuncu yüzyıl düşünce tarihinde eşsizdir, biriciktir. *Burjuvazi*'nin son büyük maddeci düşünürü Feuerbach, kendi ülkesindeki ideolojik evrimi bile devamlı olarak etkileyemiyordu, nerde kaldı öteki Batı ülkeleri; arkasında derin bir iz bırakmamıştı. Bu olayın, tarihsel maddeciliğe dayanan kuramcılar için hiç bir gizli yanı yoktur. Eski tip maddeci felsefe, son temsilcisi Ludwig Feuerbach olan mekanik maddecilik, demokratik devrimin ideolojisi olarak görünmüştür hep. Bu nedenle İngiltere'de on yedinci yüzyılda, Fransa'da ise on sekizinci yüzyılda olmuştu maddeci öğretilerin serpilip gelişmesi. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ne İn-

giltere'de ne de Fransa'da toplumsal bilimlerde maddeciliğin özgün temsilcileri ya da derin kökleri yoktu. Demokratik devrimin Almanya'da yumurtadan çıkma döneminde Feuerbach'ın maddeci öğretisinin esinlendirici, heyecanlandırıcı bir etkisi olmuştu. 1848'den önce Almanya'da edebiyatta öncü güçlerin en ileri grubu (Richard Wagner, Gottfried Keller, George Herwegh, vb.) tamamen Feuerbach'ın etkisi altındaydı, onun eylemleri genç Marx'ı ve genç Engels'i, Hegel'ci diyalektiği ayakları üzerine dikmeye, onu maddeci olarak baş aşağı etmeye itiyordu.

On dokuzuncu yüzyılın kırklı yıllarında Alman *burjuva intelligentsia*'sı arasında maddeci felsefenin bu yaygın ve yoğun etkisi, yine de çok kısa sürmüştü. 1848 devriminin yenilgisi, Alman *burjuva* sınıfının kendi devrimlerine ihaneti, Bismarck'la Hohenzollern'ler arasında daha o zaman başlamış olan uzlaşma, maddeci felsefenin gelecekteki verimli etkisine bir son vermişti. Maddecilik yalnızca doğal bilimlerle ilgilenenler arasında yaşıyordu — burada bile devrimci canlılığını yitirmişti; devrim öncesi dönemde taşıdığı evrenselliği, felsefî ve toplumsal sorunlara uygulanışı gittikçe ağırlaşmaya ve vulgerleşmeye başlamıştı. (Vogt, Ludwig Buchner, vb.) Almanya'da 1848'den önceki yıllarda Feuerbach'ın izleyicileri olmuş olanların ayrılıksız hepsi eski ustalarına sırt çevirmişti. Kötümser ve irrasyonalist Schopenhauer onlarca yıl gerici Almanya'nın önde gelen filozofu olarak kalmıştı; Richard Wagner'in evrimi ise bu sürecin iyi bir açıklamasıdır. Feuerbach felsefesini hiç bir zaman açıkça reddetmemiş olan Alman ideologları bile onun militan maddeciliğini gittikçe daha yumuşak bir pozitivizme döndürdüler (bunun bir örneği, bu dönem edebiyatının ünlü tarihçisi Herman Hettner'in evrimidir). Yalnızca, İsviçreli büyük romancı Gottfried Keller gençliğinin maddeci felsefesine sadık kaldı; fakat o, gerici Almanya'da değil demokratik İsviçre'de yaşıyordu, tabiî.

İnsan, Çernişevski'nin ve Dobrolyubov'un militan maddeciliğinin önemini ve tarihî yerini anlamak isterse felsefenin bu genel durumunu dikkate almalıdır. Çernişevski ile Dobroyubov, Avrupa'daki devrimci demokratik aydınlanmanın bu güne kadar gelmiş geçmiş en büyük düşünürleridirler. Yapıtları, bugüne kadar, demokratik aydınlanma felsefesinin içten sağlam kalmış son büyük atılımıdır. Her ikisi de Feuerbach'ın ateşli yandaşıydı, fakat toplumsal felsefelerinde, toplumsal eleştirilerinde daha çok doğal bilimlere, katkısız felsefî sorunların maddeci çözümüne ilgi duyan ve ideolojik alanda yalnızca dini somut bir çözümlemeye tutmuş olan ustalarını aştılar. On yedinci ve on sekizinci yüzyıl maddecileriyle karşılaştırılırsa, Feuerbach'ın bu tek yanlılığı Almanya'daki *burjuva* demokratik hareketin genel zayıflığını yansıtır.

Çernişevski ve Dobrolyubov, Feuerbach'ın felsefesini yalnızca yeni alanlara uygulamaktan çok daha fazla şey yapmışlardır. Doğal olarak, onlar da kendi son ilkelerini, yöntembilimlerini bir diyalektik maddeci felsefeye götüremediler. Ve felsefî uygulamalarında, Feuerbach'ın felsefî ilkelerini tamamen aşmaksızın Feuerbach'ın ötesine geçirdikleri için de yöntembilimleri zorunlu olarak birçok çelişkileri içerecekti. Fakat bu çelişkilerin bile verimli bir yanı vardı, çünkü geleceği gösteriyorlardı. Çernişevski'nin ve Dobrolyubov'un devrimci dehaları, ne zaman toplumsal olguları ve tarihî ilişkileri inceleseler ve bunlardan devrimci sonuçlar çıkarsalar, kendi bilinçli felsefelerinin ve mekanik maddeciliğin sınırlarının kendilerini engellemesine izin vermemelerinde kendini gösterir.

Bu bakımdan, felsefî durumları, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısındaki Diderot'yu anımsatır. Diderot da eski moda bir maddeci, mekanik maddecilik yandaşı idi, fakat bu temelde çözülmesi olanaksız sorunlarla karşılaşınca, bu devrimci deha, içgüdülerine, maddeci görüşleriyle keskinleşmiş

gerçekçi gözlem yeteneğine, olayları yorumlama gücüne güvenir ve kendi bilinçli felsefesinin sınırlarını sevinçle aşardı. *Rameau'nun Yeğeni*'ni, mekanik maddeci Diderot'nun diyalektik maddeciliğin bir müjdecisine dönüştüğü bu dahice yapıtını anımsamamız yeter.

Tarihî durumdaki ayrılıkları da göz önüne alarak daha yüksek bir düzeyde Çernişevski ve Dobrolyubov için de aynı şey söylenebilir.

2

Çernişevski ve Dobrolyubov demokrattılar. Ama demokratın da çok çeşidi vardır. Çernişevski ile Dobrolyubov için herhangi bir demokratik değişim, öncelikle halkın daha aşağı kesiminin politik ve toplumsal kurtuluşu, yani köleliğin maddî ve manevî olarak ezdiği yoksul köylü sınıfının tam bir kurtuluşu demekti her şeyden önce. Bu bakımdan zamanlarının liberalizmiyle ayrılıyordu yolları. Liberaller de köleliği kaldırmak istiyorlardı, ama onların idealleri, toprak sahiplerinin çıkarlarına herhangi bir zarar vermeksizin kurtuluşu sağlayacak bir çözümdü. Bunun için de kurtuluş yönteminin devrimci önlemlerden arınmış olmasını istiyorlardı. Liberaller, kendilerini otokrasiyle ya da feodal toprak sahipleriyle çatışmaya sokabilecek herhangi bir şeyden korkuyorlardı; öte yandan, köylü sınıfının kendiliğinden hareketinden, kendi kaderlerini kendi ellerine alma girişimlerinden de daha az korkmuyorlardı. Bu iki tehlike arasında kalmış, mutlakıyetle uzlaşma yollarını arıyor ve hazırlıyorlardı.

Demokrat Çernişevski ve Dobrolyubov gerçek, korkusuz ve uzlaşmasız devrimcilerdi: Fransız Devrimi günlerinde Marat ve St. Just neyse, öyle. Kuşkusuz, bütün bu büyük devrimcilerin görüşlerinde birçok zıtlıklar ve aydınlıktan yok-

sun birçok noktalar vardır: hiç birisi, devrimci bir demokrasiyi eyleme koymanın nereye götüreceğini daha önceden görememiş ve hepsi, bunu hayal ederken, çeşitli bulanık düşüncelere sığınmıştır. Fakat Dobrolyubov ve Çernişevski, Fransız devrimci demokratlarından altmış yıl sonra yaşamışlardı ve bilimsel biçimiyle değilse bile Utopik biçimi ile Sosyalizmi biliyorlardı artık. Ve gerçek demokrattılar, çünkü acı çeken halkın tümden kurtuluşunu bütün öteki düşüncelerden üstün tutuyorlar ve bu kurtuluş adına toplumsal evrim biçiminin alabileceği, önceden görülmeyen herhangi bir seyirden çekinmiyorlardı. Dolayısıyle Utopik Sosyalizmi devrimci eylem yönüne çeviriyorlardı, hem de onun klasik temsilcisinin, ilke olarak, devrimci politikaya hatta nasıl olursa olsun politikaya katılmayı reddettiği bir zamanda. Çernişevski'nin ve Dobrolyubov'un devrimci demokrat olarak büyüklüklerini yapan şey, halka olan bu inançları, baskı altında, sömürülen kitlelere bu kendilerini adayışlarıdır. Liberal çağdaşlarının en iyileriyle bile ayrıldıkları nokta burasıydı; onlarla liberaller arasındaki ideolojik çatışmanın temeli buradadır.

Çernişevski ile Dobrolyubov'daki bu demokratik devrimci duygunun derinliği, edebiyat eleştirilerinin büyüklüğünün dayandığı temeldir. Eleştirileri, daima, halk tabakalarının kurtuluşu amacına hizmet eder, köylülerin kurtuluşunun devrimci yolunu gösterirdi hep. Günümüzün akademik edebiyat tarihçileri, Çernişevski'nin ve Dobrolyubov'un edebiyat eleştirilerinin, Çar'ın amansız sansüründen kurtulma yolu olduğunu, bu perde altında kitleler içinde devrimci düşünceleri soktuklarını söyleyecek kadar ileri gittiler.

Böyle bir anlayış, kuşkusuz tamamen yanlıştır, çünkü her şeyden önce devrimin ne olduğuna, devrimci ideolojilerin yerine getirmek zorunda oldukları görevlerin ne olduğuna değgin dar ve tek yanlı bir düşünceyi içermektedir. Kendilerinden önce gelen gerçekten büyük bütün demokratik

devrimciler gibi Çernişevski ve Dobrolyubov da büyük bir toplumsal değişikliği, evrenselci anlamda bir devrimi, en ciddî ekonomik temellerden ideolojinin en yüksek biçimlerine kadar bütün insanî ilişkilerde ve yaşamın bütün insanî belirtilerinde kökten bir değişim olarak düşünürlerdi. Bu açıdan bakılınca, edebiyat elbette felsefeden hatta politikadan daha fazla kendi başına bir amaç olamazdı. Çernişevski ile Dobrolyubov, bütün yaşamları boyunca devrimci değişim yollarını aramışlar ve insan etkinliğinin bütün belirtilerinde bu büyük değişimi hızlandıracak ya da engelleyecek yönelimleri araştırmışlardır. Özlemini çektikleri şey, hep, insanların kendi yeteneklerini her yönde geliştirmeleri evrensel özgürlüğü olmuştur. Bu konuda Feuerbach'ın ve Aydınlanma döneminin büyük düşünürlerinin gerçek izleyicileri olarak kalmışlardır. Feuerbach'ın, «İdealimiz, sakatlanmış, bedeninden ayrılmış, çırılçıplak bırakılmış bir yaratık değil, bütün, gerçek, çok yanlı, tam anlamıyle gelişmiş bir insan olmalıdır» sözleri kendi ideolojik savaşları için bir parola olmuştur.

Kendileriyle eski Aydınlanma düşünürleri arasındaki ayrım, Çernişevski ile Dobrolyubov'un, büyük Fransız devrimini izleyen dönemin özüne tarihsel ve felsefî bakımdan inebilmiş olmaları ve onu özümleyebilmelerindedir. Dolayısıyle, on sekizinci yüzyılda Aydınlanma düşünürleri gibi sorumsuz bir «aklın egemenliği»yle karşı karşıya değillerdi. Büyük Fransız devriminin *burjuva* toplumunun çelişkilerini ortadan kaldırmadığını fakat onları daha yüksek bir düzeye çıkardığını ve daha ciddî biçimde yeniden doğurduğunu görüyorlardı. Yani halk kitlelerinin kurtuluşunun karşısında bulunan engellere, kendilerinden önceki büyük düşünürlerden daha az yanılsama ile ve çok daha somut olarak bakabiliyorlardı, fakat bu nedenle en son görüşleri de Aydınlanma döneminin daha önceki düşünürlerinkinden daha çok çelişkilerle doludur. Ama bu celiskiler yasamın kendi verimli ce-

lişkileridir; Çernişevski'nin ve Dobrolyubov'un yazılarını o kadar ilginç ve heyecanlı yapan da bu çelişkilerin korkusuzca tanınmaları ve felsefî yönden özümlenmeleridir.

Böyle bir anlayış aynı zamanda —elbette açıkça bilincinde olunmaksızın— Feuerbach'çı maddeciliğin uygulanışını toplumsal yaşamın olaylarına kadar götürür. Maddeci düşüncenin temel ilkesi, varlığın bilinç üzerine önceliği, varlığın bilinci belirlediği, bunun tersinin ise doğru olmadığıdır. Eski mekanik maddeciliğin bilgibilimsel (epistemolojik) sınırları, varlığın bu tamamen doğru kavranmış önceliği içinde, «varlık» kavramının katı ve tek yanlı olarak anlaşılmış olmasındadır; eski maddeciler, bir yandan toplumsal varlığın nesnelliğini doğru bir biçimde anlayamamışlardı, öte yandan onların «varlık» kavramı diyalektik değildi, ne evrimi, ne devinimi, ne de ileriye doğru götüren iç çelişkileri içeriyordu. Mekanik maddeciliğin bu sınırlamaları Feuerbach'da çok açık bir biçimde görülebilir.

Çernişevski'nin ve Dobrulyubov'un toplum kavramı mekanik maddeciliğin bu sınırları ötesine geçmeye çalışır. Bunun içindir ki, felsefelerinin bilgibilimsel ilkeleri Feuerbach'ın mekanik maddeciliğinden geliyor da olsa, belli olayları somut çözümlemelerinde çarpıcı ve canlı bir diyalektik bulmaktayız. Felsefe tarihinde sık rastlanan bu çelişki, onlarda pek bellidir, fakat böyle bir çelişkinin ilk örneği değildir. Friedrich Engels, Fransız maddeciliğinin, en azından bilgi kuramında, mekanik ve metafizik olarak düşündüğünü söyler. Fakat daha dar anlamıyla, felsefe alanının dışında, —örneğin Diderot'da— diyalektiğin başyapıtlarını buluruz. Çernişevski ile Dobrıyubov'un zamanlarındaki toplumsal mücadeleler on sekizinci yüzyılın ortasındakilerden daha açık ve daha ciddiydi. Bu verimli çelişkinin, insan düşüncesinin bu ileri itici ögesinin onların eserlerinde Diderot'nunkinden daha güçlü ve daha belirgin oluşunu anlamak bu nedenle kolaydır.

Bilginin bilinçli kuramında olması bile edebiyat pratiğinde mutlaka, toplumun çelişkili deviniminin gözlemini ve tanınışını, onun çelişkilerle evrimini içeren «varlık» kavramının böyle genişlemesi ve derinleşmesi Çernişevski'nin ve Dobrolyubov'un eleştirel yazılarının niteliğini tayin eder. Çok genel bir ifadedir bu kuşkusuz. Ancak, Çernişevski'nin ve Dobrolyubov'un toplumsal sorunlarla niçin ve nasıl ilgilendiklerini gösterir, onların edebiyat etkinliklerinde edebiyat eleştirisinin neden merkezî bir yer tuttuğunu değil.

3

Franz Mehring, Lessing çözümlemesinde, edebiyat eleştirisinin, on sekizinci yüzyılda Alman *burjuvazi*'sinin özgürlük mücadelesinde neden ağır basan bir rol oynadığına değgin çok ilginç şeyler söyler. On sekizinci yüzyıl Fransa'sına da bazı nitelikleriyle uyan bu olaya parmak basmakta tamamen haklıdır. Fakat Mehring, Lessing ve Alman Aydınlanması'nın öteki savunucularının dış politik düşüncelerle dikkatlerini her şeyden çok edebiyat sorunlarına toplamaya zorlanmış olmaları üzerine çok fazla önem verir. Kuşkusuz, gerçek payı vardır bunda, fakat çok katı olarak dile getirildiğinde gerçeklik payını yarı yarıya kaybeder. Mehring'in gözlemleri, sınıfların kurtuluş çabalarının çok yavaş geliştiği ve çelişkilerle dolu olduğu anlamında düzeltmeyi gerektirir. Yaşamın çeşitli alanlarında toplumsal varlığın yeni düzeyinin derinde yer almış çelişkileri, bir sınıfın —örneğin, on sekizinci yüzyıl Alman *burjuva* sınıfının— ekonomik ve ideolojik bakımdan doğrudan doğruya politik bir kurtuluş mücadelesine girebileceği bir noktaya erişmeden çok önce görünür hale gelir.

Toplumsal grupların kurtuluş mücadelesine hazırlanmalarında, ahlâkî ve felsefî sorunların ideolojik aydınlatılma-

ları, iç tartışmaları çok önemli bir rol oynar. Toplumsal varlığın kendisinin ortaya attığı çelişkiler ve uzlaşmazlıklar, toplumsal varlığın yeni biçimlerinin ideolojik sonuçları, insanî belirtiler alanında aynı zamanda beraberce görülmez, birdenbire, doğru bir çizgide çabucak açıklanamazlar. Böylesi sorunlar ne kadar karışık ve çok yanlı ise, edebiyat, toplumsal evrimde, toplumsal ilişkilerdeki büyük bunalımlar için ideolojik hazırlanmada o kadar büyük rol oynar. Bundan, böyle hazırlık dönemlerinin büyük devrimci ideologlarının, en çok edebiyat olaylarına önem verdiği ve edebiyatın eleştirel çözümlenişin ve değerlendirilişinin onların felsefî ve politik çalışmalarında baş yeri değilse bile önemli bir yeri tuttuğu gerçeği çıkar ortaya. Diderot ve Lessing için böyle olmuştur bu, Bielinski, Çernişevski ve Dobrolyubov için de aynı şey.

Edebiyat tarihleri genellikle büyük demokratik eleştirmenlerin yapıtlarını «püblisist eleştiri» olarak sınıflandırır. Bu tanım yanlış değildir fakat yanlış anlamalardan sakınılmak isteniyorsa daha kesin bir biçimde tanımlanmayı gerektirir. Bielinski, Çernişevski ve Dobrolyubov, zamanlarının «estetikçi» eleştirilerine karşı, «sanat sanat içindir» görüşünü bilinçli ya da bilinçsiz savunanlara, artistik yetkinlik kavramını toplumsal olayların gerçekçi bir biçimde yeniden yaratılmasından ayırmaya çalışanlara ve sanat ve edebiyatı toplumsal mücadeleden bağımsız ve onun ulaşamayacağı bir olay olarak görenlere karşı şiddetli bir mücadeleye girişmişlerdi. Bu düşüncelere karşı Bielinski, Çernişevski ve Dobrolyubov, edebiyatla toplum arasındaki bağ üzerinde duruyorlardı en çok. Onlara göre yaşamın kendisi artistik güzelliğin bir ölçütü idi; sanat yaşamın içinden çıkıyor ve yaratıcı bir biçimde onu yeniden kuruyordu; bu yeniden yaratışın doğruluğu ve derinliği artistik yetkinliğin hakiki ölçüsü idi.

Derinden kavranmış ve edebiyatta doğru bir biçimde ye-

niden yaratılmış olan yaşamın kendisinin, toplumsal yaşamın sorunlarını aydınlatmada en etkili bir yol olduğu, umdukları ve arzuladıkları demokratik devrimin ideolojik hazırlanmasında eşsiz bir silâh olduğu konusundaki temel düşünceleri bu kavramla yakından ilişkilidir. Rus eleştirmenleri, edebiyatın kökenleri, yapısı, değeri ve etkisiyle ilgilendikleri ölçüde, olumlu ve olumsuz eleştirileriyle edebiyatın pratik, devrimci etkisini derinleştirmeye, genişletmeye ve hızlandırmaya çalıştıkları ölçüde, yapıtları doğru olarak püblisist eleştiri olarak tanımlanabilir.

Fakat böyle bir tanımlama, püblisist görüş açısının artistik düşünceler üzerinde öncelik aldığı, hatta onları dışarda bıraktığı anlamında yorumlanırsa, derhal aslından saptırılmış, bozulmuş olacaktır. Durum bunun tam tersidir oysa. Modern edebiyatın ve özellikle modern edebiyat eleştirisinin zayıf ve verimsiz olduğu her yerde, onun en önemli artistik temelinde bir zayıflama, onu yaşamla birleştiren sıkı bağlarda bir gevşeme var demektir; bu yolla artık doğrudan yaşamın kendisinden çıkmıyor ve yaşamı etkilemiyor demektir. Yaşamla olan bu bağ koptuğunda, edebiyat ve edebiyat eleştirisi, artistik biçimle yaşam-özünün organik, temel birliğini ve onların yaşayışını, birbiri üzerindeki karşılıklı diyalektik etkilerini gözden kaçırır. Sonuç olarak, öz biçime bağımlı olmakla kalmaz, biçim kavramının kendisine de —artık hem kuramsal hem de pratik bakımdan üstün olarak bakıldığı için— tek yanlı ve yapay bir anlam verilir.

Aksine, Diderot ile Lessing, Bielinski, Çernişevski ve Dobrolyubov gerçek artistik değerlerle ilgilenmişlerdir. Büyük Rus eleştirmenlerini yeren gericiler bu noktada garip çelişkilere düşmektedirler. Bir yandan bu eleştirmenlerin sanatı anlayıp sevdiklerini yadsımakta ve onları tek yanlı politik partizanlıkla, sanat endişelerini politik düşüncelere bağımlı kılmakla suçlamaktadırlar. Öte yandansa, Rus edebiyat tarihinin bilimsel temellerini bu yazarların kurduklarını,

dönemleri belirlediklerini ve büyük kişiliklere değgin geçerli değerlendirmeler yaptıklarını kabul etmek zorunda kalmaktadırlar.

Her şey bir yana, Puşkin'in gerçekten tam bir değerlendirilişini ve onun Modern Rus edebiyatındaki merkezî ve öncü rolünün belirlenişini Bielinski'ye borçluyuz; yeni Rus edebiyatının Puşkin'le başladığının, artistik yetkinlikle bugüne kadar aşılmamış ilk klasiğini onda bulduğunun anlaşılması Bielinski'yle olmuştur. Yine Lermontov'a Rus edebiyatında hak ettiği yeri kazandıran da Bielinski olmuştur.

Fakat Bielinski aynı zamanda biliyordu ki, daha Puşkin yaşıyorken Rus edebiyatında yeni bir dönem, modern gerçekçilik dönemi, yani Gogol dönemi başlamıştı. Puşkin'i bir sanatçı ve bir şair olarak değerlendirişi, Rus edebiyatının bu iyi tanımlanmış dönemlere ayrılışıyle sıkı sıkıya ilgiliydi. Bielinski'nin Rus edebiyatı anlayışı, Heine'nin Alman edebiyatının gelişimini anlayışına yakından benzer. Her ikisi de, klasik dönemin büyük merkezî kişilerinin, Almanya'da Goethe'nin, Rusya'da Puşkin'in, artistik değer bakımından gerçekçi dönemin temsilcilerinden daha yüksekte bulunduğunu düşünür kesinlikle. Heine, «sanat döneminin sonu»ndan söz ederken, Goethe'nin önemini küçümseyerek yeni gerçekçi demokratik edebiyatı yücelttiklerini sanan eleştirmenlerden (örneğin, Börne) kesin olarak ayrılır. Bu konuda da Bielinski, Heine'yi izler: Menzel'in Goethe'ye yönelttiği saldırıya bütün şiddetiyle karşı durmuştur. Puşkin'in artistik yetkinliğine değgin anlayışı, sözcüğün en iyi anlamıyla diyalektiktir. Bu yetkinliğe biçimsel bir kusursuzluk gözüyle değil, artistik ilkelerin yaşamın bütün olaylarıyle doğru bir biçimde yeniden yansıtılışının uyumlu bir bütünlüğü gözüyle bakar. Bielinski'nin, Puşkin'in *Onegin*'ini çözümlerken, bu yapıtı «Rus yaşamının bir ansiklopedisi» diye tanımlaması rastlantı değildi; Puşkin'in artistik yetkinliğini, onun yaşamı yeniden yaratışındaki bu her şeyi kucakla-

yıcı evrensellikten çıkarıyordu.

Bielinski'nin görüşüne göre, Gogol döneminin ortaya çıkışı, Gogol gerçekçiliğinin zaferi için mücadele, mutlakiyete ve feodalizme karşı demokratik-devrimci mücadelenin yoğunluğunu gittikçe arttırdığı bir zamana rastlıyordu. Buna benzer bir şekilde, Lessing'in, Corneille'in ve Voltaire'in dramlarının yıkıcı eleştirisi, Alman birliğinin kurulmasına ve Alman halkının bölünüşünü ve köleliğini devam ettiren küçük toprak sahipleri zorbalığının yıkılmasına yönelik demokratik hareketlerin moral bakımdan güçlendirilmesi hareketleriyle bölünmez bir ideolojik bütünlük içindeydi. Bielinski'ye göre Gogol gerçekçiliğinin büyük toplumsal ve politik önemi, onun, zamanının toplumsal gerçekliklerini acımasız bir biçimde sergileyişinde ve yaşamın acı bozukluklarını doğru bir biçimde yansıtışında yatmaktaydı. Gogol'ün sanatında bu, edebiyata dışardan aşılanmış yabancı bir yönelim değildir. Mutlakiyet, zorbalık, feodalizm herkesin yaşamını o denli korkunç ve gayriinsanî yapmıştı ki, günlük yaşamın doğru bir biçimde yeniden yaratılması, yalnızca bu, en etkili propaganda oluyordu.

Söylemek gereksiz, Gogol'ün gerçekçiliği günlük yaşamın küçük ayrıntılarının doğalcı, fotoğraf gibi yeniden yaratılması değildir; toplumsal gerçekliğin en belirgin özelliklerinin yoğun artistik betimlemesidir. Okuyucu ya da seyirci, Gogol'ün çizdiği gerçekçi tabloları okur ya da seyrederse, kendi yaşamının gizli hakikatlerinin gizli anlamının ya da gizli anlamsızlığının ortaya çıktığını dehşetle görür; ayrıca, bu şeylerin örtüsünü (birtakım maksatlı eklemeler ya da yorumlar gibi) dıştan birtakım araçlarla kaldıran yazar değildir — hayır, korkunç hakikat, büyük bir gerçekçinin artistik aracılığıyle kendini ortaya koymaktadır. Gogol'ün *Müfettiş*'inin sonunda polis komiseri «Neye gülüyorsunuz?» diye sorar, «Kendi kendinize gülüyorsunuz.» Estetik alanda böyle bir sergileme edebiyatına bir eleştirmecinin

destek olması, hem önemsiz doğalcılığa hem de akademik sanat kuramının ve estetikçi edebiyatın fildişi kulesine karşı gerçekçilik adına bir mücadeledir.

Fakat Bielinski Rusya'da yeni dönemin eleştirel ve tarihî yorumculuğunu yalnızca Gogol'ün sanatı konusunda yapmaz. Çağdaşlarının çoğu, şairler olduğu kadar eleştirmenler de —daha sonra Çernişevski'nin ve Dobrolyubov'un çağdaşlarının yaptığı gibi— eleştirmen Bielinski'nin her şeyi yıktığından, parçaladığından ama yerine hiç bir «olumlu» şey koymadığından yakınmışlardır. Bielinski'nin eleştirel çözümlemeleriyle çağdaşlarından birçoğunun edebiyat kariyerlerini yıktığı doğrudur. Fakat daha sonra gelen kuşaklar bu çatışmalarda Bielinski'nin yargısını değişmez biçimde onaylamıştır; büyük eleştirmenin şiddetli saldırılarından birine uğrayıp da daha sonra böyle bir davranışa lâyık olmadığını kanıtlamış bir tek yazar yoktur. Bielinski'nin eleştirisinin sözüm ona zalimliği Rus edebiyatında havayı temizleyen şimşekli, yıldırımlı bir havaydı, tıpkı Lessing'in eleştirisinin Alman edebiyatında olduğu gibi. Ve Bielinski yeni gerçekçi kuşağın ilk yapıtlarının Rus halkı önüne çıkışını görecek kadar yaşadı. İşte o zaman amansız eleştirmen, Turgenyev'in, Gonçarov'un, Dostoyevski'nin ortaya çıkışını sıcak bir ilgiyle alkışlayan, yeni değerleri bulup ortaya çıkaran duygulu, anlayışlı ve ateşli bir insana dönüştü. Bu büyük gerçekçi yazarların Rus edebiyatında hakları olan yerleri almalarına yardım eden Bielinski olmuştur.

Fakat edebiyatın Gogol döneminin, on dokuzuncu yüzyıl büyük Rus gerçekçileri döneminin kuramcıları, eleştirmenleri ve tarihçileri Çernişevski ile Dobrolyubov'dur. Çernişevski, büyük bir tarihî monografide bu dönemin ana toplumsal, ideolojik ve artistik akımlarını özetlemiştir. O ve Dobrolyubov bize Rus gerçekçiliğinin kendi çağdaşları olan büyük temsilcilerinin geniş ve kapsamlı bir çözümlemesini vermişlerdir. Turgenyev'in, Gonçarov'un, Saltikov-Şçedrin'in,

Ostrovski'nin, Dostoyevski'nin kişiliklerinin ve on dokuzuncu yüzyılın 50'li yıllarında ortaya koydukları yapıtların doğru bir biçimde değerlendirilmesi eleştirmen olarak onların çalışmalarına bağlıdır. Daha genç gerçekçiler kuşağını, Bielinski'nin zamanında, Çernişevski'nin ve Dobrolyubov'un zamanında olgunluk günlerine ulaşmış yazarları karşılayışı gibi anlayış ve coşkuyla karşılamışlardır. Çernişevski, daha ilk evrede Tolstoy'un gerçekçiliğindeki kendine özgü yeni özellikleri, kendisini önceki bütün yazarlardan kesin biçimde ayıran özellikleri görerek Tolstoy'un ilk yapıtlarının en güzel ve en doğru çözümlemesini yapmıştır. Çernişevski'nin yorumları Tolstoy'u gerçekten doğru bir biçimde değerlendirebilmek için bugün hâlâ geçerli bir kılavuzdur.

Kısacası, Puşkin'den Tolstoy'a kadar Rus edebiyatının en önde gelen kişileri daha sonraki kuşakların belleklerinde, edebiyat alanına ilk çıktıkları zaman bu üç büyük eleştirmenin tanımladıkları, tanıttıkları biçimde yaşamaktadır. Böylece onlar Rus edebiyatı tarihinin tarihî ve estetik temellerini sarsılmaz bir biçimde atmış oluyorlardı. Bütün bunlardan anlaşılıyor ki, «püblisist eleştiri» terimi bu büyük yazarlar için ancak dikkatli bir şekilde tanımlanır ve nitelenirse kullanılabilir. Kavramı daha somut olarak tanımlayabilmek için onların eleştirel yöntemleri hakkında daha çok şey söylemek gerekir.

4

Daha önce belirtildiği gibi Bielinski, Çernişevski ve Dobrolyubov edebiyatın hiç bir zaman yaşamın kendisinin evrimci sürecinden ayrılmaması, her sanat yapıtına toplumsal mücadelenin bir ürünü, onun içinde az ya da çok önemli bir rol oynayan bir şey olarak bakılması gerektiği üzerinde inatla durmuşlardır hep. Bu öncülün (premise) yöntem-

sel sonucu, her sanat yapıtının toplumsal yaşamın bir yansıması olarak düşünülmesidir. Bielinski'nin, Çernişevski'nin ve Dobrolyubov'un eleştiri yönteminin özü, bu nedenle, yaşam ile edebiyatı, asıl ile yansımayı yanyana koymaktır. Sanatı, gerçekliğin bir aynası olarak gören bu anlayış maddeci felsefeye dayalı bütün estetik kuramların ortak bir özelliğidir.

Fakat eski mekanik maddecilik bu yansıma sürecinin diyalektik karışıklıklarını kuramsal olarak çözemez. Goethe'nin, Diderot'nun estetik yazılarını tartışırken eleştirdiği de eski maddeciliğin bu sınırları idi. Üç büyük Rus eleştirmeninin toplumu eleştirel anlayışlarının, kendi devrimci demokratik inançlarının bir sonucu olarak, yine kendi epistemolojik ve estetik kuramlarının sınırlarını aştığını daha önce görmüştük. Yaşamın ortaya çıkardığı ve yaşam için bir ölçü görevi gören sanat yapıtı ile, karşılaştırdıkları yaşamın kendisi hiç bir zaman duragan değildir, hiç bir zaman varoluşun hemen dış yüzeyi değildir. Bielinski, Çernişevski ve Dobrolyubov Rus toplumsal evriminin en derin, en gizli sorunlarına ışık tutmuşlar, çözümlemelerinin konusu yapmışlardır onları. Bu şekilde bulunan «asıllar»ı artistik kopyalarıyle karşılaştırınca, yaşamın dış görünüşünün basit bir doğalcı kopyasıyle yetinemeyecekleri açıktı; tersine, böyle bir çabayı en acı bir alayla yerin dibine geçirirlerdi. Yazarlardan, insanların her günkü kaderlerini aslına uygun olarak betimlemek yoluyla Rus toplumunu sarsan büyük sorunları, onun evrimini belirleyen kaçınılmaz, kesin güçleri göstermelerini istiyorlardı.

Sorunun bu şekilde doğal olarak ortaya konuşu, Bielinski'nin, Çernişevski'nin ve Dobrolyubov'un olumsuz eleştirilerinin yöntemini belirliyordu. «Asıl olan»la yansımanın biraz önce anlattığımız gibi karşılaştırılması, kendiliğinden, özden yoksun tüm edebiyatın yıkıcı bir eleştirisidir. Yalnızca biçimsel yeteneklerini tartışmak kötü bir yazarın yüzeysel bir

eleştirmesi olurdu. Fakat yaşamın önemsiz ve yüzeyde bir kopyası, kötü yazarların kendiliğinden istem dışı bir karikatürünü verdikleri asıl insanî ve toplumsal gerçeklikle karşı karşıya getirilirse, o zaman biçimsel yeterlilikler, söz konusu yazının temel zayıflığının olumsuz bir şekilden başka bir şey olarak görünmez; yaşamın kendisiyle karşılaştırma, zayıf artistik bir kopyanın boşluğunu kendiliğinden ortaya kor.

Büyük eleştirmenlerin, önde gelen gerçekçilerin yapıtlarındaki artistik değeri nasıl yorumladıklarını göz önüne alırsak sorun daha da karmaşıklaşır. Burada temel yöntem yine asıl olanın, yansıma ile karşılaştırılmasıdır. Bu karşılaştırma, sanat yapıtının yansıtılan gerçekliğin özgül, nesnel biçimi olduğu varsayımına dayanır. Vurgu, «nesnel» terimi üzerindedir. Büyük Rus eleştirmenleri bütün psikolojik palavraları: sanat yapıtları üzerine açıklamaların, yazarların zihinsel özgülüklerinde ya da yaşam-öyküsü koşullarında arandığı dekadan dönemlerin edebiyat kuramının yanlış ve şaşırtıcı uydurmalarını kesinlikle reddederler.

Bu tür yönsemeler, artistik biçimlerle nedensel güçler ve toplumsal gerçekliğin yapısal ilkeleri arasındaki bağ —yazarların ve eleştirmenlerin çoğunlukla farkında olmadıkları bağ— kopunca zorunlu olarak ortaya çıkar. Gerçekçi sanatın ve hakiki estetiğin bu gerçek temelinin yitirilmesi, içinde modern *burjuva* toplumunu yapan nesnel ve öznel etmenlerin sökülmez bir biçimde birbirine girmiş karmaşığının ifadesini bulduğu toplumsal nedenlere dayanır. Kendini gittikçe daha etkili olarak ortaya koyan şey, öncelikle, kapitalist toplumun sanata-karşı yapısıdır (Marx'ın gösterdiği gibi); ve bu, gerçek sanat ve estetik yolunda aşılmaz bir engel meydana getirmese de nedensel güçlerin özüne olağanüstü derinlikte inmeyi, kapitalist bir toplumda günlük yaşamın yüzeysel olaylarının akıntısına karşı yorulmadan ve kararlı bir biçimde yüzmeyi gerektirir.

Merkezî ve Batı Avrupa'nın 1848 devriminin yenilgisinden sonraki toplumsal evrimi, sanatçılarda ve onların eleştirmenlerinde böyle niteliklerin ortaya çıkmasına ve gelişmesine karşı büyük engel olmuştur. Yazarlar ideolojik baskının etkisi altına girdikçe, kendi estetik ideallerinin bütünlüğünü korumak için halk yaşamından ayrılır, koparlar —gericileri savunanların, hatta onlara yardım edenlerin etkisinde olanları saymıyoruz— sanatın asıl kaynağına inemez, bilinçli olmasa bile içgüdüsel olarak estetik biçim ile toplumsal yapı arasındaki ilişkiyi göremez olurlar. Bu türlü etkilerin altında olup da artistik duygularını yine de yitirmeyenler için bir tek sağlam tutamak kalır: sanatçının kendi ruhu, kendi yaşantılarının dünyası. Fakat buna nesnel gerçeklik ile yeniden yaratılan şeyin nesnelliği arasındaki zorunlu köprü olarak bakmak yerine, bu dolaylı bağa mutlak bir nitelik bağışlarlar ve onda artistik yaratının tek ve egemen kaynağını görürler. Burada yol düz bir çizgi halinde Sainte-Beuve'den Nietzsche'ye ve bugünkü izleyicilerine götürür bizi — keyfî öznelliğin bataklığına götüren bir yoldur bu.

Büyük Rus eleştirmenleri bu ilişkiyi hiç bir zaman gözden kaçırmamışlardır. Tersine, on dokuzuncu yüzyılın 50'li yıllarında Rusya'da sınıf mücadelelerinin sertleşmesi ve keskinleşmesi; devrimci huzursuzluğun etkisi altındaki halk kitlelerinin aydınlatılması gibi önemli bir görev —tutkuyla kendilerini adadıkları bir görevdir bu— bütün bunlar, onları aynı dönemde Batı'yı sarmış olan ideolojik sapma tehlikesinden korumakla kalmamış, sanat değerlendirmesi sorunları karşısındaki tutumlarında toplumsal nesnellik çizgisini sürdürmelerine ve estetik klasiklerinin yöntembilimini uygun demokratik bir duygu içinde uygulamalarına yardım etmiştir. Başka bir deyişle, Rus demokratik eleştirmenleri, şairlerin ruhlarına dalıp sanat yapıtlarına bu açıdan gizemli bir yaratıcı öznelliğin ürünü olarak bakmayı şiddetle yadsımışlardır. Onlar için başlama noktası, bitmiş sanat yapı-

tıdır; bu sanat yapıtının yansıttığı gerçeklikle ilişkisi ise, onlara göre, eleştirinin asıl konusudur. Dobrolyubov şöyle diyor: «Yazarın anlatmak istediği şey, kimi zaman istemeyerek, olayları gördüğü gibi doğru olarak yeniden yaratmasının bir sonucu olarak gerçekten anlattığı şeyden çok daha az önemlidir.» Bir başka yerde şunları okuyoruz: «Bir sanat yapıtı belli bir düşüncenin anlatımı olabilir; yazar yapıtını yaratırken, kafasında bu düşünce olduğu için değil, bu düşüncenin kendiliğinden ortaya çıktığı gerçekliğin bazı özelliklerinin etkisi altında kaldığı için.»

Sanatların düşüş döneminde birçok edebiyat eleştirmeninin ve tarihçisinin estetik-düşmanı bir yönelim olarak gördüğü şey işte bu nesnelciliktir. Bu baştan aşağı yanlış görüş, düşüş döneminin sahte estetik önyargılarının bir sonucudur. Bielinski'nin, Çernişevski'nin ve Dobrolyubov'un, yazarın gerçekten ne yaratmış olduğu konusuna, ve yaratıcı esinlenmenin mutlu anlarında görmüş olduğu şeyi niçin yükseltip kendi öznel düşünce ve önyargılarının engellerinin çok üzerinde biçimlendirebildiği konusuna ışık tutabilmeleri bu yöntem aracılığıyle olmuştur kuşkusuz. Böyle sanatçı yaratışın hakiki anlamı (öznelci estetik okulun psikolojik mistifikasyonlarının tersine) ilk kez olmak üzere burada açıklanmış oluyordu.

Friedrich Engels, Balzac'ın yapıtlarını çözümlerken bu yöntem en üst noktasına erişir. Engels, Balzac'ın farklı bir şey (bilinçli olarak yapmak istediğinden ve hatta bilinçli dünya görüşüyle yapabileceğinden çok daha büyük ve derin bir şey) yaratmış olduğunu gösterir. Engels bu çözümlemesinin son derece önemli estetik sonucunu «gerçekçiliğin zaferi» olarak adlandırır. Bu Engels'ci «gerçekçiliğin zaferi», sanat yapıtının deha sahibi bile olsa bir yazarın düşüncelerinden (ve her şeyden önce toplumsal önyargılardan) bağımsızlığını göstermekle kalmaz, bazen onları baştan aşağı birbirine zıt bulur. Büyük Rus eleştirmenleri, Engels'in yön-

tembilimsel açıklığından yoksun olmalarına karşın onun kadar farkındadırlar bu diyalektiğin. Örneğin Dobrolyubov bu durumu aşağıdaki benzetmeyle göstermiştir: «Israel'i lânetlemek istcyip de, yüce bir gurur anında dudaklarına lânetleme sözleri yerine kutsama sözleri gelen Balaam'ın durumuna benzer bu.»

Bu yöntemi, bazen gelişmemiş bir biçimde de olsa, Büyük Rus eleştirmenlerinin yapıtlarında görebileceğimizi söyledik. «Gerçekçiliğin zaferi» ilkesi, insanlığın evriminde sanatın oynadığı rolü kesinlikle belirtir. İnsan bilincinin oluşturulmasında, toplumsal görev ve amaçların üzerindeki örtünün kaldırılmasında ve bu amaçlar için mücadelede, büyük sanatçının felsefî düşüncenin ve politik eylemin yalnızca ikinci dereceden bir artçısı olmadığını, eşit değerde bir omuzdaşı olduğunu gösterir.

Büyük sanatçılar her zaman insan ırkının ilerlemesinde öncü olmuştur. Yaratıcı çalışmaları yoluyle, şeyler arasında var olup da daha önce bilinmeyen karşılıklı ilişkileri, bilimin ve felsefenin ancak çok daha sonra doğru bir biçime sokabileceği karşılıklı ilişkileri açıklarlar. Dobrolyubov şöyle diyor: «Böyle yazarlar öyle zengin bir yaratıcı güçle ödüllendirilmişlerdir ki, çağdaş felsefecilerin çoğunun titiz bilimsel yaklaşımlarıyla olsa olsa sezebilecekleri hakiki düşünce ve özlemleri içgüdüsel olarak özümleyebilirlerdi. Evet, deha sahibi yazarlar, felsefecilerin ancak el yordamıyle araştırdıkları hakikatleri canlandırabilir ve eylemler halinde ifade edebilirlerdi.»

Dobrolyubov bu sürecin çok karmaşık bir süreç olduğunun ve bir yazarın bilimde ve felsefede geçerli düşüncelerden etkilenmesi gibi basit bir sorun olmadığının tamamen farkındadır. Şöyle sürdürüyor Dobrolyubov: «Genellikle bu, bir yazarın felsefecilerin düşüncelerini alıp yapıtlarında bunları dile getirmesi gibi basit bir biçimde olmaz. Hayır, yazar

da, felsefeci de bağımsız olarak çalışır, her ikisi de başlangıç noktası olarak aynı şeyi alır; bu ortak şey, yaşamdır. Ayrım, onların yaşama yaklaşış tarzlarındadır.» Gerçekliğe başvurma, nesnel dünyayı insan bilinci aracılığıyle, sanat, bilim ve felsefe aracılığıyle yansıtma maddeci kuramı böylece büyük Rus eleştirmenlerini hiç de sanatın entelektüelleştirilmesine, ondan da az, mekanik bir biçimde politikleştirilmesine götürmez — tersine, kuşkusuz, 1848 sonrası düşüş dönemi kuramlarında bulunan öznelci-idealist, abartmalı bir yalıtma anlamında değil, fakat sanat ve yaşamın birbirine bağımlılığını gösterecek ve toplumsal evrim sürecinde sanatın gerçek işlevini ortaya koyacak bir tarzda, sanatın bağımsızlığını kurmaya doğru götürür, böylece sanatın hakiki bağımsızlığının felsefî bakımdan anlaşılmasını kolaylaştırırlar.

Büyük Rus eleştirmenleri böylece sanatın modern, dar, öznelci ve çarpık estetikçi aşırı büyütülmesinin aksine, sanatın insanlığın tarihinde oynadığı hakiki, devir açıcı rolü ortaya koymuş olurlar.

Bu eleştirel yöntemin uygulanışına daha yakından bakacak olursak, bu eleştirmenlerin —yine Engels'le aynı iz üzerinde yürüyerek— araştırmalarını, bir yazarın tipler yaratma gücü yöresinde topladıklarını görürüz. Burada da devrimci-demokratik eleştirinin yolu, sanatın modern ve ters bir biçimde aşırı büyütülmesinden öteye, onun hakiki büyüklüğünü ve hakiki işlevini tanımaya doğru götürür. Tıpkı geçmişin, insanlığın belleğinde büyük klasiklerin biçimlendirdiği şekilde yaşayışı gibi, bugün'ün kendi bilgisi de büyük sanatçıların yapıtı üzerine kurulmuştur. *Hamlet, Don Quixote* ve *Faust* bize geçmiş devirlerin en derindeki özünü ulaştırırlar. Geçmişin en büyük değerleri ölümsüz olarak kalmışsa böyle kapsamlı tipler yaratılmış olduğu içindir. Dobrolyubov şöyle söylüyor: «Bir yazarın ya da bir kitabın değeri, bir çağın ya da bir halkın gerçek emellerini dile ge-

tirme ölçüsüyle belirlenir.» Hakiki kalıcı tipler, yazarın topluluğun derinden hissettiği şeylere karşı duygululuğundan, onları somut karakterler ve insanî kaderler halinde canlandırabilme yeteneklerinden doğar.

Rus eleştirmenlerinin, çağdaşlarından istediği de böyle karakterlerin, böyle tiplerin yaratılmasıdır. Militan demokrasinin devrimci isteklerinin burada sanatın gerçek çıkarlarının savunmasıyle birleşmesi hiç de rastlantı değildir. Onların kapsamlı, tip yaratıcı bir gerçekçiliği istemeleri, organik olarak kendi politik-propagandacı amaçlarından gelir. Bu program şu estetik buyrukta en uç noktasına varır: «Dış dünyayı derinden kavrayarak ve plastik olarak yeniden yaratarak, geçmişin klasiklerine eşit bir gerçekçi edebiyat yarat; yaşamın içinden, Don Quixote, Hamlet ya da Faust kadar derin ve hakiki, bugünün tipik karakterlerini çıkar!» Edebiyatın temel estetik değerleri, bu tür «püblisist eleştiri»den başka şeyle daha etkili olarak savunulamazdı.

Çernişevski ile Dobrolyubov böylece sözüm ona «şairin ruhunun derinliklerine inme» çabalarını toptan reddederler. Onun yerine şu temel soruyu koyarlar: toplumun kendisinin evrimi nasıl, tipik sorunlar ve tipik karakterler yaratır; birbirini bütünleyen ve birbirini daha yüksek bir alana yükselten bazı tipler, toplumsal evrimin kendi sürecinde nasıl ortaya çıkar. Gonçarov'un *Oblomov* romanını çözümlemesinde Dobrolyubov bu yeni eleştiri yönteminin klasik bir örneğini verir. Puşkin'in *Onegin*'inden Gonçarov'un *Oblomov*'una kadar olan evriminde Rus soylularının ve aydın tabakasının gittikçe artan hoşnutsuzluğunu ve muhalefetini gösterir. Toplumsal sürecin birliğinin, ona etkin olarak katılan bütün insanlar için nasıl zorunlu bir biçimde ve kendiliğinden birbirine benzer sorunlar yarattığım gösterir ve birçok büyük yazarın (kendi toplumsal durumları, zamanları ve kişiliklerine uygun olarak) bu tipin gelişimindeki çeşitli evreleri ve içinde bulunduğu tipik çalışmaları —tip, Gonçarov'un

Oblomov'unda kendi tarihî ve estetik bütünlüğünü buluncaya kadar— nasıl betimlediklerini ortaya koyar.

Bu devrimci-demokratik Rus eleştirisi, bir edebiyat yapıtının toplumsal yaratılışı ile estetik değerinin birbirine bağlandığı noktaya kadar ilerlemiştir. Batının estetikçileri ve eleştirmenleri, öznelci-mistifikatör bir tarzda sanattaki biçimsel ögeler üzerinde aşırı bir şekilde dururlarken, ya da yalnızca ve doğrudan doğruya toplumsal yaşamın yüzeysel olaylarıyle ilgilenen kabaca abartmalı bir nesnelciliği benimserken, Rus devrimci eleştirisi toplumsal evrimin hakiki estetik yansısını, artistik gerçekleştirilmesini bulduğu canlı yönsemeler aramış ve bulmuştur. Hakiki ve kalıcı tiplerin yaratılması, devamlı ve egemen toplumsal süreçlerin doğru bir biçimde anlaşılmasına bağlıdır ve aynı zamanda sanatın kendisinin temel isteklerinin gerçekleştirilmesidir de bu. Buna benzer birçok hakiki tipik karakterler yaratmış olması, Rus gerçekçiliğinin büyük başarısıdır. Bu tür tipik karakterlerin ve tipik kaderlerin toplumsal ve tarihî önemlerinin bulunması ve açıklanması, Bielinski, Çernişevski ve Dobrolyubov'un eleştirmen olarak uğraşlarında yüklendikleri ana görevdir.

Bu yöntem, edebiyat yapıtını yansıttığı gerçeklikle karşılaştırma ilkesi buna da uygulanabilirse de, edebiyat yapıtlarındaki karakterlerin tipikliğini değerlendirmekle sınırlı değildir kuşkusuz. Yöntemin toplumsal somutlaştırılması aynı zamanda onun estetik somutlaştırılmasını da içerir. Yaratılan insan tiplerinin psikolojik ve moral çözümlemesi, aynı zamanda bunların yaratılmasında kullanılan yöntemin değerini ve geçerliliğini de açıklar; onların kaderlerinin araştırılması, yapıtın hakikaten şiirsel - biçimsel olarak anlaşılmayan, kavranmayan kompozisyonunun derinden araştırılmasına dönüşür. Bu dönemin Rus romanlarında kadın karakterlerin insanlık ve ahlâk bakımından erkeklere neden üstün oldukları gibi sorular; Turgenyev'in etkin bir kahra-

manı betimlemek istediği zaman neden bir Bulgar devrimcisi seçme zorunda kaldığı; Ostrovski'nin *Fırtına*'sındaki kadın kahramanın kendini öldürüşünün neden sarsıcı değil de trajik olarak esinlendirici bir etki yaptığı; Gonçarov'un *Oblomov*'unun olumlu karşıtı Stoltz'un (sedirde tembel tembel uyuklamaktan başka bir şey yapmayan asıl kahramandan) artistik bakımdan neden daha az canlı renklerle verilmek zorunda kalındığı — bütün bunlar, toplumsal, politik ve estetik sorunların birbirini nasıl sıkı sıkıya sardığını ve böyle bir sarışın sonucu olarak Çernişevski'nin ve Dobrolyubov'un nasıl Batılı çağdaşlarınca ortaya konanlardan daha derin, daha gerçek ve daha sanatsal çözümler bulduğunu gösterir.

Apaçık ortadadır ki, iki büyük Rus, bütün bunlarla uğraşırken edebiyatın temel sorunlarıyle uğraşmaktadır. Arasıra «estetiğin yasalarına» da dokunuyorlar, ama bu aşağılayıcı bir alayla oluyor; bu alayların ne ile ilgili olarak ve hangi amaçlarla yapıldığını, bu alaylarm geçtiği çözümlemenin hangi estetik sonuçlara götürdüğünü daima somut olarak incelemek gerekir. (Bu noktada Bielinski'nin terminolojisi biraz ayrıdır; o, Hegel estetiğinin kökten yeniden kurulmasını istiyordu ama temel ilkelerini koruyacaktı.) Örneğin Dobrolyubov, Ostrovski'nin oyunlarından birinin çözümlemesinde «dramaturgi yasaları» denilen şeye şiddetle saldırmıştır. Ama yazının bütününü okursak ne buluruz? Dobrolyubov'un o kadar şiddetle saldırdığı şey, Ostrovski'nin yeni, devrimci, gerçekçi oyunlarını bu yasalara uymadığı yerlerde kötülemeye çalışan o vıdıvıdıcı, biçimci akademik dramaturgidir. Dobrolyubov, Ostrovski'yi çözümlerken, herhangi bir soyut tartışmaya girmeksizin, Ostrovski'nin zamanının önemli yönsemelerini büyük bir güçle ve bütün genişliğiyle sahneye getirmekte başarılı olarak kullandığı dramaturginin yeni ilkelerini somut ve eleştirel olarak gösteriyordu.

Aslında Dobrolyubov'un yöntemi, böylece estetiğin yasalarını —beliriş biçimlerini, zamanlı olarak değiştiren yasaları— akademik-soyut değişim tehlikesine karşı yeniden kurmak ve savunmak oluyor. Lessing, kendi gününde aynı yöntemi izlemiş ve Fransız klasiklerinin dramaturgisine karşı açtığı bir polemikte bir yandan Sofokles ile Shakespeare'in temelde bir olduklarını ve Aristo dramaturgisini kabul ettiklerini gösterirken açıkça kabul etmiştir bunu. Dobrolyubov'un somut çözümlemelerinde buna benzer bir yargı vardır, fakat açıkça ifade edilmemiş, dolaylı olarak belirtilmiştir.

Dobrolyubov ile Lessing arasındaki küçük ayrım, yöntemlerinin temelde birbirine uygunluğunu büyük şekilde etkilemez, fakat yine de yüzeysel, terminolojik ayrılıktan biraz daha fazla bir şeydir. Sofokles ile Shakespeare arasındaki temel birliğe Lessing'in kendisi de katkısız bir estetik ilke, çok daha küçük bir biçim ilkesi gözüyle bakmaz; Aristo'ya kadar gider, çünkü Aristo'nun dramaturgisinde tragedyanın, yaşamda ve tarihte trajik olanın şiirsel biçiminin doğal yasalarının o zamana kadar aşılmamış bir ifadesini bulur. Rus eleştirmenleri ise doğrudan doğruya yaşamın kendisine çevirir yüzlerini; ister şiirsel pratikte, isterse estetik kuramda herhangi bir somut çabayı yasal bir zorunluluk olarak kabul etmezler. Böylece, sanatın nesnel gerçekliği yansıtması gerektiği maddeci görüşünü, maddeciliği çok daha kendiliğinden ve çok daha az bilinçli olan Lessing'ten daha güçlü ve uygun bir biçimde estetik kuramının temeli yapmışlardır. Öte yandan, Lessing'in Aristo'cu estetiği bir yasa olarak kabul edişinde ve her şeyden önce Sofokles'in, Shakespeare'in yapıtlarında Aristo'cu öğretinin bütünlenişine önem verişinde, yine yöntemin bilinçli bir ifadesi olarak değil de kendiliğinden, yansıtma savının diyalektik karakteri üzerinde daha güçlü bir ısrar vardır. Çünkü Lessing bu düşünce zinciri ile, şiirsel biçimin nisbî bağımsızlığı ve onunla birlikte yaratıcı öznelliğin oynadığı etken rol üzerinde bü-

yük ardıllarından daha güçlü olarak durmaktadır. Ayrıca, Shakespeare ile eski klasiklerde yaratıcılık ilkesi yönünden en son özdeşliğin gösterilmesi de, estetiğin tarihî diyalektiğini, değişen belirti biçimleriyle kalıcı temel yasalar arasındaki diyalektik bağı ifade etmektedir.

Yani ayrılık, bir ilke ayrılığı değil, tarihsel koşullardaki ayrılığa ve kısmen felsefî özgeçmişlerinin yapısına bağlı olarak ayrı şeylere önem veriştedir. Lessing, Leibnitz'den Hegel'e uzanan idealist felsefe zincirinin bir halkasıdır. Rus eleştirmenleriyse Marx öncesi felsefî maddeciliğin en büyük temsilcileridir; yöntem yönünden bilinçli olmasalar bile diyalektik maddeciliğin bağımsız öncüleridirler. Ayrılık daha sonra, bir yandan Lessing'in, öte yandan Rusların kendi estetik ve eleştirel tezleri için savaşmak zorunda kaldıkları karşıtlarının farklı yapısından gelmektedir. Lessing'in baş amacı, Aristo'nun yanlış anlaşılışına ve saptırılmış bir klasik sanat anlayışına dayalı saray estetiğini yıkmaktı; Ruslar ise daha çok akademik-biçimci sanat-için-sanat okulunun ileri sürdüğü çöküş dönemi kuramlarıyle ve edebiyatın kuram ve pratiğindeki çeşitli öznel idealizm yönsemeleriyle uğraşıyorlardı.

Farklı noktalar üzerinde durmanın ortaya çıkardığı bu çelişki, yansıma kuramını diyalektik uygulamaya ulaştırmış olan Karl Marx'ın estetiğindeki uyumda çözülmüştür. Bilgikuramsal temellerdeki uyumlu maddecilik ve varlıkla bilinç arasındaki ilişkinin doğru bir diyalektik anlayışı, yaratıcı öznelliğe ve onunla birlikte artistik biçime, varlığın önceliğini hiç unutmaksızın nesnel dünyanın doğru olarak yeniden yaratılması işinde kendilerine özgün yerleri verir; hatta bu öncülüğü biçimsel ve nesnel bakımdan uygun bir şekilde ifade etmenin tek olanaklı araçlarıdır bunlar. Aynı zamanda klasiklerin —hem eski hem daha sonraki klasiklerin (Shakespeare)— tartışmasız geçerliliği Lessing'in arasıra dogmatikleşen kendiliğindenlik görüşünden kurtarılmış ve kla-

siklerin yapıtlarını normlar düzeyine, ulaşılmaz örnekler düzeyine yükselten toplumsal ve insanî etmenlerin belirtilişi ile tarihsel bir nesnellik verilmiştir.

Sanat yapıtlarının nesnel karakteristiklerine merkezî önemin verilmesi eleştirel yöntemin esasıdır ve bu büyük eleştirmenlerin devrimci-demokratik amaçlarıyle yakından ilişkilidir. Fakat zamanlarının gerçekçi edebiyatında gericiliğe ve feodalizme karşı güçlü bir bağlaşık arama ve bulmada, hiç bir zaman yazarların öznel politik ya da felsefî düşüncelerine değil, daima yapıtlarının yaratıcı etkinliğine başvururlar. Bu eleştirmenlerin ilgilendikleri şey, zamanlarının büyük yazarlarının, Rus yaşamının derinliklerinden ortaya koyduğu gerçekçi resimlerle gözler önüne koydukları şeydi. Bu nedenle, gerçekliği, ona sadık bir biçimde ve yetenekle betimleyen her ciddî yazarı büyük kurtuluş çabasında omuzdaş olarak kabul etmekten mutluydular. Bunda birkaç kez yalnızca Rus edebiyatımn sınırları ötesine değil, dar gerçekçilik anlayışının da ötesine geçtiler. Örneğin Çernişevski, Schiller'in şiirlerinin başarılı Rusça çevirisini coşkuyla karşılamış ve Schiller'in Rus edebiyatının değerli ve kaybolmaz bir parçası olduğunu, bütün ilerici Rusya'nın kendinden bildiği bir şair olduğunu söylemiştir.

Böyle nesnel bir görüş, iki Rus eleştirmeninin kendi politik eylemlerini sürdürmek zorunda oldukları özgül koşullarda kesin bir önem kazanıyordu. Liberalizmle demokrasi arasındaki başlangıç halindeki mücadelenin bu eylemin asıl savaş alanlarından biri olduğunu daha önce söylemiştik. Zamanın büyük yazarlarının çoğu Liberal felsefeye yönelmişti; fakat Rus gerçekliğini sadık bir biçimde betimledikleri için birçok yollardan, örneğin Liberalizmin politikasını ve felsefesini sergileyerek istemeden de olsa devrimci demokrasiye yardım ediyorlardı. Bu durumu polemik biçiminde dile getiren keskin eleştiriler —her zaman ileri sürüldüğü gibi— yazarların kendilerine yöneltilmemişti, bunun tam tersine,

onların nesnel olarak yaratmış oldukları şeye karşı gerçek bir saygının ürünüydü.

Bu tutum, Çernişevski'nin, Turgenyev'in *Buluşmada Bir Rus* adlı yapıtı için yazdığı ünlü eleştiride çok açık şekilde dile getirilir. Çernişevski, bu denemede Turgenyev'in *Asya* hikâyesinde, yaşanı olduğu gibi çizen içten ve yetenekli bir gerçekçi yazar olarak istemeden fakat tamamen kaçınılmaz bir şekilde Liberal entelektüel tipinin: psikolojik bakımdan ve görünüş olarak Turgenyev'e çok yakın, çok sevdiği bir tipin yıkıcı sergilemesini yaptığını gösteriyordu. Böylece Liberal Turgenyev'in yazdığı bu hikâyenin nesnel özünün ve nesnel betimlemesinin bir çözümlemesini Çernişevski, Liberal genel görünümün ve insanî bir tip olarak Liberal aydının yıkıcı bir eleştirisi için başlama noktası olarak kullanıyordu. Turgenyev hakiki, ciddî bir gerçekçi olduğu için, yapıtı onun politik felsefesine karşı silâh olarak kullanılabiliyordu.

Aynı eleştirel deneme çok önemli bir başka yöntemsel soruna dokunuyor. Turgenyev'in küçük romanı, basit ve güzel bir aşk hikâyesidir, içinde politikadan ya da toplumsal mücadeleden söz edilmemektedir. Dışarda yaşayan bir Rus aydını genç bir kıza tutulur. Fakat kız onun duygusuna alışkanlıkların engellerini yıkan hakiki bir tutkuyla karşılık verince erkek korkar ve kaçar. Çernişevski'nin bu hikâyeyi eleştirisi politik ve toplumsal bir eleştiridir. Bu durumda eleştiri ile konusu arasında nasıl bir ilişki vardır? Çernişevski'nin politik eleştirisi, hikâyenin organik artistik yapısını yıkmıyor mu, eleştirmen ona konu dışı bir açıdan yanaşmıyor mu?

Burada temel yöntem sorununa ancak kısa bir şekilde değinebiliriz. İsviçreli büyük demokratik yazar Gottfried Keller bir defasında «Her şey politikadır» diye yazmıştı. Her şeyin dolaysız anlamda politika olduğunu söylemek istemiyordu bununla; en ağır, eylemin en uç noktasında, politik kararları belirleyen aynı toplumsal güçlerin, etkilerini gün-

lük yaşamın bütün olaylarında, çalışmada, aşkta, dostlukta... vb. da gösterdiğini anlatmak istiyordu. Tarihin her döneminde bu toplumsal güçler, karakteristik özellikleri, farklı yönlerde, farklı özlerle ve farklı yoğunlukta da olsa, yaşamın ve insan etkinliğinin her alanında aynı biçimde ortaya çıkan bazı insan tipleri yaratır. Büyük gerçekçi yazarların büyüklükleri, bu tipik insanî özellikleri yaşamın her alanında sezme ve görülür kılma yeteneklerindedir, kesin olarak.

Turgenyev, Çernişevski'nin eleştirel deneme konusu *Asya* hikâyesinde bunu başarıyla yerine getirmiştir. On dokuzuncu yüzyıl Rus Liberalizminin insanî ve felsefî zayıflığı, hikâyenin kahramanının aşkının nesnesine karşı davranışında artistik bakımdan yoğun bir biçimde gösterilmiştir. Turgenyev'in kendisinin dile getirmek istediği şeyin bu olup olmaması hiç önemli değildir, hikâyeyi yazarken böyle bir ilişki üzerinde düşünüp düşünmediği de... Önemli olan, bu ilişkinin hikâyede açıkça karşımızda oluşu; Çernişevski'nin bu ilişkiyi görüp çözümlemiş olması; ve bu ilişkinin gerçekte Turgenyev'in anlattığı ve Çernişevski'nin çözümlediği biçimde: Liberallerin, kölelerin kurtuluşunda ortaya çıkan demokratik görevlerden, Turgenyev'in buluşma yerinden utanarak kaçan kahramanınınki gibi korkakça, aynı «mağrur özürler»le kaçtığı biçiminde var olmasıdır.

5

Çernişevski'nin burada gösterdiği şey, politik eylemle yaşamın bütün öteki olayları arasındaki ilişkiydi. Bu çözümlemede yeni ve dönem-açıcı olan şey, Çernişevski'nin aşk hikâyesinin insanî tipik özüne inişte ve onun politik özünü ve anlamını aydınlığa çıkarışta gösterdiği kavrayış gücüdür. İnsan ruhunun ve zekâsının bütün belirtilerindeki bu birliğin tanınması, sanatın büyük, ölümsüz ve bu yüzden daima

geçerli işlevlerini anlayan büyük yazar ve eleştirmenlerin ortak özelliğidir. Bu temel sanat sorununda, Goethe ile Puşkin, modern estetiğin değil Çernişevski'nin yanındadırlar. Örneğin, politik yönden tutucu, fakat büyük bir gerçekçi olan Balzac, Walter Scoot'ın tarihî romanlarını çözümlediğinde onlardaki sanat değerini şöyle özetlemişti: Walter Scoot büyük tarihî olayların kendilerini anlatmaz; onun ilgi duyduğu şey, bu olayların nedeni, niçinidir; dolayısıyle kesin bir çarpışmanın tam bir betimlemesini vermez, stratejinin ya da kullanılan taktiklerin çözümlemesini yapmaz — onun bize verdiği şey, her iki kamptaki, yenenin çarpışmayı kazanmasının neden kaçınılmaz olduğunu okuyucuya göstermek için daha genel bir eylem içine karışıp kaybolan küçük günlük olaylar şeklinde gösterilen insanî, toplumsal ve moral atmosferin bir tablosudur. Balzac'ın bu estetik yaklaşımı Çernişevski'nin eleştiri ilkeleriyle tamamen aynı çizgidedir.

Bu tür düşünceler, bir kez doğru olarak konduktan sonra görülebilecekleri kadar açık, belirgin değildir. Çağdaş *burjuva* edebiyatındaki önemli akımlar tamamen zıt bir durum almaktadır. Örneğin Zola, rastlantısal nedenin romana konuluşunu bilim-dışı, sanat-dışı olarak kesin bir biçimde reddetmiş ve yazarın kendini olayların niçin değil nasıl olduğunu anlatmakla sınırlandırmasını istemiştir. Zola bu tartışmalı zıtlığı, sözde «bilimsel» kanıtlarla ve anladığı kadariyle modern doğal bilim yöntemlerine başvurarak destekliyordu. Kuşkusuz, daha yakından bakınca, kanıtlarının, doğal bilimlerin gerçek pratiğine ve yöntemine değil burjuva ideolojisinin genel bunalımıyla bağıntılı olarak bilimsel yöntem anlayışına yayılmış olan bilgikuramsal bilinemezciliğe (epistemolojik agnostisizme) dayandığı apaçık görülmektedir.

Zola'nın yapıtlarında henüz başlangıç aşamasında bulunan rastlantısal nedeni reddinin, hem yazar hem de eleştir-

men için çok ciddî sonuçları vardı; bir yandan, toplumsal ve insanî ilişkilerin özünü ortaya çıkarabilecek daha derin nedenlerin araştırılmasını önlemeye yöneliyor, yazarların ve eleştirmenlerin dikkatini günlük yaşamın yüzeysel olaylarına çekiyor (Taine'in kuramı) ve bu yolla onları o anda moda olan, bir süre sonra mekanik ve sanat-dışı bir tarzda abarttıkları kuramlara bağımlı kılıyordu. (Zola'da biyolojizm ve genetik.) Öte yandan —bu gerçek olmayan ve psikolojik incelemelere dalan öznelliğin zorunlu bir kutupsal tamlayıcısı olarak— ondan daha az yanlış olmayan mekanik, sözüm ona nesnel bir sosyolojizm meydana getiriyordu. Canlı insanî karakterleri ele alarak toplumsal süreci belirleyen itici güçlerin gerçek aslî bütünlüğünü organik ve artistik olarak geliştirmek yerine, yüzeysel olarak kavranmış bir toplumsal bütünlüğün insanların birer kukla şeklinde gözüktükleri dekoratif ya da doğalcı bir konumda, tamamen dıştan, sahte evrensel betimlemelerine başvuruyorlardı.

Büyük Rus eleştirmenleri, çok sonralara kadar tam bir biçimde gelişmeyecek olan bu yönsemelerle ilgilenemezlerdi elbet; fakat yöntembilimlerinde bir yazarı ya da bir kitabı değerlendirme tarzlarında, böylesine yanlış bir kuramı, sanatı böylesine çarpıtıcı bir pratiği yadsıyacakları apaçık bellidir. (Saltikov-Şçedrin'in Zola'yı değerlendirmesinde, Çernişevski'nin ve Dobrolyubov'un eleştiri ilkelerinin uygulandığı belirgin bir biçimde görülebilir.) Zola'cılık ve genel olarak sahte nesnelciliğin ve sosyolojik vulgarizasyonun estetetik ideolojisi, *burjuva* edebiyat kuramında çok kere saldırıya uğramıştır. Fakat bu saldırılar hemen tamamen sağdan, edebiyattaki gerici yönsemelerden, öznelci psikolojizmden geliyordu, tartışmaya herhangi bir açıklık getiremezdi. Sahte nesnelcilik bugün hâlâ etkilidir; tamamen farklı görünümler altında sürüyor olsa da, edebiyatta ve edebiyat eleştirisinde çok önemli bir yer tutmaktadır; yazarları kendi özgül ve çok önemli görevlerinden saptırmakta ve —kendi kar-

şıt kutbuyla yani öznelcilikle aynı biçimde— eleştiri alanında, bir yapıtı ondaki toplumsal anlamla estetik değerlerin uygunluğu standardında değerlendirme girişimlerini ortadan kaldırmaktadır.

Buradan, Rus devrimci-demokratik eleştirisinin burada kavrandığı şekliyle yönteminin bugün bile büyük önem taşıdığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Bielinski, Çernişevski ve Dobrolyubov'u, yalnızca tarihî bakımdan, geçmiş bir dönemin temsilcileri olarak, bugün artık yaşamayan ve etkili bir güç olmaktan çıkmış kimseler olarak almak büyük bir yanlış olurdu. Oysa tam tersi doğrudur bunun. İnsanlığın evriminde bugünkü derin bunalımda, hakiki bir edebiyat kültürüne doğru gideceksek, edebiyatın ve edebiyat eleştirisinin çağımızın büyük sorunları düzeyine yükselmesini istiyorsak, Bielinski'den, Çernişevski'den ve Dobrolyubov'dan her zamankinden daha çok şey öğrenebiliriz ve öğrenmek zorundayız bugün.

Bu büyük ve karmaşık sorunla ilgili olarak kısa bir iki şeye parmak basalım burada. Her şeyden önce, politikanın kendisinin sanat yoluyle sunulması geliyor. Bugünkü *burjuva* edebiyatının birçok bakımlardan olduğu gibi bu bakımdan da iki yanlış uç arasında gidip gelmesi onun ana zayıflıklarından biridir. Bir yandan, politik eylem kaba ve soyut bir yakınlıkla, kopuklukla, politik bakımdan etkin karakterlerin insanî özünü ciddî ve derine inen gerçekçi bir şekilde çizmeksizin verilmektedir. Öte yandan, *burjuva* edebiyatı çoğu kez toplumsal yaşamdan yapay bir biçimde yalıtıldığı için yalnızca kâğıt üzerinde yaşayan, hiç bir zaman bir maddeye kavuşamayan soyut, uydurma, gerçekte var olmayan bir özel psikolojiye sığınmaktadır. Bu iki sahte ucun tersine, her gerçek edebiyatsever, Keller'in 'her şey politikadır' sözlerini sık sık ve inatla tekrarlayamaz. Bu, doğal olarak, ancak yaşamı olduğu gibi göstermekle, sonuçta şu insan tipinin canlı, şunun ise ölmeye yargılı, şunun değerli şununsa de-

ğersiz... vb. olduğunu belirleyen derinliklere kadar inebilen gerçek, ciddî yazarlara uygulanabilir. Bugün edebî büyüklüğün, yaygın bir politik etkiyle, ancak hakikaten derin gerçekçilikte organik olarak ve ayrılmaz bir biçimde birleşebileceğini anlamak her zaman olduğundan daha önemlidir.

Fakat Rus devrimci eleştirmenlerinin yalnızca bakış açısı değil yöntembilimleri de günümüz edebiyat sorunlarının çözümü için geçerli, hatta kaçınılmazdı. Çernişevski ve Dobrolyubov henüz sağken Batılı çağdaşları arasında modern *burjuva* edebiyatında ve edebiyat yorumunda bir başka yanlış ikilem ortaya çıkmıştı. Bir yandan edebiyat doğalcı «ortalama» bir tipi çizmekle sınırlandırılıyor, öte yandansa kılı kırk yaran öznelci bir psikolojizme kaçılıyordu. 1848 devrimlerinin yenilgisinden sonra bu iki yanlış ucu tüm Batı edebiyatında buluruz. Doğru, çağın en büyük yazarlarından bazıları bu iki yanlış ucu yenmek için durmaksızın —ve kendi yapıtlarıyle ilgili olduğu kadarınca başarıyla— yaratıcı bir biçimde savaştılar. Fakat Batı eleştirisinin yol göstericileri —diyelim hâlâ çok etkili bir eleştirmen olan Taine— çözümlemeleriyle bu iki yanlış ucun, Rus eleştirmenlerinin yaptığı gibi ortadan kaldırılmasından çok sürdürülmesinde yardımda bulundular. Örneğin Taine'de, insanı sözde-ortamın bir ürünü yapan mekanik bir kuramla (her türlü doğalcılık kendi kuramsal gücünü bunda bulur) toplumsal gerçeklikten tamamen ayrılmış soyut tutkuların tamamen öznel, psikolojiye dayanan analizi (soyut psikolojizm kendi kuramsal gücünü bunda bulur) ile organik olmayan bir karmaşa içinde buluruz. Taine'in, Balzac'ın kahramanlarını 'monomanyaklar' (saplantı hastaları, çev.) olarak tanımlayışını anımsayalım.

Fakat bu yanlış uçlar modern *burjuva* eleştirisinde her ilke sorununda ortaya çıkar. Bir yandan sözde «katkısız estetik» bir eleştiri: konusuna «sanat için sanat» görüş açısından yaklaşan, gerçekten önemli edebiyat sorunlarının, ar-

tistik biçimi belirleyen toplumun ve onun kültürünün gelişiminden ortaya çıkan yasaların varlığını bile o kadar göz önüne almaksızın yüzeydeki biçimsel özelliklere göre övgü ya da yergi dağıtan bir eleştiri buluruz. Öte yandan «püblisist eleştiri» denilen: geçmişi ve bugünü söz konusu yapıtın gerçek artistik özünü dikkate almaksızın ya da onun büyük bir sanat yapıtı mı yoksa değersiz bir paçavra mı olduğunu dikkate almaksızın günün yüzeysel sloganlarına göre yargılayan, edebiyat-dışı, «katkısız» toplumsal ya da politik bir tutum vardır; bu tür bir eleştiri, yarın tamamen unutulacak olan günün sloganına ilgi duyar yalnızca. Bazen bir ve aynı yazarda aynı zamanda görülebilen —vulger-sosyolojiyle bir tür mantık dışı «ustalık» hayranlığının eklektik biçimde bir karışımıyla karşı karşıyayızdır bu durumda— çağdaş eleştirideki bu iki yanlış eğilimle savaşmayı ve onu yenmeyi göze alıyorsak, hem politik hem de ondan ayrılmaz biçimde estetik olan hakiki bir eleştiri üslubu yaratmak istiyorsak, Bielinski'den, Çernişevski'den ve Dobrolyubov'dan öğrenecek her zamandan çok şeyimiz var demektir.

Geçmiş yüzyıllardaki eleştirinin tarihi, onun büyük dönemlerinin, ölümsüz kişilerinin, hakiki demokratik ilkelerin tutkuyla savunuluşuyla ilişkili olduğunu —rastlantı bir ilişki değildir bu— gösterir bize. Diderot ve Lessing, on sekizinci yüzyılda kendi ülkelerinin sınırlarının dışına taşan bir etkiyi bu yolda gerçekleştirmişlerdir; Bielinski, Çernişevski ve Dobrolyubov, henüz Rusya dışında herhangi bir etki yaratamamış olsalar da, on dokuzuncu yüzyılda estetik düşünü tarihinde benzeri bir yer tutmuşlardır. Fakat toplumsal sahne ve onun edebiyatta yeniden yaratılması gereksinimi, onların uluslararası öneminin evrensel olarak tanınışının yalnızca bir zaman sorunu olabileceğini, bu zamanın ise o kadar uzak olmadığını gösterecek niteliktedir.

ALTINCI BÖLÜM

TOLSTOY VE GERÇEKÇİLİĞİN GELİŞİMİ

1

Bu incelemenin amacı Tolstoy'un dünya edebiyatındaki yerini belirlemek ve gerçekçiliğin gelişimindeki rolünü göstermektir. İnceleme, Lenin'in Tolstoy'un yapıtlarını değerlendirmesine dayanmaktadır. Marksçılığın yöntemi ve tarihî uygulanışı sorunlarıyle ilgili birçok noktada olduğu gibi bu noktada da Lenin'in görüşü, bütün derinliğiyle uzun süre tam olarak anlaşılamamıştır. Tolstoy'un dünya ölçüsündeki ünü ve onun 1905 devriminden önce ve onu izleyen dönemde işçi sınıfı hareketinde oynadığı önemli rol yüzünden, İkinci Enternasyonal yörüngesindeki hemen her edebiyat eleştirmeni onu bütün boyutlarıyle tartışmak zorunda hissetmiştir kendini. Bu eleştirmenlerin yazdıkları her şeyin, aslında Lenin'in görüşlerinden kaynaklandığını söylemenin gereği yok. O sıralarda Tolstoy'un yapıtlarında yansımış olan karışık toplumsal olaylar, ya çok az anlaşılmış ya da hiç anlaşılmamıştı; Tolstoy'un yazdıklarının toplumsal temelinin yanlış yorumları, yazılanların yüzeysel ve çoğunlukla yanlış değerlendirilmesi sonucunu veriyordu.

Lenin, Tolstoy'u «Rus devriminin aynası» diye adlandırıyor ve birçoklarının bu tanımlamayı başlangıçta garip bulduğunu ekliyor. «Olayların açıkça yanlış bir yansımasını veren bir şey nasıl olur da ayna diye adlandırılabilir?» Fakat başka yerlerde olduğu gibi burada da Lenin, yaşam olaylarının ilk bakışta gösterdiği çelişmelerde durmaz; daha derine, köklerine iner onların. Çelişmenin, tamamen çelişkili yapısından dolayı devrimci sürecin zenginliği ve karışıklığı için gerekli ve uygun bir ifade biçimi olduğunu gösterir. Lenin'in görüşüne göre, Tolstoy'un görüşlerindeki ve imgelerindeki çelişkiler, tarihî büyüklüğün çocukça safdillikle birbirinden ayrılmaz bir biçimde karışımı, 1861'de kölelerin kurtuluşu ile 1905 devrimi arasındaki köylü hareketinin hem büyüklüğünün hem de zayıflığının felsefî ve artistik yansıması olan organik bir bütün oluşturur. Lenin, Tolstoy'un bu dönemin en önemli karakterlerini çizişindeki büyük ustalığı ve toprak sahibiyle köylüyü aynı şekilde verişindeki o yetkin sanatı tam anlamıyle değerlendiriyordu. Lenin, aynı zamanda Tolstoy'un, zamanının Rus toplumunu o kadar yerinde ve o kadar şiddetle eleştirirken bunu hemen tamamen safdil bir «ataerkil» köylü açısından yaptığını en inandırıcı bir şekilde gösteriyordu. Lenin'in görüşüne göre, Tolstoy'un dile getirdiği şey, daha şimdiden efendilerinden nefret etme noktasına ulaşmış, fakat onlara karşı bilinçli, düzenli ve amansız bir mücadeleye girme aşamasına gelmemiş milyonlarca Rus'un duygularıydı.

İşte bunun içindir ki Lenin, Tolstoy'a evrensel, dünya ölçüsünde önemli bir yazar ve sanatçı olarak bakmıştır hep. Maksim Gorki, anılarında Lenin'in Tolstoy için şöyle söylediğini yazar:

«Ne büyük bir yapıt, değil mi? Nasıl dev bir insan! İşte size bir sanatçı, dostum!.. Daha da şaşırtıcı olan nedir, biliyor musunuz? Onun köylü sesi, köylü gibi düşünüşü! Etine, kemiğine kadar bir köylü o! Bu soylu adam ortaya çı-

kıncaya kadar edebiyatımızda gerçek bir mujik yoktu... Sonra küçük, çekik Asyalı gözleriyle bana baktı ve sordu: 'Avrupa'da kim onunla aynı düzeye konulabilir?' ve hemen arkasından cevap verdi kendisi: 'Hiç kimse!'».

Önde gelen sosyal-demokrat eleştirmenler köylü isyanının devrimci anlamını kavrayamadıkları için Tolstoy'u yanlış yorumlamışlardır. Tolstoy'un artistik yapıtının özünü, temel anlamını kavrayamadıkları için, doğal olarak, hemen görünürdeki yüzeysel olaya: Tolstoy'un konularını seçişine sarılmışlardır. Aynı zamanda, Rus ve Avrupa *burjuva* sınıfının, Tolstoy'un *tüm etkinliklerine* verdikleri sahte evrenselliği kabul etmedikleri için, Tolstoy'un edebiyat ürünlerinin evrenselliğini bile yadsımaya sürüklenmişlerdir. Örneğin, Plehanov, ilericilerin «hangi noktadan hangi noktaya kadar» Tolstoy'u kabul edebildiklerini sorarken, kuşkusuz, Tolstoy'un toplumsal eleştirisi üzerinde duruyordu, daha çok. Fakat onun bu toplumsal eleştiriyi değerlendirişi, Lenin'inkine tamamen zıttır, bu ise onların görüşlerindeki temel ayrılıktan gelmektedir. Plehanov şöyle diyor: «İşçi sınıfının ilerici temsilcileri, Tolstoy'a, her şeyden önce, toplumsal koşulların değiştirilmesi mücadelesini anlamamış ve onun karşısında tamamen kayıtsız kalmış olsa da, var olan toplumsal düzenin istenmeyen bir düzen olduğunu hissetmiş bir yazar olarak saygı duyarlar. Onun kişiliğinde, bütün edebiyat yeteneğini bu istenmeyişi yalnızca olaylar halinde de olsa göstermek için kullanmış olan yazara hayranlık duyarlar aslında.»

Tolstoy'un sanatına değgin benzeri bir yanlış düşünceyi Franz Mehring ile Rosa Luxemburg'un yazılarında da buluruz.

1914 öncesi merkez ve sol kanat sosyal-demokratlarına, Tolstoy hakkındaki değerlendirmelerinde kuramsal ve tarihî temel olan şey, Plehanov'un düşünceleriydi. Plehanov, özellikle Rosa Luxemburg'u büyük ölçüde etkilemişti; fakat in-

ce bir duygululuğu olan ve estetik yargılarında çoğu kez oldukça özgün olan Mehring bile bu yanlış anlayışlardan kendini kurtaramamış ve Tolstoy'u değerlendirişinde bizim Lenin'e borçlu olduğumuz türden bir anlayış derinliğine varamamıştır. Fakat Mehring'te hiç olmazsa bazı anlayış pırıltıları vardır. *Karanlığın Gücü*'nün böyle garip bir izlenim yaratmasının nedeninin, Rus yaşamını olduğu gibi göstermesi olduğunu farketmiştir. Mehring aynı zamanda *Savaş ve Barış*'ta gerçekten halktan gelen şeyin ne olduğunu görmüştür. Şöyle yazıyor bu konuda: «... Rus halkının kendini bir ulus olarak oluşturduğu çağ. Çünkü Rus ulusu ne Çar, ne onun generalleri, ne bakanları, ne de egemen sınıflarca yaratılmıştır. Bütün bunlar, inisyatifleriyle davrandıkları zaman ya hiç bir şey yapmayan ya da başa dert açan ve ancak gizemli ve karşıgelinmez bir biçimde çalışan halk gücünün araçları olduklarında büyük şeyler başarabilen önemsiz, kayıtsız ve bağımlı kimselerden başka bir şey değildirler.» Fakat böyle yerler Mehring'te bile enderdir; o da Tolstoy'u bütünüyle Plehanov'un çizdiği çizgi boyunca yargılar.

Tolstoy'un sosyal-demokratlarca yanlış yargılanması basitçe görmemezlikten gelinemez, çünkü aynı yanlış yargı daha sonra vulger-sosyolojide yeniden ortaya çıkar. Uzun süre sözü geçen bir Rus edebiyat tarihçisi olan V. M. Fritsche, Lenin'in Tolstoy üzerine yazılarına yazdığı bir önsözde, Tolstoy'a «öznelci bir sanatçı» dedi ve (*burjuva* eleştirmenleriyle düşünce birliği içinde) Tolstoy'un yalnızca kendi sınıfını, yani aristokratları gerçekten inandırıcı bir biçimde anlatabileceğini, konu yönünden yalnızca aristokrasiyle sınırlı olmakla kalmayıp «anlattığı olayı açıkça idealize ettiğini, onları her açıdan nesnel olarak betimlemek yerine yan tutarak anlattığını» ileri sürdü. Fritsche'nin kanıtlamaya çalıştığı gibi Tolstoy'un yöntemi bu olsaydı, buna karşın nasıl olup da Rus soylu sınıfının, yetenekli de olsa sıradan bir övücüsü değil de gelmiş geçmiş bütün zamanların en büyük ger-

çekçiierinden biri olduğunu ancak vulger-sosyoloji açıklayabilirdi. Böyle bir açıklama ise bugüne kadar yapılmış değildir.

O zaman Tolstoy'un dünya edebiyatında oynadığı rolü çözümlemek istiyorsak, yalnızca, onun sanatı çevresinde yayılmış olan uydurma hikâyeleri değil aynı zamanda vulgersosyolojinin görüşlerini de bir kenara bırakmamız ve çözümlememizi yalnızca doğru görüş üzerine, yani Lenin'in görüşü üzerine kurmamız gerekmektedir. Buna ek olarak, yalnızca Rus devrimci-demokratik eleştirinin ileri sürdüğü görüş, Tolstoy'u daha iyi anlamamızda bize yardımcı olabilir, bu nedenle ilerdeki sayfalarda Çernişevski'nin Tolstoy'u değerlendirmesinden tekrar tekrar söz edeceğiz.

Gerçekçiliği bir aşama daha ileri götürmede Tolstoy'un *oeuvre*'ü (yapıtı) yalnızca Rus edebiyatında değil dünya edebiyatında da ileri bir adımdır. Fakat bu ileri adım daha çok kendine özgü koşullarda atılmıştı. Tolstoy, on sekiz ve on dokuzuncu yüzyılın büyük gerçekçi gelenekleri: Fielding ve Defoe, Balzac ve Stendhal geleneklerini izlediyse de, bunu, gerçekçiliğin çöküş dönemine girdiği, gerçekçiliği ortadan silecek olan edebiyat akımlarının bütün Avrupa'da zafere ulaştığı bir zamanda yapmıştır. Dolayısıyle Tolstoy, edebiyat çalışmalarında, dünya edebiyatında güçlü olan bir dalgaya karşı: gerçekçiliğin çöküşü dalgasma karşı yüzmek zorundaydı.

Fakat dünya edebiyatında Tolstoy'un durumu bundan daha başka nedenlerle tekti, biricikti. Bu ayrılık üzerinde fazla durarak, Tolstoy'un, çağının edebiyatındaki yerini, onu zamanının bütün edebiyat akımlarını ve bütün yazarlarını yadsıyıp büyük gerçekçilerin geleneklerine inatla sarılmış gösterek tanımlamak tamamen yanlış olurdu.

Önce: Tolstoy'un devam ettirdiği şey, büyük gerçekçilerin mirası olan artistik ve stilistik gelenek değildi. Burada Tolstoy'un eski ve yeni gerçekçiler üzerindeki düşünce-

lerini yinelemek istemiyoruz; bu yargılar, —birçok büyük yazarın görüşleri gibi— çoğu zaman çelişkilidir ve onların yapıtlarının her döneminin somut zorunluluklarına göre büyük değişiklikler gösterir. Fakat hiç değişmeyen şey, kendi çağdaşlarının o küçük doğalcılığı karşısında duyduğu sağlıklı —ve öfkeli— nefret idi. Gorki ile bir konuşmasında, Balzac, Stendhal ve Flaubert'den Fransız edebiyatının en büyük yazarları olarak söz etmiş (Maupassant'a yaptığı gibi Flaubert hakkındaki yargısını sınırlamaksızın), fakat Goncourt'ları soytarılar olarak nitelemişti. Maupassant'ın yapıtlarına daha önce yazdığı bir önsözde, Maupassant'ın gerçekçiliğindeki dekadan yönelimlere değgin herhangi bir eleştiri bulamayız.

Daha eski büyük gerçekçilerin Tolstoy'un üslubu üzerinde doğrudan bir etkisi gösterilemez. Gerçekçiliğinde izlediği ilkeler, nesnel olarak büyük gerçekçi okulun bir devamını temsil eder, fakat onlar, öznel olarak, kendi çağının sorunlarından, çağının büyük sorunu karşısındaki kendi tutumundan, kırsal Rusya'da sömürenle sömürülen arasındaki ilişkiden ortaya çıkmışlardır. Kuşkusuz, eski gerçekçilerin incelenmesi Tolstoy'un üslubunun gelişmesinde önemli bir etki yapmıştı, ama sanat ve edebiyatta Tolstoy'cu gerçekçi üslubu düz bir çizgi halinde eski büyük gerçekçilerden geliyor göstermeye çalışmak yanlış olurdu.

Tolstoy eski gerçekçiliğin geleneklerini izlemiş ve geliştirmişse de, bunu hiç bir zaman basit bir taklitçi olarak değil, kendine özgü bir yolda ve çağının gereklerine uygun olarak yapmıştı. O, yalnızca sunduğu öz, karakterler ve toplumsal sorunlarda değil, aynı zamanda artistik anlamda da çağına ayak uydurmuştu. Bu nedenle kendi edebiyat yöntemiyle Avrupalı çağdaşlarının yöntemleri arasında birçok ortak özellikler vardır. Fakat bu yöntem ortaklığıyle ilişkili olarak, Avrupa'da gerçekçiliğin çöküşünün belirtisi olan ve dram, roman ve kısa hikâye gibi edebî biçimlerin çöküşüne

yardım etmiş olan artistik özelliklerin Tolstoy'un elinde canlılık ve özgünlük kazandığını, ve eski büyük gerçekçilik geleneklerini bir roman tarzında ve yeni sorunlarla ilgili olarak sürdürerek hiç bir ulusun gerçekçi edebiyatında aşılmamış yüksekliklere çıkaran doğuş halindeki yeni bir biçimin ögeleri olarak iş gördüğünü belirtmek ilginç ve önemlidir.

Tolstoy'un yapıtlarını dünya edebiyatı açısından çözümlersek, başlangıç noktası olarak, Tolstoy'un üslübunun kendine özgü yanlarını ve edebiyattaki özgül yerini almalıyız.

Bu kendine özgülükler dikkate alınmaksızın Tolstoy'un yapıtlarının dünya ölçüsündeki başarıları anlaşılamaz. Çünkü Tolstoy'un bu başarıya, temelde modern bir yazar olarak: özde olduğu kadar biçimde de modern bir yazar olarak ulaştığını hiç unutmamalıyız. On dokuzuncu yüzyılın yetmişli yıllarından sonra edebiyat dünyasında ve 1848 öncesi Avrupa edebiyatının gelenekleri belleğinden hızla silinmekte olan, büyük kesimiyle bu geleneklere şiddetle ve kesin olarak karşı çıkma durumuna bile gelmiş bir okuyucu kitlesi arasında dünya ölçüsünde bir üne ulaşmıştı o. (Stendhal'in bu dönemdeki saygınlığı kısmen yanlış anlamaya, kısmen de tahrife dayanır; Stendhal'i öznel psikolojinin bir habercisi haline döndürme çabaları vardır ortada.) Örneğin, Zola, Balzac'ın ve Stendhal'in sözde romantizmini yadsıyarak onların sıradan 'ortalama' yaşamın ötesine geçmelerini, yani onları büyük gerçekçiler yapan özellikleri eleştiriyordu. Flaubert'de, özellikle Madame Bovary'de ise Balzac'ta değerli bulduğu her şeyi gerçekleştirilmiş görüyordu. Doğalcılığın daha küçük temsilcileri, hem yazarlar hem de eleştirmenler (ve doğalcılıktan sonraki akımların yandaşları) gerçekçiliğin büyük geleneklerinden bu sapmayı Zola'dan daha şaşmaz bir biçimde gösterirler.

Tolstoy'un dünya ölçüsünde başarı göstermesi böyle bir havada olmuştur. Yapıtlarının, doğalcı okul ve daha sonra-

ki öteki edebiyat akımlarının yandaşlarınca nasıl bir coşkuyla karşılandığı eksik değerlendirilmemelidir. Dünya ölçüsündeki bu başarı, kuşkusuz, yalnızca ve öncelikle bu coşkuya bağlanamazdı. Fakat öte yandan çeşitli edebiyat akımı yandaşları, Tolstoy'un yapıtlarında kendileriyle önemli yakın ilişkiler bulmamış ya da bulduklarını sanmamış olsalardı, böyle bugün bile eksilmemiş kalıcı bir uluslararası başarı mümkün olamazdı. Almanya'da, Fransa'da ve İngiltere'de çeşitli doğalcı «özgür sahne», *Karanlığın Gücü*'nü, onun doğalcı oyunun bir örneği olduğunu düşünerek sahneye koyuyordu. Çok geçmeden Maeterlinck kendi yeni dramatik üslubunu kuramsal yönden açıklarken, İbsen'in denemelerini ve yine *Karanlığın Gücü*'nü kendine tanık gösterdi.

Aynı şey bugün de sürüp gitmekte. Tolstoy'un yapıtlarının bu birbirini tutmaz etkileri üzerine bir incelemeyi bu kitabın sonunda bulacaksınız.

2

Tolstoy'un Avrupa edebiyatı üzerine etkisi ne derece özel olursa olsun, tek başına bir olay değildi. Tolstoy'un dünya edebiyatını tutuşu, Rus ve İskandinav edebiyatlarının Avrupa'da daha önce görülmemiş bir hızla yükselişiyle aynı zamanda olmuştu; o güne kadar Avrupa'da on dokuzuncu yüzyılın büyük edebiyat akımları kökenlerini önde gelen Batı ülkelerinden: Almanya, İngiltere ve Fransa'dan alırdı.

On dokuzuncu yüzyılın yetmişli ve seksenli yıllarında ortaya çıkan ani değişikliğe kadar, diğer ulusların yazarları, çok ender olarak dünya ölçüsünde önem kazanırlardı. Doğru, Turgenyev öteki Rus yazarlarından önce Almanya'da ve Fransa'da tanınmıştı, ama onun etkisi Tolstoy'un ve Dostoyevski'nin etkisiyle karşılaştırılamazdı; ayrıca, Turgenyev ününü tamamen zamanın Fransız gerçekçiliğiyle bazı yakın-

lıklar gösteren özellikleriyle yapmıştı. Fakat Tolstoy'un ve aynı zamanda üne kavuşmuş olan İskandinav yazarlarının (başta İbsen) durumunda önemli bir rol oynayan bir başka şey, konularının ve yöntemlerinin alışılmamışlığıdır. Engels, İbsen hakkında Paul Ernst'e yazdığı mektupta şunun üzerinde durur: «Son yirmi yılda Norveç, Rusya'dan başka hiç bir ülkenin gösteremediği bir yükseliş gösterdi edebiyatta... Bu insanların yaptıkları diğerlerininkinden çok üstün, diğer edebiyatlar üzerinde iz bırakıyor. Alman edebiyatı da bunun dışında değil.»

Alışılmamışlık etmeninden söz ettik; bunun etkisi, daha sonraki emperyalist dönemde yabancı konulara karşı gösterilen dekadan ilgiyle karıştırılmamalıdır. Ortaçağın dinî piyeslerine, zenci yontuculuğuna, Çin tiyatrosuna duyulan aşırı hayranlık (cult), gerçekçiliğin tam bir çözülüşünün belirtileridir; *burjuva* yazarları —önde gelen birkaç humanist dışında— yaşamın gerçek sorunlarının yanına bile yaklaşamıyorlar artık.

Öte yandan Rus ve İskandinav edebiyatlarının etkisi, *burjuva* gerçekçiliği bir bunalıma girdiği sıralar başlar. Doğalcılık, büyük gerçekçiliğin artistik temellerini yıkmış olsa da, Flaubert, Zola ve Maupassant gibi yıkıcıların en büyükleri büyük sanatın ne olduğunu hâlâ biliyorlardı, ve yapıtlarının bazılarında ya da onların bazı bölümlerinde onlar da bu düzeye gerçekten ulaşmışlardı.

Aynı şey onların yandaşları ve okuyucuları için de söylenebilir.

Rus ve İskandinav edebiyatlarının yaptığı etki, hiç kuşkusuz, okuyucuların Avrupa gerçekçiliğinin çöküşünü hissetmeleri ve büyük bir çağdaş gerçekçi edebiyatı özlemeleri olgusuyla ilişkilidir. Tolstoy'dan çok daha az değerli Rus ve İskandinav yazarları bile yapıtlarında hâlâ, Avrupa'da yitip gitmiş olan «büyük sanat»ın izlerini gösteriyorlardı; kompozisyonları ve karakterleri güçlü, sorunlarının ve onların

çözümünün entelektüel düzeyleri yüksek, genel anlayışları yürekli ve tutumları köktenci idi.

Flaubert gibi eleştirici bir zekâ bile Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ını büyük bir coşkuyla göklere çıkarıyor, yalnız, Tolstoy'un tarih felsefesinin açıkça dile getirildiği bölümleri eleştiriyordu.

Turgenyev'e, «Tolstoy'un romanını gönderdiğiniz için teşekkür ederim,» diye yazıyordu. «Birinci sınıf bir roman. Ne büyük bir ressam, ne büyük bir psikolog o!.. Romanda Shakespeare'e özgü yücelikler bulunduğunu hissediyorum! Okurken sevinçten haykırmaktan kendimi alamadım... roman uzun da olsa.»

Batı Avrupa *intelligentsia*'sı arasında aynı coşku uyanmıştı; aynı zamanda ve İbsen'in oyunlarıyla.

Kendi dünya görüşüne bağlı olan Flaubert bu coşkuyu yalnızca sanat açısından göstermişti. Fakat Rus ve İskandinav edebiyatlarının Avrupa'daki etkisi, biraz önce söylediğimiz gibi, sanat alanıyle sınırlı değildi. Bu etki, her şeyden önce, bu yazarların o sırada Batı okuyucu kitlesinin kafalarını uğraştıran sorunlara benzer sorunlarla ilgilenmelerinden geliyordu, fakat sorunlar çok daha geniş bir biçimde konmuştu; çözümleriyse, Batı okuyucusunca alışılmamış da olsa, çok daha köktenciydi. Konunun bu geçerliliği büyük Rus ve İskandinav yazarlarının ellerinde, akademik ve eskimiş görünmeyen hemen hemen klasik biçimleriyle garip bir zıtlık yaratıyordu; öte yandan çağdaş sorunları tamamen çağdaş bir biçimde dile getiriyorlardı. Tolstoy'un büyük romanlarının —zamanın Avrupalı okuruna o kadar olasılık dışı görünmüş olan— tamamen epik karakterini daha sonra tartışacağız. Burada şimdilik bu yapıtların kendilerini değil Avrupa üzerinde etkilerini tartışmaktayız; bu nedenle Ibsen'in oyunlarının süssüz, güçlü yapısını ve kompozisyonunu göstermek yeterli olacaktır.

Dramın gittikçe daha fazla çevre-betimlemesine çözüldüğü bir zamanda İbsen, nitelikleri okuyuculara ve seyircilere Yunan ve Roma oyun yazarlarını anımsatan son derece yoğun dramatik oyunlar kurdu. (O zaman *Hayaletler* üzerine yazılan şeylere bakınız.) O günlerde, diyalogun dramatik gerginliğini büyük ölçüde yitirdiği ve günlük konuşmanın bir gramafon kaydına bozulduğu günlerde, İbsen, her cümlesi konuşanın karakterinin yeni izlerini ortaya çıkaran ve oyunu bir adım daha ileri götüren bir diyalog: gündelik konuşmanın basit bir kopyası olmaktan çok daha derin bir anlamda yaşama sadık bir diyalog yazıyordu. Böylece Batı Avrupa'nın köktenci geniş aydın çevreleri, Rus ve İskandinav edebiyatlarının kendi çağlarının klasik edebiyatı, ya da en azından gelmekte olan klasik edebiyatın artistik öncüleri olduğu izlenimlerini edindiler.

İbsen dramının daha derin anlamda ne derece sorunsal olduğunu, onun biçimsel yetkinliğinin İbsen'in toplum anlayışındaki ve dolayısıyle onun gerçek dramatik biçimindeki iç kararsızlığını nasıl beceriksiz bir şekilde gizlediğini — bütün bunları açıklamak daha özel ve daha uzun bir çözümleme gerektirirdi. Burada İbsen dramının, aslında sorunsal olabilirse de, hem dramatik yoğunluk hem biçim yönlerinden zamanın Batı Avrupa dramatik çalışmalarından büyük ölçüde üstün olduğunu söylemek yeterli olacaktır. Bu üstünlük o derece büyüktür ki, Avrupa'daki genel çürüyüşten İbsen'den daha fazla etkilenen öteki İskandinav yazarları bile, gerilim, yoğunluk ve doğalcılığın bayağılıklarından ve biçimsel «deneme»nin boş ustalıklarından sakınma bakımından Batı uğraştaşlarına üstündüler. Örneğin, Strindberg'te kesin doğalcı eğilimler vardır ve Strindberg dramatik biçimin çözülüşünde İbsen'den çok da ötelere gitmiştir. Ondaki çatışmalar ve karakterler gittikçe daha öznel, hatta patolojik hale gelir. Fakat ilk oyunları bir yapı basitliği, ifade araçlarında bir ekonomi ve diyalogta bir yoğunluk gösterir:

bunları Alman ve Fransız doğalcı okulun oyun yazarlarında aramak boşuna olurdu.

Bu Rus ve İskandinav edebiyatlarının Avrupa edebiyatının gelişiminde yeni bir şafağı belirttiğine dair Avrupa edebiyatının öncülerinin umudu, kuşkusuz, bir yanılsamaya dayanıyordu: böyle umutlar besleyenler, hem kendi edebiyatlarının çöküşünü, hem de Rusya'da ve İskandinav ülkelerinde edebiyatın böyle garip bir biçimde filizlenişinin toplumsal nedenlerini açıkça bilmiyordu.

Engels bu edebî gelişimin özgül niteliğini açıkça görmüş ve onun toplumsal temelinin ana özelliklerini özlü bir biçimde açıklamıştır. İbsen hakkında Paul Ernst'e şöyle yazmıştır: «İbsen'in oyunlarının kusurları ne olursa olsun, küçük ve orta burjuva dünyasını canlandırırlar gözümüzde; gerçek bir dünyadır, ama cennet yeryüzünden ne kadar uzaksa, Almanya'dan o kadar uzak bir dünyadır bu; insanların hâlâ kişilik ve inisyatif sahibi olabildiği, dışardan bakanlara oldukça garip görünmesine karşın kendi kendilerine hareket edebildikleri bir dünyadır bu. Yargılamaya geçmeden önce bu gibi şeyleri daha yakından incelemeyi yeğlerim ben.»

Engels böylece Rus ve İskandinav edebiyatlarının Avrupa'daki başarısının temel nedenini göstermiş oluyordu: kişilik gücünün, inisyatifin ve bağımsızlığın *burjuva* dünyasının günlük yaşamından her gün biraz daha kaybolduğu, namuslu yazarların ancak beyinsiz bir ikbal avcısı ile bir budala arasındaki ayrımı (Maupassant gibi) gösterebildiği bir çağda, Ruslar ve İskandinavlar, içinde insanların kapitalizm tarafından alçaltılmalarına karşı ateşli bir tutkuyla —trajik ya da traji-komik bir faydasızlıkla da olsa— savaştıkları bir dünya gösteriyorlardı. Yani Rus ve İskandinav yazarlarının kahramanları, Batı edebiyatındaki karakterlerin verdiği aynı savaşları veriyor ve temelde aynı güçler tarafından yenilgiye uğratılıyorlardı. Fakat mücadeleleri ve yenilgileri, Batı edebiyatındaki benzer karakterlerin-

kiyle karşılaştırılamayacak derecede daha büyük ve daha kahramanca idi. Nora'yı ya da Mrs. Alwing'i, Batı Avrupa roman ve oyunlarında betimlenen aile trajedilerindeki kadın kahramanlarla karşılaştırırsak, ayrımı ve bu ayrımın büyük Rus ve İskandinav başarı ve etkisinin temeli olduğunu görürüz.

Bu başarının ve etkinin toplumsal dayanaklarını ortaya çıkarmak zor değildir.

1848 devrimlerinden, Haziran ayaklanmasından ve özellikle Paris Komünü'nden sonra Avrupa *burjuva* sınıfının ideolojisi bir savunma dönemine girmiştir. Almanya'da ve İtalya'da birliğin kurulmasıyle, Batı Avrupa'nın büyük güçlerine göre *burjuva* devriminin kesin görevleri bir süre için başarılmış oluyordu. Kuşkusuz, hem Almanya'da hem de İtalya'da bu görevlerin devrimci yöntemlerle değil fakat kesin olarak gerici yöntemlerle yerine getirilmiş olması dikkat çekicidir. *Burjuva* sınıfı ile işçi sınıfı arasındaki sınıf mücadelesi, her toplumsal sorunda görünür şekilde asıl konu olmuştu. Burjuva sınıfının ideolojisi, emperyalist çağın ekonomik koşulları gittikçe artan bir hızla olgunlaştıkça, *burjuva* sınıfının ideolojik evrimi üzerinde hızla artan bir etki yaratarak, işçilerin isteklerine karşı kapitalizmin koruyuculuğuna doğru gelişiyordu.

Kuşkusuz, zamanın bütün Batı Avrupa yazarlarının kapitalizmin bilinçli ya da bilinçsiz savunucusu ya da övgücüsü olduğu anlamına gelmez bu. Tersine, zamanın, kimi öfkeyle, kimi de alayla ona karşı çıkmayıp da sivrilmiş bir yazarı yoktur. Fakat bu karşı gelişin genel görünümü ve onun edebiyatta ifadesini bulma fırsatları, *burjuva* toplumunun gelişimi ve *burjuva* ideolojisindeki değişimle belirlenmiş, sınırlanmış ve daralmıştı. Batı Avrupa *burjuva* dünyasından her türlü inisyatif, bağımsızlık ve kahramanlık kaybolalı yıllar olmuştu. Dünyayı bir karşıtlık ruhu içinde betimlemeye çalışan yazarlar, ancak kendi toplumsal çevrelerinin aşağılığını

betimleyebiliyorlardı, yani yansıttıkları gerçeklik onları doğalcılığın dar saçmalığına sürüklüyordu. Daha iyi şeylere olan susuzlukları ile harekete gelir de bu gerçekliğin ötesine geçmek isterlerse, yaşama uygun şiirsel yoğunlukta yücelte-bilecekleri yaşam-gereci bulamıyorlardı. Büyüklüğü, yüceliği anlatmaya kalksalar, sonuç boş, soyut olarak Utopyacı, en kötü anlamıyle romantik bir resim olup çıkıyordu.

İskandinavya'da ve Rusya'da kapitalist gelişim Batı Avrupa'dakinden çok sonra başlamıştı, bu ülkelerde *burjuva* ideolojisi on dokuzuncu yüzyılın yetmiş ve seksenlerinde henüz savunma durumuna itilmiş değildir. Gerçekçiliği yeğleyen ve Swift'den Stendhal'e kadar Avrupa edebiyatının gelişimini belirlemiş olan toplumsal koşullar, farklı bir biçimde ve çok değişmiş durumlarda da olsa, bu ülkelerde henüz vardı.

Engels, İbsen'in oyunları konusunda yaptığı çözümlemede, Norveç toplumsal evriminin bu özelliğini aynı dönemde Almanya'daki durumla karşılaştırıyordu.

Fakat gerçekçiliğin Rusya'daki toplumsal temeline İskandinavya'dakinin aynı gözüyle bakılmamalıdır. Eğer (Tolstoy'la değil de) Rus ve İskandinav edebiyatlarının Batı Avrupa üzerine olan etkisiyle ilgileniyorsak, hem Rusya'da, hem de İskandinavya'da koşulların gerçekçi edebiyata Batı Avrupa'dakinden daha elverişli olduğunu söylemekle sınırlandırabiliriz kendimizi. Kapitalist gelişim her iki ülkede de gecikmişti, tüm toplumsal süreçte *burjuva* sınıfı ile proletarya arasındaki sınıf mücadelesinin oynadığı rol küçüktü ve buna uygun olarak, egemen sınıfın genel ideolojisi henüz savunma durumuna gelmemişti ya da o derece gelmemişti.

Fakat kapitalist gelişimin geriliği, Norveç'te ve Rusya'da tamamen farklı bir karakter taşıyordu. Engels, Norveç gelişiminin 'normal' özelliklerini dikkatle göstermişti. Şöyle yazıyordu: «Ülke, yalnızlığından ve doğal koşullarından dolayı geridir, fakat genel durumu, üretim koşullarına daima

uygun yani normal olmuştur.» Bir başka nokta, kapitalizmin ilerleyişi bile Norveç'in kendine özgü koşullarında nispeten yavaş ve tedricidir. «Norveç köylüsü *hiç bir zaman* bir serf olmadı... Norveçli küçük-burjuva özgür bir köylünün oğludur ve bu durumda Alman filisteni ile karşılaştırılırsa, bir insandır.»

Norveç'in kapitalist geriliğinin bütün bu uygun özellikleri Norveç edebiyatının garip şekilde filizlenmesi sonucunu doğurdu. Kapitalizmin uygun ilerleyişi, gerçekçi, kapsamlı ve umut verici, güçlü bir edebiyatın gelişimini olanaklı kılıyordu. Fakat zamanla Norveç, kuşkusuz, ülkenin gelişimini yöneten özel koşulları mümkün olduğu kadar koruyabilecek bir şekilde, Avrupa'nın genel kapitalist gelişimiyle bir çizgiye gelmek zorundaydı. Norveç edebiyatı, Norveç'in Avrupa'nın geriye kalan kısmıyle benzeşmesini belirgin şekilde yansıtır. Yaşlı İbsen'in kendisi, muhalefetinde gittikçe artan bir belirginsizlik gösterdi ve bunun sonucu olarak da Batı Avrupa edebiyatının dekadan özelliklerini ve anlatım tarzını (simgecilik) her gün biraz daha benimsedi. Daha genç muhalif gerçekçi yazarların çalışmaları, bunların Batı Avrupa'nın genel gericiliği, gerçekçilik düşmanı ideolojik ve edebî etkileri altında kaldıklarını göstermektedir. Daha savaştan önce çok yetenekli gerçekçi yazar Arne Garborg dinsel bir karanlığa daldı, savaştan sonra ise Knut Hamsun edebiyat yönsemelerinde gerici ideolojilere, hatta faşizme teslim oldu.

Rusya'nın kapitalist geriliği tamamen farklı bir özellikte idi. Kapitalizmin, Çarlığın yarı-Asyatik kölelik düzenine girişi, köleliğin kaldırılışından 1905 devrmine kadar süren geniş toplumsal huzursuzluklar doğurdu. Lenin, Tolstoy'un, bu dönemin aynası olduğunu söylüyor. Bu dönemin kendine özgü gelişimi, Tolstoy'un sanatının kendine özgü özelliklerini, aynı zamanda Tolstoy'un Avrupa üzerine etkisiyle İskandinavyalıların etkisi arasındaki farkı belirledi. Bu nedenle, Tolstoy'un dünya edebiyatı üzerine etkisini gerçekçi ve so-

mut bir şekilde çözümlemek, bu dönemin çözümlemesi üzerine dayalı olmalıdır. Lenin böyle bir analiz yapmıştır; oysa Rus vulger sosyologlarının Tolstoy üzerine düşünceleri, büyük yazarın etkisinin, Avrupalı çağdaşlarınca olduğu kadar onlarca da anlaşılmamış, bir giz olarak kalmış olduğunu gösteriyor.

Lenin, feodal ya da yarı feodal toplum düzenlerine yöneltilmiş daha önceki devrimlerle karşılaştırarak, bu devrimci dönemin özgül niteliğini açık bir şekilde tanımlamıştır. Şöyle diyor: «Böylece, '*burjuva* devrimi' kavramının, böyle bir devrimde zaferi kazanabilecek olan güçleri tanımlamada yetersiz olduğunu görürüz. Ticaret ya da ticaret-ve-sanayi *burjuvazisi*'nin başlıca itici güç rolünü oynadığı *burjuva* devrimleri olabilir ve olmuştur. Böyle devrimlerin zafer kazanması, *burjuvazi*'nin uygun kesiminin kendi muhalifleri üzerinde (örneğin, ayrıcalıklı soylular ya da mutlak monarşi üzerinde olduğu gibi) zafer kazanması gibi olanaklıydı. Fakat Rusya'da sorunlar başkadır. Ülkemizde *burjuvazi*'nin bir zaferi, bir *burjuva* zaferi olarak olanaksızdır. Bir paradoks gibi görünmektedir bu, ama bir olgudur. Köylü nüfusumuzun ağır basışı, bunların yarısının, çok büyük topraklara sahip feodal toprak sahiplerince ağır baskı altında tutuluşu, daha şimdiden bir Sosyalist partide örgütlenmiş olan işçi sınıfının gücü ve sınıf bilinci — bütün bu koşullar, bizim *burjuva* devrimimize özgül bir karakter vermektedir.»

Tolstoy, kuşkusuz, Rus devriminin hakiki yapısını kavramış değildi. Fakat deha sahibi bir yazar olarak, gerçekliğin bazı temel özelliklerini sadık bir şekilde kaydetti ve böylece bilmeden ve bilinçli niyetlerinin aksine, Rusya'da devrimci gelişimin bazı görünümlerinin sanat aynası oldu. Tolstoy'un gerçekçiliğinin cesareti ve büyük gücü, dünya ölçüsünde önemli olan, temel toplumsal yöneliminde devrimci olan bir hareket tarafından beslenmiş olmasına dayanır. Batı Avrupa yazarlarının o sırada üzerine dayanacakları böyle

temelleri yoktu. 1848'den önce Batı'nın büyük yazarları da ayaklarını böyle sağlam bir yere basıyorlardı. Tolstoy'un onlarla yakınlığı, sanatın esas toplumsal temellerinin birliğinde aranmalıdır. Tolstoy, kendi toplumsal temelinin —Rus devrimci gelişiminin özgül karakterinin— onlarınkinden ayrı oluşuyle ayrılır onlardan. Yazarın çevresinde gördüğü her şeyi, korkusuz ya da taraf tutmadan namusluca kaydetmesi büyük gerçekçiliğin *sine qua non* (onsuz edilemez) koşuludur. Büyük gerçekçiliğin bu öznel koşulunu daha tam bir şekilde tanımlamak gerekir. Çünkü, gerçekçi yazarların yalnızca öznel açıksözlülüğü, gerçekçiliğin çöküşünü kazasız atlatmış fakat bu çöküşün sanat ve felsefe alanında ortaya çıkardığı sonuçları önleyememiştir. Yazarın öznel namusluluğu, ancak çok geniş bir toplumsal hareketin: sorunları, yazarı, en önemli görünümlerini gözlemlemeye ve anlatmaya iten, öte yandan yazarı güçlendiren ve ona içtenliğini aşılayacak gücü ve cesareti veren bir hareketin edebî ifadesi ise hakiki anlamda gerçekçiliği doğurabilir. Böyle büyük tarihî hareketler hiç bir zaman basmakalıp 'ilerleme' kamramıyle basitçe dile getirilemez. Vulger-sosyoloji, toplum ile yazar arasındaki ilişkiyi liberal-mekanik yönde bayağılaştırarak şiirsel öznelliğin toplumsal koşullarını çarpıtır. Örneğin, bir yazarın mutlak anlamda 'ilerici' olduğu ileri sürülebilir (örneğin Balzac, sanayi kapitalizminin bir savunucusu olarak gösterilmektedir) sonra da bunun tam tersi söylenebilir, çünkü Liberal 'ilerleme' kavramı içine sokulamamıştır.

Bir yazar, gerici ögeleri içeren görüşler taşıdığı halde toplumsal gelişimin herhangi bir evresinin temel etmenlerini açıklayabilir ve betimleyebilir; bu onun içtenliğinin nesnel değerini küçültmez. Böyle durumlarda yazarın içtenliği, toplumsal hareket ortaya gerçek sorunlar koymuş ve onlar için çözümler gösteriyorsa, o toplumsal hareketin gerçekliklerini hakiki bir şekilde betimleme gücünü de verebilir ona.

Kuşkusuz, büyük yazarların içtenliği, ne böyle bir toplumsal hareketin 'sıradan' bir temsilcisinin sözleriyle ne de böyle büyük yazarların kendi sözleriyle ölçülmemelidir. İçtenliklerinin büyüklüğü, böyle hareketlerin ortaya çıkardığı sorunların genişliğine ve bunların insanlığın evrimindeki önemine bağlıdır.

Lenin Rusya'da 1905'e kadar süren devrimci hareketin evrimini çözümlerken, Rus köylüsünün kendine özgü durumunun ve yarı feodal Çar despotluğunun çöküşünde oynadığı rolün, Rus devriminin karakterini ve onun dünya tarihindeki yerini tayinde çok önemli olduğunu açıkça göstermiştir. Lenin tamamen haklı olarak Tolstoy'a bu köylü devriminin sanattaki aynası gözüyle bakıyor ve bunda Tolstoy'un kendi zamanında Avrupa'da gerçekçilik çöküş halinde olmasına karşın, en büyük gerçekçi klasikler kadar büyük bir gerçekçi yazar haline gelebilmesinin açıklamasını buluyordu. Lenin, aynı zamanda Rus köylü devriminin bu özgül karakterinin, *burjuva* devriminin en yüksek biçiminde —*burjuva* sınıfının artık muzaffer olamayacağı bir *burjuva* devrimi— temel bir etmen olduğunu göstermiş ve bunu açıklarken aynı zamanda Tolstoy'un nasıl olup da gerçekçiliği kendinden önce gelenlerden bir adım ileriye götürebildiğini de açıklamıştır.

Büyük gerçekçi yazarların dünya görüşlerindeki gerici özelliklerin, onların, toplumsal gerçekliği kapsamlı, doğru ve nesnel bir biçimde betimlemelerini önlemediğini söyledik. Fakat burada da daha kesin olmak zorundayız. Çünkü bu, her dünya görüşüne ya da herhangi bir dünya görüşüne uygulanamaz. Yalnızca, betimlenen toplumsal hareketin ortaya çıkardığı yanılsamalar, yani tarihî bakımdan zorunlu —genellikle de trajik— yanılsamalar, yazarın toplumsal gerçekliği nesnel bir doğrulukla betimlemesini önlemez.

Balzac'ın, Shakespeare'in yanılsamaları ve son çözümlemede Tolstoy'un yanılsamaları böyleydi. Lenin şöyle diyor-

du: «Tolstoy'un görüşlerindeki çelişkiler... köylülüğün devrimimizdeki tarihî etkinliğinin yer aldığı çelişkili koşulların gerçek bir aynasıdır.»

Tolstoy'un yanılsamaları ve —Henry George'un dünyayı kurtarma kuramından kötülüklere karşı direnmeme kuramına kadar— bütün gerici Utopyalar, hiç ayrıcasız, Rus köylüsünün özgül durumunda kök salmıştı. Onların tarihî bakımdan zorunlu olduklarını bilmek, kuşkusuz, onları daha az Utopik ya da daha az gerici yapmaz. Fakat bu yanılsamaların tarihî zorunluluğunun etkisi, Tolstoy'un gerçekçiliğini bozamaması, engelleyememesi bir yana, doğal olarak çok çelişkili bir tarzda da olsa, onun gerçekçiliğinin büyüklüğüne, derinliğine ve duygusuna katkıda bulunacak kadar büyüktür.

Bu yanılsamalar ve gerici özellikler, Tolstoy'un Batı Avrupa üzerine olan etkisini tayinde önemli rol oynar. Bu yolla, Batılı okuyucu ile Rus köylüsünün bu sanatçısı arasında bir köprü kurulmuş olsa da, Tolstoy yine de okuyucuyu, felsefesinin götürmesi beklenenden çok farklı bir şiirsel dünyaya götürür. Okuyucu birden büyük bir gerçekçinin 'acımasızlığı' ve 'soğukluğuyla'; biçimi ve konusu bakımından zamanına tıpatıp uygun olmasına karşın, en içte gizli özüyle tamamen başka bir dünyadan gelmiş gibi görünen bir sanatla karşı karşıya gelir.

Bu tamamen farklı dünyanın kendi geçmişlerinden, kendilerine kaybolmuş gibi gelen geçmişlerinden, büyük *burjuva* devrimi dünyasından başka bir şey olmadığını, ancak savaş sonu döneminin en büyük *burjuva* humanistleri anlamaya başladılar. Kendi *burjuva* devrimci humanizmaları yeni demokrasiye, muzaffer proleter devrimin humanizmasına yaklaştıkça bunu daha iyi anlamış olmaları dikkat çekicidir.

3

1848'den sonra *burjuva* toplumunun evrimi, büyük bir gerçekçiliği olanaklı kılan öznel koşulları yok etmiştir. Bu çöküş sorununa, yazarın öznel görüş açısından bakarsak göreceğimiz ilk şey, bu dönemde Avrupa yazarlarının toplumsal süreci kendileri yaşamış ve ona katılmış olan eski gerçekçilerin aksine, gittikçe bu sürecin seyircisi, gözlemcisi durumuna geldikleridir. Çıkardıkları sonuçlar, kendi yaşam mücadelelerinin sonuçlarıydı ve gerçekçiliği betimlemede ellerinin altında bulunan kaynakların ancak bir bölümünü meydana getiriyordu.

Yazarın betimlediği şeyi yaşaması mı yoksa yalnızca gözlemlemesi mi gerektiği sorusu yalnızca sanat alanına özgü yalıtılmış bir soru değildir — yazarın toplumsal gerçeklikle tüm ilişkisini kucaklar. Eski yazarlar toplumsal mücadeleye katılırlardı ve yazar olarak etkinlikleri ya bu mücadelenin bir parçası ya da zamanın büyük sorunlarının bir yansıması, ideolojik ve edebî bir çözümü idi. Swift'ten ve Defoe'dan Goethe'ye, Balzac'a ve Stendhal'e kadar eskinin büyük gerçekçilerinin yaşam öykülerini okurken onlardan hiç birinin bütün yaşamı boyunca yazar, yalnızca yazar olmadığını, toplumla olan çok çeşitli ve kavgacı bağlarının yapıtlarında zengin bir biçimde yansıdığını görürüz.

Fakat bu yaşam tarzı kendi kişisel seçimlerinin bir sonucu değildi. Zola, içgüdüsel olarak Goethe'den daha etkin, daha kavgacı bir tipti. Fakat yazarla toplum arasında, Goethe'ninki gibi yaşantı bakımından o kadar zengin bir yaşamla sonuçlanan, karışık kavga ilişkilerinin ne derecede ortaya çıkabileceğini belirleyen toplumsal çevrelerdir. Yazarın yaşadığı toplumda, yazarın, kişiliğinin bütün ateşiyle kendini verebilceği tarihî bakımdan önemli toplumsal ve ideolojik yönsemelerin olup olmayışına bağlıdır.

Savunma aşamasına varmış olan kapitalist toplumda bü-

yük *burjuva* yazarlar için bu tür olanaklar gittikçe daha enderleşmektedir. Kuşkusuz, 1848'i izleyen dönemde *burjuva* sınıfının evrimini, kendilerini tamamen ona adayarak yaşamış olan birçok yazar vardı. Fakat bu evrim neye benziyordu, bu evrime kendini adamak, yazara ne gibi sonuçlar getirebilirdi? Gustav Freytag ve Georges Ohnet, Alman ve Fransız küçük-*burjuva* sınıfının gelişimini yaşamışlardır ve geçici ünlerini yaşantılarının 'içtenliğine' borçludurlar. Fakat gizlilik ve ikiyüzlülükle dolu aşağılık, daracık ve önemsiz bir yaşamı betimlemişlerdir, bunu da aynı şekilde dar, önemsiz ve uydurma yollarla yapmışlardır. Ancak çok ender durumlarda, örneğin Rudyard Kipling'in yapıtlarındaki İngiliz emperyalizminin sorunlarının yaşantısı gibi, gerici yönsemelere ilişkin bir yaşantı (tarihî bakımdan önemsiz de olsa) edebî bakımdan değerli ürünlerle sonuçlanabilmiştir.

1848 karışıklıklarını izleyen dönemde yaşamış ve yazmış olan gerçekten namuslu ve yetenekli *burjuva* yazarlar, doğal olarak, kendi sınıflarının gelişimini kendilerinden önce gelenler kadar gerçek özveriyle ve şiddetli bir duyguyla yaşayamaz ve paylaşamazdı. Onlar daha çok bu gelişimin dünyayı zorladığı yaşam tarzını nefret ve tiksintiyle yadsıyacaklardı olsa olsa. Zamanlarının toplumunda yürekten destekleyecekleri hiç bir şey bulamadıkları için de on dokuzuncu yüzyılın sonunda başlamış olan ve halen yaşamakta olan yazarların en iyilerinin katıldığı yeni humanist hareket yeni bir demokrasi sorununu ortaya atıncaya ve dolayısıyle tüm sorunu başka bir yönden aydınlatıncaya kadar toplumsal sürecin basit birer seyircisi olarak kalmışlardır (çünkü proleter sınıf mücadelesi ve sonuçları onların anlayışlarının dışındaydı); fakat burada bunun üzerinde durmaya yerimiz yok.

Yazarın gerçekliğe ilişkin durumundaki değişiklik çeşitli kuramların ortaya atılmasına yol açtı: Flaubert'in tarafsızlık ('duygusuzluk') kuramı, Zola ve okulunun sözde bi-

limsel kuramı gibi... Fakat kuramların üzerine kurulduğu gerçeklikler kuramlardan daha önemlidir. Eğer yazar, gerçekliğin karşısında yalnızca bir gözlemcilik görevi yükleniyorsa, bu, *burjuva* topluma eleştirel olarak, alayla bakıyor, çoğu kez nefret ve tiksintiyle ondan yüz çeviriyor demektir.

Yeni tip gerçekçi, bugünün toplumsal yaşamını betimleme «uzmanlığını» yapan bir edebî ifade uzmanına, bir virtüöze, bir «masa başı bilim adamı»na dönüşür.

Bu yabancılaşmanın kaçınılmaz bir sonucu olarak yazar, eski gerçekçi okuldan daha dar ve çok daha sınırlı bir yaşam-gereci kullanır. Yeni gerçekçi yazar, herhangi bir yaşam olayını betimlemek isterse, özellikle onu gözlemlemek için kendi yolundan dışarı çıkar. Açıktır ki, önce, göze çarpan yüzeysel özellikleri dikkate alacaktır. Ve eğer yazar gerçekten yetenekli ve özgün bir yazarsa, ayrıntıların gözlemlenmesinde özgünlük arayacak ve bu şekilde özgün olarak gözlemlenmiş ayrıntıları eskisinden daha yüksek düzeylere çıkarmaya çalışacaktır.

Flaubert (kendi öğrencisi olan) genç Maupassant'a bir ağacı, onu bütün ağaçlardan ayıran özellikleri keşfedene kadar gözlemlemesi, ancak ondan sonra o belli ağacın biricik niteliğini uygun bir biçimde dile getirecek sözcükleri araması gerektiğini söylerdi.

Usta ve çırak bu amacı büyük bir sanat gücüyle çoğu kez gerçekleştirmişlerdir. Fakat görevin kendisi, sanatın amacının daraltılması, gerçekçilik yönünden çıkmaz bir sokak oluyordu. Çünkü yine bu ağaç örneğini alırsak, Flaubert'in ileri sürdüğü görev, ağacı bir bütün olarak doğanın kendisinden, insanla ilişkisinden yalıtıyordu. İnsan, ağacın biricik özelliğinin neden oluştuğunu keşfedebilir, fakat bu biriciklik bir cansız-doğa'nın (still-life) özgünlüğünden başka bir şey vermez insana.

Fakat Tolstoy, *Savaş ve Barış*'ta, umutsuz Andrey Bolkonski'nin dalgın seyrettiği, daha sonra Rostov'lardan dönü-

şünde önce bulamadığı ama biraz sonra değişmiş ve yaprakla donanmış olduğunu gördüğü yapraksız, budaklı meşe ağacını betimlerken, ağaca, Flaubert-Maupassant'daki cansız-doğa anlamında herhangi bir 'özgünlük' vermediği halde çok karışık bir psikolojik olayı ansızın büyük bir şiirsel güçle aydınlatmış olur.

Burada, 1848den sonra Avrupada gerçekçi edebiyatın gelişiminin ayrıntılı bir kuramını ve eleştirmesini veremeyiz, kendimizi onun temel özelliklerine ilke olarak dokunup geçmekle sınırlandırmak zorundayız. O zaman, en içtenlikli, dürüst ve yetenekli *burjuva* yazarları gözlemci durumuna iten toplumsal evrimin, aynı zamanda onları kaçınılmaz bir şekilde, kaybolan temel şeylerin yerini edebiyatla doldurmaya doğru ittiğini de görürüz.

Flaubert gerçekçi yazarın bu yeni durumunu çok önceden ve trajik bir açıklıkla görmüştür. 1850'de gençlik arkadaşı Bouilhet'e şöyle yazıyordu: «Elimizde çok sesli bir orkestra, zengin bir palet, çeşitli güç kaynakları var. Ustalık ve oyuna gelince, her zamankinden bol. Fakat iç yaşam yok bizde, eşyaların ruhu yok, yazarın konusu düşüncesi yok.»

Bu acı itirafa, bir ruh halinin, geçici bir umutsuzluk nöbetinin dile gelişi olarak bakılmamalıdır. Flaubert, yeni gerçekçiliğin hakiki durumunu çok açık olarak görmüştür, o kadar.

Tolstoy'un yalnızca Maupassant'ın değil fakat bir bütün olarak yeni edebiyatın en iyi yapıtlarından biri olarak baktığı *Bir Hayat* gibi önemli bir modern romanı alalım. Maupassant bu kitapta, konusunu geçmişten almıştı. Roman, Bourbon'ların restorasyon döneminde başlar ve 1848 devriminden kısa bir süre önce biter. Yani Balzac'ın büyük tarihçisi olduğu dönemi betimler aslında. Fakat —yalnızca bir önemli özelliğe dokunalım burada— okuyucu, roman, soylular arasında geçtiği halde, Temmuz devriminin gelip gitti-

ğinin, Fransız toplumunda soyluların durumunun romanın sonunda başlangıçtakinden çok farklı olduğunun farkına bile varmaz.

Hiç kimse, Maupassant'ın betimlemek *istediği* şeyin, her şeyden önce, bu değişiklik değil, kadın kahramanın evliliği ve bundan doğan çocuk karşısındaki hayal kırıklığı olduğunu söylemesin. Fakat Maupassant'ın sorunu bu şekilde koyuşu, onun aşkı, evliliği ve ana sevgisini, gerçekçi olarak betimlenebilecekleri temellerden: tarihî ve toplumsal temellerden ayrı düşündüğünü gösterir. Psikolojik sorunları toplumsal sorunlardan ayırmıştır. Maupassant için toplum, artık insanî varlıklar arasındaki canlı ve çelişkili ilişkilerin bir karmaşası değil, cansız bir konumdur yalnızca.

Balzac'ın yapıtlarının trajedi ve komedi bakımından zengin, büyük ve değişik bir süreç olan soyluluğun toplumsal varlığı, Maupassant'da bir «cansız-doğa»ya daralmıştır. Aristokratların şatolarını, parklarını, mobilyalarını... vb. tam bir ustalıkla betimler, fakat bunun kendi konusuyle herhangi bir gerçek, canlı ilişkisi yoktur. Konunun kendisi ise nispeten zayıf, sığ ve tek çizgilidir. Batı Avrupa gerçekçiliğinin 1848'den sonra asıl olumsuz özelliklerini özetlemek istersek aşağıdaki sonuçlara ulaşmış oluruz:

İlk olarak toplumsal olayların gerçek, dramatik ve epik devinimi kaybolur, tamamen kendilerini düşünen, tek başına karakterler, bir iki çizgiyle çizilmiş karakterler, hayran olunacak bir ustalıkla betimlenmiş ölü bir sahnenin ortasında hareketsiz, sessiz dururlar.

İkinci olarak, insanî varlıkların birbiriyle olan gerçek ilişkileri, onların eylemlerini, düşüncelerini ve coşkularını yöneten ve farkında olmadıkları toplumsal nedenler, gittikçe daha sığlaşır; yazar ise, bu yaşamın sığlığını ya öfkeyle veya duygusal bir alayla vurgular, ya da kaybolmuş olan insani ve toplumsal ilişkilerin yerine ölü, sert, lirik olarak şişirilmiş simgeler koyar.

Üçüncü (ve yukarıda verilmiş olan noktalarla sıkı ilişkili) olarak, kılı kırk yararcasına gözlemlenmiş ve tam bir ustalıkla betimlenmiş ayrıntılar, toplumsal gerçekliğin esas özelliklerinin çizilişinin ve toplumsal etkilerle insan kişiliğinde meydana gelen değişikliklerin betimlenişinin yerine konur.

Yazarın toplumsal ilerlemenin bir savunucusu ve zamanının toplumsal yaşamına katılan bir kişi durumundan basit bir seyirci ve gözlemci durumuna dönüşü, kuşkusuz, uzun bir gelişimin sonucu idi. On dokuzuncu yüzyılın son büyük gerçekçileriyle zamanlarının toplumsal yaşamı arasındaki ilişki daha o zaman ters ve çelişkilerle doluydu. Balzac'ı ve Stendhal'i düşünelim ve onları bir önceki yüzyılın İngiliz ve Fransız gerçekçileriyle karşılaştıralım; öncekilerin zamanlarının toplumsal yaşam tecrübesinin nasıl zorunlu olarak çelişkili olduğunu görürüz o zaman. Toplumla ilişkileri yalnızca eleştirel değildi —eski gerçekçilerde, *burjuva* sınıfı ile bağları çok daha az sorunsal olduğu halde, eleştirel bir tutum buluruz— derinden kötümser, kinle ve nefretle doluydu.

Bu yazarları zamanlarının *burjuva* sınıfı ile bazen ancak çok gevşek bağlar, çok saydam hayaller, çok çabuk kırılan Utopyalar birleştirir. İlerleyen çağla birlikte Balzac'ın hem aristokrat hem de *burjuva* kültürünün yıkılacağına değgin önsezisi, onun bakış açısına her zamankinden daha koyu bir gölge düşürür. Fakat bütün bunlara karşın Balzac ve Stendhal, yine de zamanlarının *burjuva* toplumunun bütün derinliği ve genişliğiyle kavranmış bir tablosunu vermişlerdir; bunun nedeni, her ikisinin de, ilk devrimle 1848 arasında *burjuva* toplumunun gelişimindeki her önemli sorun ve evreyi derinden ve bütün genişliğiyle yaşamış olmalarıdır.

Tolstoy'da bu ilişki daha da paradoksal ve çelişkilidir. Onun gelişimi, Rus yönetici sınıflarına karşı gittikçe artan bir nefret, Rus halkını baskı altında tutan ve sömürenlere karşı her gün büyüyen bir kin ve tiksinme gösterir. Yaşa-

mının sonunda, onları yalnızca bir alçaklar ve asalaklar çetesi olarak görecektir. Böylece, uğraşının son noktasında, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının Batılı gerçekçilerine adamakıllı yaklaşır.

Bu durumda, nasıl oldu da yazar Tolstoy hiç bir zaman bir Flaubert'e ya da bir Maupassant'a dönüşmedi? Ya da, soruyu Tolstoy'un gelişiminin daha önceki evresine: toprak sahibiyle köylü arasındaki çelişkinin ataerkil yöntemlerle çözülebileceğine hâlâ inandığı ya da inanmak istediği zamana kadar uzatırsak: nasıl olur da, bu ilk evredeki Tolstoy'da bile, daha sonraki gerçekçilerde, hatta en yetenekli olanlarında bile o kadar belirgin olan o taşralı dar görüşlülüğün bir izi yoktur? Tolstoy, emekçi sınıflarının sosyalist hareketini Batılı çağdaşları kadar hatta onlardan da az anladığına göre nasıl açıklanabilir bu?

İşte bu noktada Lenin'in hayranlık verici çözümlemesi, Tolstoy'u anlamamız için bir ipucu verir bize.

Vulger-sosyologlar, Tolstoy'un betimlediği karakterlerin istatistiklerini toplamışlar ve bu rakamlara dayanarak Tolstoy'un daha çok Rus toprak sahiplerinin yaşamını anlatmış olduğunu ileri sürmüşlerdir. Böyle bir çözümleme, olsa olsa, bir şeyi betimledikleri zaman hemen önlerinde duran şeyi, toplumsal gerçekliğin tümüyle olan ilişkisine bakmaksızın tanımlayan, hayalleri kıt doğalcıları anlamayı kolaylaştırır. Büyük gerçekçiler toplumsal evrimi ve büyük toplumsal sorunları anlattıkları zaman, hiç de böyle basit ve dolaysız biçimde hareket etmezler.

Büyük bir gerçekçinin yapıtlarında her şey, onun dışındaki her şeyle bağıntılıdır. Her olay birçok ögeden oluşan birçok sesliliği, bireysel ve toplumsalın, fiziksel ve ruhsalın, kişisel çıkarla kamusal işlerin sıkı ağını gösterir. Ve bunların kompozisyonundaki çok seslilik, dolaysızlığın ötesine geçtiği için de *dramatis personae* (oyundaki kişiler, çev.) tiyatro ilânına sığmayacak kadar çok sayıdadır.

Büyük gerçekçiler, topluma daima canlı ve hareketli bir merkezden bakarlar; bu merkezse, görülür ya da görülmez biçimde her olay içinde vardır. Bunun bir örneği Balzac'tır. Balzac, kapital'in —o zaman doğru olarak finans kapitalde cisimleşmiş olarak görmüştür kapitali— Fransa'da nasıl iktidarı ele geçirdiğini gösterir. Balzac, Gobseck'ten Nucingen'e kadar, bu şeytanca gücün doğrudan temsilcilerinin alayını birden yaratır. Fakat bu, Balzac'ın dünyasmda finans kapitalin gücünü zayıflatır mı? Sahneden ayrıldığında yöneticiliği bırakır mı Gobseck? Hayır, Balzac'ın dünyası devamlı olarak Gobseck ve benzerleriyle doludur. Dolaysız tema ister aşk ya da evlilik olsun, ister arkadaşlık ya da politika olsun, tutku ya da özveri olsun, Gobseck, görülmez bir baş oyuncu olarak vardır hep; ve onun bu görülmez varlığı, Balzac karakterlerinin her hareketini, her eylemini renklendirir.

Tolstoy, 1861'den 1905'e kadar sürmüş olan köylü ayaklanmasının sanatçısıdır. Bütün yaşamı boyunca yazdıklarında, sömürülen köylüler, görülür ya da görülmez, ama daima var olan baş oyuncudur. Tolstoy'un son yapıtlarından biri olan *Ölümden Sonra Dirilme*'de Prens Nekludov'un askerî yaşammın nasıl anlatıldığına bakalım:

«Kendinin değil fakat başkalarının yaptığı ve fırçaladığı çok güzel ütülenmiş ve fırçalanmış bir üniformayı giymekten; yine başkalarının yapıp temizleyip eline verdiği bir mığferi giymekten ve silâhları kuşanmaktan; başkalarının yetiştirip eğittiği, timar ettiği güzel bir ata binip bir geçit töreninde ya da bir teftişte at koşturmaktan başka yapacak işi yoktu...»

Tolstoy'un yapıtlarında çok rastladığımız bu tür tanımlamalar, kuşkusuz, birçok ayrıntıyı da içerir. Fakat bu ayrıntıların, tanımlanan nesnelerin özgül niteliklerini aydınlatmak gibi bir anlamı yoktur, bu tür nesnelerin kullanımını belirleyen toplumsal sonuçları vurgularlar. Bu toplumsal

sonuçlarsa sömürüyü, köylülerin toprak sahipleri tarafından sömürülüşünü gösterir.

Fakat Tolstoy'un bütün yapıtlarında, sömürülen köylü, görülür ya da görülmez olarak, yalnızca her büyük ya da küçük yaşam olayında yoktur — karakterlerin bilinçlerinden de hiç bir zaman kaybolmaz. Uğraşları ne olursa olsun, bu uğraşın gerektirdiği her şey, ve ona dair insanların düşündüğü her şey, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, bu merkezî sorunla az ya da çok dolaysız olarak ilişkili sorunlara dayanır.

Tolstoy'un karakterlerinin ve Tolstoy'un kendisinin bu sonuçları hemen tamamen bireysel ahlâkî bir temele yükselttiği doğrudur: yaşam, başkalarının emeğini sömürmek yoluyla insanların kendi kendilerini yıkmak zorunda kalmayacakları bir şekilde nasıl düzenlenebilir? Tolstoy kendi yaşamında ve karakterlerinin bir çoğunun ağzından bir sürü yanlış ve gerici karşılıklar vermiştir bu soruya.

Fakat Tolstoy'da önemli olan, soruyu ortaya atmaktır, ona verilen cevap değil. Çehov, Tolstoy'la ilgili olarak, oldukça doğru bir şekilde, soruyu ortaya atmanın başka, ona cevap bulmanın ise daha başka bir şey olduğunu söylemiştir; sanatçının yalnızca birincisini yerine getirmesi mutlak bir zorunluluktur. Kuşkusuz, «soruyu doğru olarak ortaya atma» terimi, Tolstoy'da kelimesi kelimesine alınmamalıdır. Önemli olan, söz gelimi, ilk romanlarından birinin kahramanının ileri sürdüğü karışık ve romantik düşünceler değildir; asıl olan, dünyanın kurtarılması için fantastik ve Utopik planları değildir onun; ya da en azından yalnızca bunlar değildir önemli veya asıl olan. Bunlar, köylülerin bu kurtuluş planlarına gösterdiği tepkiyle, düşmanca güvensizlikleriyle, toprak ağasının yeni planının belki de yeni bir aldatmacadan başka bir şey olamayacağına dair, bu plan ne kadar iyi görünüyorsa aldatmanın da o kadar ustaca olacağına dair içgüdüsel korkularıyle organik olarak ilişkilidir.

Tolstoy'un «soruyu doğru olarak ortaya atması»ndan ancak bunlarla ilişkili olarak söz edebiliriz Çehov'la birlikte.

Tolstoy'un soruyu doğru olarak ortaya atması, birçok seylerle birlikte şunda yatmaktadır: ondan önce hiç kimse, «iki ulusu» onun kadar canlı ve hissedilir bir şekilde betimlememiştir. Bilinçli çabası, sabit bir şekilde, toplumun kesin olarak iki düşman kampa ayrılmasını ahlâkî ve dinî yoldan önlemeye yönelmiş olmasına karşın, edebî ürünlerinde acıma bilmez bir doğrulukla betimlediği gerçeklik, yazarın bu vazgeçemediği düşünün uygulanamaz oluşunu devamlı olarak ortaya koymuştur: paradoksal bir büyüklük yatmaktadır burda. Tolstoy'un gelişimi, dolambaçlı yollar izlemiştir; birçok hayali yitirmiş, yerine yenilerini bulmuştur. Fakat hakikaten büyük bir sanatçı olarak, Tolstoy ne yazdıysa, Rusya'da «iki ulus» arasındaki: köylülerle toprak sahipleri arasındaki amansız bölünmeyi anlatmıştır hep.

Gençlik yapıtlarında, örneğin *Kazaklar*'da bu uyuşmazlık, henüz saf, sevimli ve hüzünlü bir biçimde gösterir kendini. *Ölümden Sonra Dirilme*'de Maslova, Nekludov'un pişmanlık sözlerine şu karşılığı verir: «Benim aracılığımla ruhunu kurtarmak istiyorsun, öyle değil mi? Bu dünyada zevkin için kullandın beni, öte dünyada da ruhunu kurtarmak için kullanmak istiyorsun beni!»

Tolstoy bütün iç ve dış anlatım araçlarını değiştirdiği yıllar süresince, her türlü felsefeyi kullanmış ve bir kenara atmıştır, fakat «iki ulus»un çizimi, başından sonuna kadar, bütün yapıtlarının asıl kalm çizgisi olarak kalmıştır.

Tolstoy'un sanatındaki bu merkezî sorunu açınladıktan sonra, ancak o zaman, Tolstoy'la çağdaş Batı gerçekçileri arasındaki sonuç bakımından zıtlık, konuların yakınlığına karşın, açık hale gelir. Dönemin bütün öteki namuslu ve yetenekli yazarları gibi Tolstoy da, yönetici sınıftan her gün biraz daha uzaklaşmış ve onların yaşamını gittikçe daha günahkâr, anlamsız, boş ve gayrıinsanî bulmuştur.

Fakat kapitalist Batı'nın yazarları, yönetici sınıfa karşı bu tutumu takınırlarsa ve bunu ciddiye alırlarsa, tek başına bırakılmış gözlemci durumuna itiliyorlar, bu durumla birlikte sanat alanında her türlü engel dikiliyordu karşılarına — çünkü onlara bu yalnızlıktan çıkış yolunu ancak emekçi sınıfların özgürlükleri uğruna verdikleri mücadeleyi doğru bir biçimde anlamaları gösterebilirdi. Rusyalı Tolstoy, *burjuva* devriminin henüz gündemde olduğu bir ülkede yaşıyordu; ve köylülerin, hem toprak ağası hem de kapitalistler tarafından sömürülmelerine karşı başkaldırmalarını anlatarak, Rus sahnesindeki «iki ulus»u anlatarak, çağının son büyük *burjuva* gerçekçisi olabilirdi.

4

Bir edebiyat yapıtının gerçek artistik bütünlüğü, anlatılan dünyayı belirleyen temel toplumsal etmenlere değgin sunduğu tablonun bütün olup olmayışına bağlıdır. Dolayısıyle, yalnızca yazarın toplumsal süreci yoğun bir biçimde yaşantısına katmasına bağlanabilir. Ancak böyle bir yaşantı, temel toplumsal etmenleri ortaya çıkarabilir ve artistik sunuşun bunlar yöresinde özgürce ve doğal olarak toplanmasını sağlayabilir. Büyük gerçekçi başyapıtın ölçütü, kesinlikle, onun *temel* toplumsal etmenlerinin yoğun bütünlüğünün, toplumsal karmaşayı meydana getiren bütün ipliklerini titizce doğru ya da bilgiçce ansiklopedik bir biçimde içermeye gerek göstermeyişi hatta buna izin vermeyişidir; böyle bir başyapıtta en temel toplumsal etmenler, tüm anlatımını, birkaç insanın kaderinin görünüşte rastlantısal bir şekilde birleşmesinde bulabilir.

Bunun tersine, gerçekliğin basit bir seyirci tarafından tam olarak kopya edilmesi, konunun kendisinde var olan gruplaşma ilkesini açığa vurmaz. Artistik sunuş, günlük ya-

şamın böyle yüzeyden görülen özelliklerini göze çarptığı gibi yeniden yaratmaktan öteye giderse, sonuç (Hegel'ci ifadeyi kullanırsak) «kötü sonsuzluk»tur; yani, başlangıcı, sırası ve sonu tamamen yazarın keyfî seçimine bırakılmış kaotik (karmakarışık) bir gözlemler yığını olur. Öte yandan, gözlenen olayın dünyasına başka yerden değil kendi kafasından çıkan bir dizge (sistem) sokarsa, kaosa bir düzen getirebilir, fakat bu düzen soyut düşüncelerin belirlediği bir düzen, peşinden sürüklediği gerecin dışında bir düzen, gerçek yaşama yabancı bir düzen olur bu. Bunun sonucu olarak ortaya çıkan sanat yapıtı, kaçınılmaz şekilde, kuru ve şiirsellikten uzak olacak; ve yazar, betimlemeler, lirik bölümler, simgecilik ve benzeri şeyler yoluyla, yapıtta verilen insanî kaderlerle onları yöneten toplumsal güçler arasında yapay olarak gizemli bir bağ kurmak için ne kadar büyük çaba harcarsa, bu kuruluk ve şiirsizlik o kadar belirginleşecektir. Yazarın gözlemi ne kadar yüzeyselse, böyle bir yapıta *aposteriori* (sonsal olarak) herhangi bir düzen ve kompozisyon sokmayı amaçlayan bağlar o derece soyut olacaktır.

Büyük gerçekçilerin yapıtlarındaki iç hakikat, onların yaşamın kendisinden ortaya çıkmalarında, artistik özelliklerinin, sanatçının kendisinin yaşadığı hayatın toplumsal yapısının yansımaları olmasında yatar. Büyük gerçekçi romanın yapısının tarihî —Le Sage'ın gevşek serüven sırasından, Walter Scott'ın dramatik yoğunluk çabaları yoluyla Balzac'ın kısmen romanvari-dramatik, kısmen çevrimsel olarak karışık kompozisyonlarına kadar— kapitalizmin kategorilerinin insan yaşamının biçimleri olarak *burjuva* topluma yavaş yavaş girdiği bir sürecin edebî bir yansısıdır. Balzac'ın her şeyi kucaklayan çevrimi içinde kurduğu dramatik yoğunlukta, daha o zamandan muzaffer kapitalizmin, sanatları içine attığı bunalımların başlangıçlarını farkedebiliriz. Çağımızın büyük yazarlarının hepsi, *burjuva* yaşamının tatsız yapısının adiliğine, yavanlığına ve boşluğuna karşı kahramanca bir

mücadeleye girişmiştir. Yaşamın bu adiliğine ve yavanlığına karşı mücadelenin biçimsel yanı, kurgunun ve olayın dramatik gösterilişidir. Tutkuları en yüksek yoğunlukta betimleyen Balzac'ta bu, tipik olanı, yaşamın çilesindeki bazı iplerin son derece belirgin anlatımı olarak kavramak yoluyla yapılır. Derin, zengin ve çok renkli şiirle dolu dinamik bir dünya, burjuva yaşamının aşağılık yavanlığından, ancak böyle güçlü dramatik patlayışlarla çıkabilir. Doğalcılar bu «romantizmi» yendiler, böylece de edebiyat yaratımını «ortalama» düzeye, günlük yaşamın adiliğine düşürdüler. Doğalcılıkta, kapitalist yavanlık, yaşamın şiirine üstün geldi.

Tolstoy'un yapıtları, Rusya'da toplumsal evrimin aşamalarına koşut giden bu edebî sürecin birçok evresini kucaklar. Yazarlık uğraşına, Batı edebiyatındaki terimi kullanırsak, Balzac öncesi dönemin bir yazarı olarak başladı, yaşlılık döneminin yapıtları ise büyük gerçekçiliğin çöküş dönemine kadar uzandı.

Tolstoy'un kendisi de büyük romanlarının hakiki epikler olduğunu biliyordu. *Savaş ve Barış*'ı Homeros'la karşılaştıran yalnız kendisi değildir — kitabın birçok tanınmış ve tanınmamış okuru da aynı duyguyu duymuştu. Kuşkusuz, Homeros'la karşılaştırma, bu romanın gerçek epik niteliğinin uyandırdığı derin izlenimi gösterse de, üslubun gerçek bir özelliğinden daha çok genel yönsemesinin bir belirtisidir. Çünkü, epik sürükleyiciliğine karşın *Savaş ve Barış* baştan sona gerçek bir romandır: Balzac'taki gibi dramatik yoğunluğu olan bir roman olmasa da. Onun gevşek ve yaykın kompozisyonu, karakterler arasındaki neşeli, rahat, sakin ilişkiler, gerçek hikâyeci için kaçınılmaz olan epik küçük olayların sakin fakat canlı kalabalığı — bütün bunlar Balzac'tan çok on sekizinci yüzyıl İngiliz romanının büyük taşralı kır şarkılarına (idyll) yaklaştırır onu.

Fakat bu yakınlık, her şeyden çok, on dokuzuncu yüzyıl Avrupa romanının genel gelişme çizgisine karşı bir zıtlığı

ifade eder. Kapitalist egemenliğine boyun eğmeye henüz başlamamış eski toplumda, günlük yaşamda hâlâ kapitalist öncesi dönemin çeşitliliği ve ilgi çekiciliği vardı. Tolstoy'un büyük romanları, yansıttıkları toplumsal gerçekliğin kendine özgü yapısı bakımından, kendinden önce gelen İngilizlerin romanlarından ayrılır, ve sunulan gerçekliğin bu kendine özgü karakterinden dolayı da artistik zenginlik ve derinlik bakımından benzeri İngiliz romanlarından üstündür. Tolstoy'un anlattığı dünya, on sekizinci yüzyıl İngiliz romancılarının dünyasından çok daha az *burjuva* bir dünyadır, fakat —özellikle *Anna Karenina*'da— kapitalist gelişim sürecinin, hemen daima onun belli bir evresini anlatan İngiliz romanlarındakinden daha kuvvetle belirgin olduğu bir dünyadır bu. Ayrıca, on sekizinci yüzyılın büyük İngiliz romancıları *devrim sonrası* bir dönemde yaşamışlardı, bu ise onların yapıtlarına (özellikle Goldsmith ve Fielding'inkilere) bir denge ve güvenlilik havası ile aynı zamanda belli bir kendini beğenmiş kısa görüşlülük vermişti.

Bunun tersine, Tolstoy'un edebiyat uğraşı yaklaşmakta olan devrim fırtınaları döneminde başladı ve bitti. Tolstoy, bir *devrim öncesi* dönem yazarıdır. Ve kesinlikle, onun yapıtlarında ağır basan, Rus köylüsünün sorunu olduğu için, Batı edebiyatı tarihindeki kesin dönüm noktası, yani 1848 devrimleri yenilgisi bu yapıtlar üzerinde hiç bir iz bırakmamıştır. Bu nedenle Tolstoy'un kendisinin, gelişimin çeşitli evrelerinde bu asıl sorunun ne derece farkında olduğu ya da olmadığı pek önem taşımaz. Önemli olan, bu sorunun onun bütün yapıtlarının özünde olmasıdır, yazmış olduğu her şeyin bu sorunun çevresinde dolaşmasıdır; yalnızca bu nedenledir ki, Avrupa'da 1848 devrimlerinin felâketinden sonra bile o bir devrim öncesi yazarı olarak kalmıştır.

Fakat Tolstoy'un büyük romanlarındaki kır şarkıları, hep korkutucu, kötü şeyler gösteren şarkılardır. *Savaş ve Barış*'ta, Rostov ailesinin parasal yönden yıkımı, gözlerimi-

zin önünde, eski moda taşra soylularının tipik yıkımı gibi canlandırılır; Bezukov ve Bolkonski'nin ruhsal bunalımları, politik yönden genişleyerek Dekambrist ayaklanmaya varan büyük dalganın yansımalarıdır. *Anna Karenina*'da daha da karanlık bulutlar tehdit eder köy şarkısını; düşmansa kapitalist yüzünü daha şimdiden açıkça göstermektedir. Artık yalnızca parasal bir yıkım söz konusu değildir — artık, Tolstoy'un o kadar tutkuyla karşı çıktığı kapitalizmin dipteki güçlü akıntısı hissedilir.

Nikolay Rostov'un *Savaş ve Barış*'ta bıraktığı yerden sorunları yüklenen Constantin Levin, onları basitçe, kaygısızca çözememektedir artık. Bir toprak sahibi olarak toprağın kapitalizasyonunun bir kurbanı durumuna düşmeksizin yalnızca maddî refahını düzeltmek için savaşmamaktadır; aynı zamanda durmaksızın süren bir iç mücadele vermek zorundadır: toprak sahibi olarak varlığının doğru, haklı bir şey olduğuna, köylüleri sömürmeye hakkı olduğuna kendini inandırmaya çalışırken bunalımdan bunalıma giren bir mücadeledir bu. Tolstoy'un romanlarının eşsiz epik büyüklüğü, bu mücadelenin, sınıfının namuslu temsilcileri için çıkış yolu bulunmayan trajik bir çatışma değil, çözülmesi mümkün bir sorun olduğuna onu inandıran hayallere dayanır.

Anna Karenina'da bu hayaller *Savaş ve Barış*'takinden çok daha büyük ölçüde sarsılmıştı. Bu, başka şeylerle birlikte, *Anna Karenina*'nın yapısının çok daha fazla 'Avrupalı' oluşuyla, çok sıkı dokunmuşluğuyla ve hikâyenin çok daha az acelesizce açılışıyla gösterir kendini. Temanın, on dokuzuncu yüzyıl Avrupa romanlarının temalarıyla olan yakın benzerliği, görünüşte de olsa, yaklaşan bunalımın ek bir belirtisidir; *Anna Karenina*'da üslup, hâlâ, Tolstoy'un ilk döneminin özelliklerini taşırsa da daha ilerdeki eleştirel dönemin bazı izleri daha şimdiden kendini göstermektedir. *Anna Karenina, Savaş ve Barış*'tan daha çok romandır.

Kroyçer Sonat'ında Tolstoy, Avrupa romanı yönünde

uzun bir adım daha atar. Büyük bir *novella* biçimi yaratır kendisine. Avrupa gerçekçiliğinin meydana getirdiği ve hem geniş, hem de dramatik yönden yoğun olan geliştirilmiş, olgunlaştırılmış bir biçimi andırır bu. İnsan kaderlerindeki büyük çalkantıları, trajik sonlu dönüm noktalarını, çok çeşitli iç nedenleri ayrıntılı bir şekilde çizerek sunmaya, yani sözcüğün en geniş anlamıyle epik üslupta vermeye her gün biraz daha eğilim gösterir.

Böylece Tolstoy, bir dereceye kadar Balzac'ın kullandığı kompozisyon biçimine yaklaşır. Balzac onun edebî üslubunu etkilemiş değildir; fakat her ikisinin de yaşadığı gerçeklik ve bu gerçekliği yaşama tarzları onları bir içsel zorunlulukla böyle biçimler yaratmaya itmiştir. *İvan İlyiç'in Ölümü*, Tolstoy'un daha sonraki bu üslubunun en üst noktasını gösterir, fakat onun etkileri son büyük romanı *Ölümden Sonra Dirilme*'de de izlenebilir. Tolstoy'un dramatik yapıtlarının da bu dönemde yazılmış olması bir rastlantı değildir.

Fakat tema yönünden Avrupa edebiyatına benzeyiş, oradaki geçerli edebî yönsemelere: epiğin ve dramın artistik biçimlerini bozmuş olan yönsemelere artistik yönden benzeşme anlamına gelmez. Tersine, Tolstoy yaşamının sonuna kadar sanatla ilgili bütün sorunlarda eski okuldan büyük bir gerçekçi, büyük bir epik biçim yaratıcısı olmuştur.

Yaşamın bütünlüğünün epik olarak verilmesi —dramatiğin tersine— yaşamın dış görünümlerinin verilişini, insan yaşamının herhangi bir alanını yapan en önemli nesnelerin epik-şiirsel dönüşümünü ve böyle bir alanda zorunlu olarak geçen en tipik olayları kaçınılmaz bir şekilde içermelidir. Hegel, epik sunuşun bu ilk konutuna (postulat) «nesnelerin bütünlüğü» der. Bu konut kuramsal bir buluş değildir. Her romancı, içgüdüsel olarak bilir ki, yapıtı bu «nesnelerin bütünlüğü»nden yoksunsa, yani temaya ait olan her önemli nesneyi, olayı ve yaşam alanını içermezse tamamlanmış sa-

yılmaz. Eski gerçekçilerin hakiki epikleri ile çöküş halindeki yeni edebiyattaki biçim bozuluşu arasındaki kesin ayrım, bu «nesnelerin birliği»nin, karakterlerin bireysel kaderleriyle bağlanması, aralarında ilişki kurması biçiminde gösterir kendini.

Gözlemci olan modern yazar bu nesnelerin birliğinin pekâlâ farkında olabilir. Ve eğer büyük bir yazarsa, betimlemelerinin gücü, esin kuvveti ile onu önümüze çıkarabilir. Örneğin her okuyucu Zola'nın pazarlarını, bono alım-satımlarını, yeraltı yuvalarını, tiyatroları, koşu yollarını... vb. anımsayacaktır. Özlerinin ansiklopedik özelliği ve betimlemelerinin artistik niteliği göz önüne alınırsa, bu «nesnelerin birliği» Zola'da da vardır. Fakat bu nesneler, karakterlerin kaderinden tam bağımsız bir varlığa sahiptir. Aralarında gerçek bir ilişki bulunmayan insan kaderlerine güçlü fakat onlarla ilgisiz bir art zemin oluştururlar; olsa olsa, içinde bu insan kaderlerinin oynandığı az ya da çok rastlantısal sahnedirler.

Klasiklerse ne kadar farklıdır!

Homeros, Akhilleus'un silâhlarını, tanrılarca yapılmış silâhları anlatır bize. Fakat bunu Akhilleus sahneye girer girmez yapmaz. Ancak Akhilleus öfkeyle çadırına döndüğünde, Troyalılar galip geldiklerinde, Patroklos, Akhilleus'tan ödünç aldığı zırhları içinde öldürüldüğünde, Akhilleus'un kendisi Hektor'la ölümcül bir dövüşe hazırlanırken —sözcüğün tam anlamıyle ölümcül bir dövüştür bu, çünkü Akhilleus, Hektor'un ölümünden hemen sonra kendisinin de ölmesi gerektiğini bilmektedir— Hektor'la bu dramatik dövüş anından hemen önce, iki şampiyonun silâhları iki ulusun kaderini belirlerken ve tanrılara yaraşır gücünün yanında Akhilleus'un daha iyi silâhları, çarpışmanın sonucunu belirleyen bir etmen olduğunda — ancak o zaman anlatır Homeros, Hephaistos'un bu silâhları Akhilleus için nasıl dövmüş olduğunu.

Yani Akhilleus'un silâhlarının tanıtılması, yalnızca, sa-

natçı onların dış görünüşlerini değil de *yapılışlarını* anlattığı için değil (Lessing, *Laokoon*'undaki ünlü bölümde parmak basar buna), aynı zamanda bir bütün olarak kompozisyon açısından dolayı gerçekten epiktir; çünkü bu, Akhilleus'un silâhları hikâyede, kahramanlarının karakterizasyonu ve kaderinde kesin bir rol oynadığı yerde yapılır. Yani Akhilleus'un bu silâhları, hikâyedeki karakterlerden bağımsız nesneler değil, hikâyenin kendisinin bütünleyici bir etmenidir.

Gerçekten büyük romancılar bu bakımdan daima Homeros'un öz oğullarıdırlar. Doğru, nesneler dünyası ve onlarla insanlar arasındaki ilişkiler değişmiştir, daha karmaşık olmuştur, daha az kendiliğinden şiirsel öge taşır olmuştur. Fakat büyük romancıların sanatı, kendini, dünyalarının şiirsel olmayan yapısını, içinde yaşadıkları toplumun yaşam ve evrimini paylaşmak ve yaşamak yoluyle yenme yeteneklerindedir. Büyük yazarların, yaşamı yapan iç ve dış, büyük ve küçük anların değişken dokusunu böyle yüce bir güçle egemenliklerine almaları kendiliğinden tipik kahramanlarını, içlerinde taşıdıkları zorunlu kaderleri gerçekleştirmek üzere özgür yaşama bırakmalarıyle olur. Onların kahramanları ömürlerini yaşamaya başlar, yaşam alanlarının kendine özgü nesne ve olaylarıyle tamamen doğal bir biçimde karşılaşırlar. Karakterler, sözcüğün en geniş anlamıyle tipik oldukları için, tipik ömürleri boyunca, yaşam alanının en önemli nesnelerine bir kereden daha fazla rastlayacaklardır zorunlu olarak. Yazar bu nesneleri, anlatmakta olduğu yaşamın dramında tipik olduğu, zorunlu şeyler haline geldiği yer ve zamanda ortaya çıkarmakta özgürdür.

Yapıtlarında «nesnelerin birliği»nin Tolstoy'daki kadar zengin, bu kadar tam olduğu bir başka modern yazar daha yoktur belki de. Saraydan ve genelkurmaydan gerilla savaşçılarına ve savaş esirlerine kadar savaşın, doğumdan ölüme kadar huzur içindeki özel yaşamın her evresinin bütün ayrıntılarıyle gösterildiği *Savaş ve Barış*'ı, yalnızca onu düşün-

mek zorunda da değilizdir. *Anna Karenina*'da anlatılan dansları, klüpleri, eğlenceleri, resmî davetleri, konferansları, tarlalarda çalışmaları, at yarışlarını ve kâğıt oyunlarını; *Ölümden Sonra Dirilme*'deki mahkeme ve hapisane sahnelerini anımsayalım. Fakat —Tolstoy'un büyük bir zevkle, her biri çerçevenin bütünü içinde ayrı birer resim olacak gibi apaçık ve bütün ayrıntılarıyle çizdiği— bu tabloları daha yakından çözümlersek, onların, modern gerçekçilerin çizdiği resimlerden ne kadar ayrı, eski epiklerde bulduklarımıza ne kadar benzer olduklarını görmemezlik edemeyiz.

Tolstoy'un bu tabloları, hiç de yalnızca görünüm, yalnızca resim ve betimleme, yalnızca «nesnelerin birliği»ne basit katkılar değildir. *Savaş ve Barış*'taki, Noel'de karnaval giysileriyle yapılan geçit, Nikolay Rostov ile Sonya'nın aşkında bir bunalımı gösterir; süvari hücumu, Nikolay Rostov'un yaşamında bir bunalımı işaret eder; at yarışı, Anna Karenina ile Vronski'nin ilişkilerinde bir dönüm noktasıdır; Katyuşa'nın yargılanması, onunla Nekludov arasındaki son kesin buluşmaya yol açar... vb. «Nesnelerin bütünlüğü» içinde her biri ayrı ayrı verilen bölümler, kendilerini, romandaki bir ya da birkaç karakterin evriminde zorunlu bir etmen yapan bazı kesin noktalar içerirler.

Gerçekte Tolstoy'un romanlarındaki bağlantılar ve ilişkiler, daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, nesnel olaylarla karakterlerin öznel yaşantıları arasındaki ilişki noktaları olmaktan çok daha karışık ve çeşitlidir; böyle kavşak noktaları, aynı zamanda tüm hikâyenin az ya da çok önemli dönüm noktalarını da işaret eder. Bu bunalımların her evresi, karakterlerin her düşüncesi ve coşkusu, dönüm noktasıyle, hikâyede bunalımın ortaya çıkmasını sağlayan olayla birbirinden ayrılmaz biçimde içiçe geçmiş, sarılmıştır birbirine. Örneğin, Anna ile Vronski'nin, Karenin'e karşı ilişkilerinde bir bunalım kaçınılmaz duruma geldiğinde, yarış ve Vronski'nin geçirdiği kaza, bunalımın ortaya çıkması için basit bir

vesile olmaktan öte, bunalımın yapısını da belirleyen bir şey olur. Bu üç karakterde, başka durumlarda aynı şekilde ve aynı tipiklikte kendini gösteremeyecek olan özellikleri açığa vurur. At yarışı ile karakterleri ve kurguyu bağlayan iç bağlar yüzünden, yarış, basit bir tablo olmaktan çıkar artık — büyük bir dramın son kesin sahnesine dönüşür; yarışlarda at koşturmanın Vronski'nin tipik bir vakit geçirme yolu olması, çar ailesinden kimselerin bulunduğu at yarışlarına katılmanın bürokrat Karenin'in tipik bir alışkanlığı olması, bireysel kaderlerle «nesnelerin birliği» arasındaki çeşitli ilişkileri, toplumsal etmenlerin de araya girmesiyle daha da çeşitli ve tipik yapar.

«Nesnelerin birliği»nin böyle bir sunuluşu —her gerçek büyük epik sanatçı gibi— Tolstoy'un da, bireysel kaderlerle aralarındaki bağın daima genel ve soyut olduğu, dolayısıyle daima rastlantısal kaldığı bir konumun kuru ve sıkıcı betimlemelerini yapmasını önler. Tolstoy'da «nesnelerin birliği» daima dolaysız, kendiliğinden ve hissedilebilir bir biçimde, bireysel kaderlerle çevresel dünya arasındaki sıkı bağı dile getirir.

5

«Nesnelerin birliği»ni bu türlü gösterme tarzı, gerçekten tipik karakterler yaratmanın *sine qua non* koşuludur. Engels, hakiki gerçekçiliğin bir ön koşulu olarak, karakterlerin tipikliğiyle sıkı ilişki içindeki tipik durumların önemi üzerinde durmuştur. Fakat tipik durumlar, toplumsal nitelikleri yönünden doğru olarak tanımlanmış olsalar bile soyut ya da somut olarak betimlenebilirler. Yeni gerçekçilerin yapıtlarında bu tanımlamalar gittikçe soyut olmaya doğru dönmektedir. Bir sanat yapıtındaki karakterler, onların karşılıklı ilişkileri, yaşamlarının öyküsü... vb. onlarla çevreleri

arasındaki ilişkiler, karakterleştirmenin doğal sonuçları gibi görülecek tarzda gösterilmezse; konumlar ve öykünün araçları bireyin görüş açısından yalnızca rastlantıysa (yani, artistik yönden yalnızca sahne izlenimini veriyorsa) o zaman sanatçının tipik durumları gerçekten inandırıcı bir tarzda anlatması olanaksızdır. Çünkü aklın, belli bir *milieu*'nün (ortamın) ilgili bütün olgularıyle birlikte noksansız anlatıldığını kabul etmesi başka bir şeydir; tek tek kadın ve erkeklerin kaderlerinin, karşılarına çıkan durumların sonsuz zenginliğinden nasıl oluştuklarını, yaşamlarındaki dönüm noktalarının kendi yaşam dilimlerinde egemen olan tipik durumlarla nasıl çözülmez biçimde bağlı olduklarını görerek, derinden derine devinen bir yaşantıya katılması bir başka şeydir.

Sunuştaki üslup değişikliklerinin, toplumsal gerçekliğin kendisindeki değişikliklerin yansımaları olduğu; kapitalizmin, insan varoluşunun her biçiminde gittikçe egemen olduğunu gösterdikleri, açıktır.

Hegel bu değişikliğin genel olarak sanat üzerinde, özel olarak da epik edebiyat üzerindeki zararlı etkisini çok iyi görmüştür. Şöyle söyler bu konuda: «İnsanın dışsal yaşamı için gereksindiği şeyler: ev ve yuva, çadır, iskemle, yatak, kılıç ve mızrak, okyanusları aştığı gemi, savaşa gittiği araba, haşlama ve kızartma, hayvan kesme, yeme ve içme — bütün bunların hiç biri, onun için yalnızca amaca götüren cansız araçlar olmamak gerekir; dışsal olan şeye, insan bireyiyle böyle yakın bir ilişki yoluyle insanca soluk alan bireysel bir karakter vermek için o insan, bütün bunların arasında kendini tüm duygusu ve varlığıyle yaşıyor hissetmelidir. Ürettikleri şeylerle birlikte günümüzün makineleri ve fabrikaları ve genellikle bizim dış gereksinmelerimizi doyurma araçlarımız, bu bakımdan —tıpkı modern devlet örgütü gibi— özgün epiğin gerektirdiği yaşamın temeliyle uyuşmaz olacaktı.»

Bu sözlerle Hegel, modern *burjuva* romanının karşılaş-

tığı asıl üslup sorununu doğru olarak belirtmiş oluyor. Büyük romancılar, *burjuva* yaşamdaki, insanların birbiriyle ve doğayla ilişkilerindeki, şiirsel betimlemeye o kadar sert bir direnç gösteren o soğukluğu ve kabalığı yenmek için sanat alanında kahramanca bir dövüş vermektedirler. Fakat sanatçı bu direnci, bu ilişkilerin canlı kalmış ögelerini gerçekliğin kendisinde arayarak; böyle canlı yönsemelerin kendilerini hâlâ bireyler arasındaki ilişkiler olarak gösterdikleri anları kendi zengin ve gerçek yaşantısından çekip çıkararak ve yoğun bir biçimde dile getirerek yenebilir ancak. Çünkü, Hegel'in anlattığı ve kendisinden sonra o kadar çok tekrarlanan, kapitalist dünyanın mekanik ve «tükenmiş» karakteri, kapitalizmde var olan ve büyüyen bir evrimci yönsemedir, doğru; fakat hiç bir zaman unutulmamalıdır ki, yalnızca bir yönsemedir; toplum, nesnel olarak hiç bir zaman «tükenmiş», tamamlanmış, ölü, taşlaşmış gerçeklik değildir.

Böylece, *burjuva* gerçekçiliğinin kesin artistik sorunu şu olmaktadır: yazar dalgaya karşı mı yüzecektir, yoksa kapitalizm selinin akışına mı bırakacaktır kendini?

Birinci durumda canlı imgeler yaratabilir, kuşkusuz; o sert maddeden bunları yontmak son derece güçtür ama yine de hakiki ve gerçektir bu imgeler, çünkü hâlâ varlığını sürdüren yaşam kıvılcımını, «tükenmiş» dünyaya karşı mücadeleyi betimlerler. Doğrulukları, son derece abartılmış bir biçimde betimledikleri şeyin toplumsal özü bakımından temelde doğru olmasına dayanır.

İkinci durumda —Flaubert'den bu yana yeni gerçekçiliğin izlediği yöntemdir bu— akıntıya karşı yüzme gittikçe azalmaktadır. Fakat bunun edebiyatı günlük yaşamla daha sıkı bir temasa getirdiğini, değişenin yaşam tarzı olduğunu, edebiyatınsa kendisini bu değişikliğe uydurmaktan başka bir şey yapmadığını söylemek tamamen yanlış ve yapmacık olur. Çünkü, kendi edebî faaliyetlerinde biraz önce belirtilen, yad-

sınmaz bir biçimde var olan evrimci toplumsal yönsemeyi kabul eden yazarlar, bir yönsemeden başka bir şey olmayan bu şeyi, yapıtlarında mutlaka genel, her şeyi kucaklayan bir gerçekliğe dönüştürmek zorundadırlar. Onların, kapitalist gerçeklikten bir yaşam kıvılcımı çaktıramayan yapıtları, böylece gerçekliğin kendisinden daha da taşlaşmış, hatta daha da «tükenmiş» olur; betimlediklerini söyledikleri dünyadan daha sönük, umarsız ve özelliksiz olur. Kapitalist toplumun gerçeklikleri ortasında, insanlarla dış dünya arasındaki ilişkilerde Homeros'vari bir yoğunluğu tutmak elbette olanaksızdır. Defoe'nun, *Robinson Crusoe*'sinde temel insanî gereksinimleri karşılamaya yarayan bütün âletleri, heyecan verici bir öykünün parçalarına döndürmekte ve insan kaderleriyle bu canlı ilişki yoluyla onlara sözcüğün en yüce anlamında şiirsel bir önem bağışlamakta başarıya ulaşması modern romanın tarihinde oldukça ender bir şanstır. Ve *Robinson Crusoe*, tek başına, bir daha tekrarlanamayacak bir örnekse de, yazarın imgeleminin, kapitalist gerçekliğin yavanlığını yenme sorununa artistik bir çözüm yolu bulacaksa, gitmesi gereken yolu gösterdiği için son derece öğreticidir. Bir yazarın betimlemelerini en seçme, en parlak, en uygun sözlerle süslemesi; karakterlerine, gerçekliğin boşluğu, umarsızlığı, gayriinsanîliği ve 'donması' karşısında en derin üzüntüyü, en büyük öfkeyi duyurtması boştur, yararsızdır. Bu üzüntü en büyük içtenlikle ve en güzel lirik biçimde dile getirilmiş olsa bile, boşuna çaba. *Robinson Crusoe* örneği gösteriyor ki, kapitalist gerçekliğin yavanlığına karşı mücadele, ancak yazar bu gerçekliğin çerçevesi içinde kendi kendilerine olanaksız olmayan (hiç bir zaman gerçekten meydana gelmeseler de) durumlar yaratır ve sonra bu yaratılmış durum içinde, karakterlerini, kendi toplumsal varlıklarının bütün temel niteliklerini geliştirmeye bırakırsa ancak başarılı olabilir.

Tolstoy'un eşsiz epik büyüklüğü böyle bir yaratış gücü-

ne dayanır. Hikâyeleri belirgin bir yavaşlıkla, keskin dönüşler olmaksızın, kişilerinin sıradan yaşamlarının izi boyunca düz bir çizgi izler gibi sürer gider. Fakat bu iz boyunca her zaman ve her yerde Tolstoy, karakterlerin ulaştığı somut gelişim aşamasından bir iç şiirsel zorunlukla çıkan durumlar: karakterlerin doğayla canlı bir ilişki içine sokuldukları durumlar yaratır. Özellikle *Savaş ve Barış* böyle önemli, böyle görkemli bir şekilde canlı tablolarla doludur. Örneğin, Rostov ailesince düzenlenen o tantanalı av partisini, yaşlı amcayla geçirilen o güzel akşamı ve onun sonunu düşünün. *Anna Karenina*'da doğayla ilişki çok daha sorunsallaşmıştır, Tolstoy'un, Levin'in köylüleriyle ilişkisinin sorunsal yapısından ve bedenî çalışmaya karşı duyduğu duygusal davranıştan çıkardığı, Levin'in ekin biçmesi gibi tablolar daha da hayran olunacak şeylerdir.

Fakat bu, Tolstoy'un betimlediği dünyanın şiirsel canlandırılışı sorununu, insanla doğa arasındaki ilişkiyle sınır. landırmak bir hata olurdu. Kentle kırsal bölgeler arasında gittikçe artan iş bölümü, kentlerin gittikçe artan toplumsal ağırlığı, eylemi, zorunlu olarak her gün biraz daha kent sahnesine ve büyük modern kente döndürür; bu tür kentlerde bile hiç bir şiirsel buluş, insanla doğa, insanla artık mal haline dönüşmüş olan nesneler arasında Homeros'vari bir ilişki kuramaz artık. Kuşkusuz bu, gerçekçi yazarın, bu kent dünyasının «tükenmiş»liğine karşı bir savaş vermeksizin teslim olması gerektiği anlamını taşımaz. Büyük gerçekçi yazarlar, en azından bu noktada hiç bir zaman teslim olmamışlardır. Fakat yine burada yazar, büyük kent dünyasının canlı ve şiirsel bir biçimde gösterildiği durumlar yaratmaya zorlanır. Burada böyle bir şiir, ancak insan figürlerinin kaderleri yaşamla dolu ise ve birbirleriyle ilişkileri derinden dramatikleştirilmişse doğabilir. Eğer yazar böyle durumlar: karakterler arasındaki mücadelelerin ve ilişkilerin büyük bir dramatik görünüme doğru genişlediği durumlar yaratırsa,

o zaman bu karşılıklı insanî ilişkilerin anlatımını bulduğu ve onların taşıyıcısı olan nesneler —bu işlevlerinin bir sonucu olarak— şiirsel bir büyüye kavuşacaktır. Büyük gerçekçilerin bu konuda ne derece bilinçli oldukları, Balzac'ın *Splendeur et Misère des Courtisanes*'ından bir bölümle gösterilebilir: «Hapishaneler Lordu» Vautrin'le zamanın en büyük polis casusu Corentin arasındaki düellonun en yüksek noktasına eriştiği sahnedir bu. Corentin'in yardımcısı Peyrade devamlı bir tehlike içinde olduğunu hissetmektedir. «Düşman kabilelerinin hileleriyle Amerikan ormanlarının derinliklerine yayılmış olan ve Cooper'ın o kadar çıkar sağladığı terör, büyüsüyle, parlaklığıyla, Paris yaşamının en ince ayrıntılarını bile sarmıştır. Gelip geçenler, dükkânlar, arabalar, bir pencerede bir adam — bütün bunlar, Peyrade'a güven veren insan kalabalığında (onun için bir ölüm kalım sorunudur bu) bir ağaç kütüğünün, bir kunduz yuvasının, bir hayvan derisinin, bir bufalo kürkünün, hareketsiz bir teknenin ya da dalları suya değen bir ağacın, Cooper'ın romanlarında uyandırdığı aynı tutkulu ilgiyi uyandırıyordu.»

Doğallıkla, bu büyü Homeros'ta rastladığımız insanlığın çocukluk günlerinin o parlak, açık, basit büyüsü değildir artık. Büyük gerçekçilerin yaşamın gerçekliklerine sadık kalma çabaları, kaçınılmaz bir sonuç olarak kapitalist dönemdeki yaşamı, özellikle kentlerdeki yaşamı çizerken, onun her türlü karanlık dehşetini, korkunç gayrıinsaniliğini şiire döndürmek zorunluluğunu da birlikte getiriyordu. Fakat bu gerçek şiirdir: bastırılmamış korkusu yüzünden şiirsel olarak doğar. Şiirsel güzelliği kapitalist yaşamın korkunç çirkinliklerinde bulup ortaya çıkarış, konunun umutsuzluğunu ve yalnızlığını sunuş ortamı olarak kullanan o yüzeysel fotoğraf kopyacılığından dünyalarca uzaktır. Bunun bir örneği, Tolstoy'un son döneminin başyapıtı olan *İvan İlyiç'in Ölümü*'dür. Yüzeysel olarak bu romanda çizilen tablo, herhangi bir modern gerçekçinin de yapacağı gibi, sıradan bir insanın

günlük öyküsüdür. Fakat Tolstoy'un yaratma yeteneği, ölmekte olan İvan İlyiç'in kaçınılmaz yalnızlığını, tekliğini neredeyse Robinson Crusoe benzeri bir ıssız adaya döndürür —bir korku adasıdır bu, anlamsız bir yaşamdan sonra korkunç bir ölüm adasıdır bu— ve insanî ilişkileri ileten bütün o kişilere, nesnelere korkunç karanlık bir şiirsellik verir. Saray toplantılarının, oyun partilerinin, tiyatroya gidişlerin, çirkin mobilyaların artık sönmekte olan dünyası, ölmekte olan adamın bedensel işlevlerinin mide bulandırıcı pisliğine kadar çok canlı ve hareketli bir dünyayla birleştirilmiştir; burada her nesne, kapitalist toplumda insan yaşamının ruhsuzlaştırıcı boşluğunu ve faydasızlığını açık ve şiirsel bir biçimde dile getirir.

Tolstoy'un son yapıtları, bu şiirsel nitelikleriyle, artistik ve tarihî ayrılıklar çok önemli olsa da, on dokuzuncu yüzyılın büyük gerçekçilerinin yaratıcı yöntemleriyle büyük yakınlıklar gösterir. Balzac ile Stendhal, *burjuva* toplumun şiirsiz, «tükenmiş» yapısını, toplumsal yaşamı bir savaşa, bireyler arasındaki tutkulu ilişkileri karşılıklı oynanan bir oyuna döndürerek aşıyorlardı; böylece toplum, içinde yaşayan insanlarla «tükenmiş» bir güç, ölü bir makine, öldürücü ya da değişmez bir şey gibi karşı karşıya gelmemiş oluyordu. Devamlı bir değişikliğe uğrayan —bu yapıtlardaki resimlerde olduğu gibi nesnel olarak da— yalnızca toplum değildir (söz konusu dönem 1789 ilâ 1848 arasındaki dönemdir); Balzac'ın ve Stendhal'in betimledikleri karakterler «kendi tarihlerini gerçekten kendileri yapmaktadır.» Bir Balzac romanında bir mahkeme (1848'den sonra yazılmış kitaplardaki gibi) bazı toplumsal işlevleri olan bir kurum değildir nızca. Çeşitli toplumsal mücadelelerin bir savaş alanıdır; sanığı sorguya çekişler, belge hazırlamalar, mahkeme kararları, her aşamasına tanıklık etmeye çağrıldığımız karışık bir toplumsal çekişmenin, rekabetin bir sonucudur. Tolstoy'un yapıtının ana temalarından biri, toplumsal sahnenin değiş-

tirilişidir. Lenin, Tolstoy'a değgin yazısında, Levin'in şu sözlerini alır, «Her şey nasıl tersine dönmüştü bizde, şimdiyse yeniden oturuşuyor.» 1861 ilâ 1905 arasındaki dönem bundan daha çarpıcı bir biçimde betimlenemez. Herkes —ya da en azından her Rus— o zaman neyin «alt-üst olmuş olduğunu» bilir. Kölelik ve tüm eski düzen bu olgunun içindeydi. Fakat «şimdi oturuşmakta olan» şeyin ne olduğu halk kitlelerince bilinmez; garip, anlaşılmaz gelir onlara! Eski Rusya'nın bu «alt-üst oluşu»yla ilgili bütün insanî sonuçlara karşı olağanüstü şiirsel duyarlık, Tolstoy'un bir yazar olarak temel ögelerinden biriydi. Bu gelişme üzerine olan politik ve diğer düşünceleri ne kadar yanlış ve gerici olursa olsun, eski Rusya'nın bu değişimiyle, toplumun çeşitli tabakalarında meydana gelmiş olan değişiklikleri olağanüstü bir açıklıkla, yerleşik bir durum, dural, katı bir hal olarak değil, devinimleri içinde, bütün hareketliliğiyle birlikte görmüştür.

Anna Karenina'daki Oblonski'yi düşünelim. Tolstoy onu kapitalist gelişimin belli bir düzeyine erişmiş doğalcı bir anlayışla kavranan toprak sahibi bir bürokrat olarak göstermez; onun gösterdiği, Oblonski'nin kişisel yaşamı üzerindeki etkisiyle gittikçe hızlanan kapitalist değişimdir. Oblonski, insanî bir tip olarak, kolay ve zevkli bir yaşamın rahatlığını, sakinliğini ve serbestliğini ne kadar parlak olursa olsun sarayda, yönetimde ya da ordudaki bir mesleğe yeğleyen bir eski düzen toprak ağasıdır daha çok. Yarı kapitalist bir tip haline, kapitalistçe çürümüş bir tip haline dönüşümü bunun için o kadar ilginçtir. Oblonski'nin memurluğunun tamamen maddî nedenleri vardır: yaşamak istediği hayatı yalnızca mülklerinden gelen gelirle sürdürememektedir artık. Kapitalizmle daha sıkı bağlara girişi (müdürler kurulunda bir yer... vb.) evriminin doğal sonucudur, yaşamının yeni asalak temellerinin doğal genişlemesidir. Buradan bakılırsa, bir toprak sahibinin eski zevk düşkünü görünümü, Oblonski'de, görünüşte iyi huylu, görünüşte Epikür'cü bir

Liberalizme dönüşür. Modern bir *burjuva* dünya görüşünden, kendinin değişmeyen yaşam zevkini ideolojik olarak haklı çıkaracak ve destekleyecek ne varsa alır, kabullenir. Fakat bürodaki iş arkadaşlarının kıran-kırana yükselme kavgalarını küçük görürken; Liberallerin «*laissez-faire*» (bırakınız yapsın) parolasını, kendisininki gibi iyi huylu, bencil bir tarzda «yaşa ve yaşat», «près moi le déluge» (benden sonra tufan) ve benzeri şekillerde yorumlarken ve uygularken, içgüdüsel olarak hâlâ eski bir köy efendisidir o.

Fakat Tolstoy'un son kompozisyon ilkeleri ile on dokuzuncu yüzyılın başlarındaki gerçekçilerinkiler arasındaki ayrım konusunda kesin olan şey, toplumsal oluşumların, kurumların ve benzeri şeylerin, Tolstoy'da, ister Balzac'ta, ister Stendhal'de her zaman olduğundan çok daha «tükenmiş», cansız, gayriinsanî ve makine gibi oluşudur. Bu anlayışın temel nedeni Tolstoy'un dehasının kaynağından çıkmaktadır: o, topluma, sömürülen köylü sınıfı açısından bakmaktadır. Balzac'ın dünyasında da toplumsal ve politik kurumlar yalnızca iktidar mücadelesine doğrudan katılan sınıfların temsilcileri için karşılıklı militan ilişkilere dönüşür: halktan toplumsal gruplar için bu kurumlar yine «tükenmiş», kendi içinde tamamlanmış ve bir makine duygusuzluğu ile karşılarına dikilen bir dünyadır. Yalnızca dev Vautrin figürü, değişen şanslarla, devlet güçlerine karşı mücadeleye kalkışır; öteki suçlular toplumun gözeneklerinde zavallı bir yaşam sürdürürler; polisse, kişiliksiz, karşı durulmaz bir güç olarak dikilir önlerine. Bu, doğallıkla, köylüler ve aşağı orta sınıf için daha da çok böyledir. Dolayısıyle, dünyaya Rus köylüsünün bakış açısından bakan Tolstoy'un buna benzer bir toplum ve devlet anlayışından başka bir anlayışı olamayacağını söylemek gereksizdir.

Fakat bu Tolstoy'un bütün bu sorunlar karşısındaki tutumunu tamamen açıklamaz. Çünkü Tolstoy'da ve Balzac'ta yönetici sınıf üyeleri bile, devlet ve toplumsal kurumlar kar-

şısında farklı bir tutum takınırlar. Tolstoy'un karakterleri, yüksek sınıftan da olsalar, bu kurumlara kendi içinde «tükenmiş», nesnelleşmiş bir dünya olarak bakarlar. Bunun nedenleri yeteri kadar açıktır. İlk neden, bireylerin toplumsal ve politik olaylara ancak entrika, çürüme, dalavere ya da başkaldırma şeklinde karışmalarına izin veren Çarlık otokrasisinin karakteridir. Yüksek entelektüel ve ahlâkî niteliktek hiç kimse Çarlığa, içinde rol aldığı bir şey gibi bakamazdı; Balzac'ın ve Stendhal'in karakterlerinin, zamanlarının birçok devletine baktıkları ölçüde bile. Çarlığın bu «tükenmiş», bu ölü niteliği ve onun toplumsal kurumları, devlet güçleri ile Rus toplumunun yaşamının gittikçe birbirine yabancılaşmasına koşut olarak her zamankinden daha büyük sertlik kazanmıştır, Tolstoy'un yazdıklarında. Tarihi geçmişin çok uzak günlerinden tek tek kişiler, devlet üzerine hâlâ belli bir gücü olabileceğine inandığı kişiler yine de sokulmaktadır Tolstoy'un dünyasına. *Savaş ve Barış*'taki yaşlı Prens Bolkonski bunlardandır. Fakat o bile, emekli olup öfke ve hayal kırıklığı içinde malikanesine çekilir; oğlunun meslek hayatı bir dizi hayal kırıklığı ile, terbiyeli ve yetenekli bir insanın Çarlık Rusya'sının askeri ve politik yaşamına aktif olarak katılabileceği hayalinin devamlı yıkılışıyle doludur. Bu bir dizi hayal kırıklığını Tolstoy, Andrey Bolkonski'nin ya da Piyer Bezukhov'un kişisel kaderi olarak göstermez yalnızca. Tersine, Fransız devriminin ve Napolyon döneminin Çarlık Rusya'sındaki ideolojik yansımalarını, yani zamanın Rus soylu sınıfının en seçkin kesimini Dekambrist ayaklanmaya sürükleyen o insanî ve psikolojik nedenleri, o insanî ve psikolojik çalışmaları açıkça gösterir. Piyer Bezukhov'un yolunun böyle bir sona gidip gitmeyeceği Tolstoy tarafından açık bırakılmış bir noktadır. Fakat Tolstoy'un bir süre Dekambristlere değgin bir roman yazmayı düşünmüş olması da gösteriyor ki, perspektif, onun bu tür aristokrak ayaklanmalar düşüncesine karşı en azından yabancı değildi.

Doğru, Tolstoy'un gençliğinde ve ilk olgunluk döneminde gördüğü kadarıyle politik ve toplumsal dünya, oldukça gevşek bir yapıdaydı. *Savaş ve Barış*'ın dünyasındaki yarı ataerkil biçimdeki kölelik, özgür harekete, sınırlı ve kişisel alanda bağımsızlığa ve özerkliğe uygundu. Bağımsız köy eşrafının sürdüğü yaşam, partizanların eylemleri ve buna benzer şeyler düşünülsün sadece. Tolstoy'un bu özellikleri tam bir tarihî sadakatle gözlemlediği ve yeniden yarattığına dair kuşkuya yer yoktur. Fakat bunları gören gözler, Tolstoy'un gelişimiyle, bu kitapları yazdığı sıralarda Rus toplumunun evriminde ulaştığı aşamayla koşulluydu. Tarihî gelişimin ortaya çıkardığı değişimlerle ve dolayısıyle Tolstoy'un devlet ve toplum üzerinde düşüncelerindeki değişimle birlikte, onun olayları veriş tarzı da değişir. *Kazaklar*'ı ve daha önceki yılların Kafkas hikâyeleri, esas toplum anlayışlarıyle *Savaş ve Barış*'takilere çok benzer izler gösteriyor; oysa daha sonraki bitmemiş *Hacı Murat*, konu bakımından öncekilerle ilgili olduğu halde daha sağlam bir yapı gösterir, kişisel eylemlere daha az yer verir.

Gerçekliğinin bu değişimindeki itici güç, kapitalizmin gelişimiydi. Fakat Tolstoy'un dünyasını anlamak için, kapitalizmin Rusya'da ortaya çıktığı haliyle —Lenin'in deyişiyle söylersek— Asyatik, «Oktobrist» bir kapitalizm olduğunu açıkça görmek çok önemlidir.

Kapitalist gelişmenin bu biçimi, sanat ve edebiyata elverişli olmayan toplumsal koşulları daha da ağırlaştırmış ve sonuç olarak ortaya çıkan toplumsal oluşumların duygusuzluğunu ve sertliğini artırmıştır. Marx'ın kendi zamanında Alman gelişimi hakkında söyledikleri, Tolstoy'un son yıllarındaki Rusya'ya da uygulanabilir: «Diğer bütün alanlarda yalnızca kapitalist üretimin gelişiminden değil fakat aynı zamanda onun gelişim noksanından rahatsızlık çekiyoruz... modern güçlüklerle yanyana eski ve antikalaşmış üretim yöntemlerinin beraberlerindeki günü geçmiş toplumsal ve poli-

tik koşullarla birlikte hâlâ yaşayışından doğan, eskinin malı birçok güçlüklerin baskısı altındayız. Yalnızca yaşayandan değil ama aynı zamanda ölüden de çekiyoruz.»

Tolstoy'un dikkati hemen daha çok yüksek sınıfları betimlemeye yöneldiği için, doğuş halindeki Rus kapitalizminin bu 'Asyatik' özelliğini ve onun daha şimdiden yerini tarihî gelişime bırakmış olan bir otokrasinin en kötü görünümlerini yıkmaya ya da ortadan kaldırmaya değil onları kapitalist çıkarların isteklerine uydurma temayülünü en canlı ve en plastik biçimde dile getirmiştir. Daha *Anna Karenina*'da Tolstoy bu kapitalistleşmeyi ve Rus soylu sınıfının buna uygun bürokratlaşmasını gösteren üstün tipler yaratmıştır. İşte, kişiliğinde bu toplumsal grup içinde etkin Liberal yönsemelerin olağanüstü zengin ve incelikle örneklenmiş resmini çizdiği Oblonski; yine aynı yerde, Vronski'nin kişiliğinde de modern aristokrat tipini buluruz. Vronski, Anna'ya karşı tutkusu yüzünden yaşam tarzını değiştirir; askerlik mesleğini bırakır ve topraklarının geleneksel işletmesini bir kapitalist girişime çeviren kapitalist bir toprak sahibi olur. Soyluların politik konseylerinde Liberalizmi ve gelişmeyi savunur; kapitalist bir temel üzerinde soylu yaşam tarzının «bağımsızlığını» canlandırmaya çalışır. Böylece, rastlantı bir tutkunun toplumsal görüş açısından etkisi, Vronski'de, sınıfına özgü tipik bir evrime neden olmaktır. Tabloyu bütünlemek için üçüncü bir karakter daha: Karenin'in kişiliğinde, daha şimdiden tamamen bürokratlaşmış, gerici, cehâlet yanlısı, ikiyüzlü ve bomboş resmî idareci tipi. Kapitalist işbölümü bütün insanî ilişkilere gittikçe daha fazla girer, yaşam tarzı haline gelir, düşüncelerin ve heyecanların kesin belirleyicisi olur; Tolstoy, bu bölünmüş emek dünyasında insanî varlıkların nasıl gayrıinsanî bir makinenin parçaları haline dönüştüklerini gittikçe daha da acılaşan bir alayla anlatır. Bu işbölümü, emekçi kitlelerin baskı altına alınması ve sömürülmesi için en uygun araçtır, Tolstoy da bir

baskı ve sömürme aracı olduğu için nefret eder ondan. Fakat büyük ve evrensel bir deha olarak, bu sürecin *tümünü*, bütün sınıfları etkilediği haliyle gösterir Tolstoy; onun iç diyalektiğini açığa kor, bu kapitalist-bürokratik işbölümünün ağı içine aldığı insanî varlıkları (hatta yönetici sınıftan olanları da) yalnızca insanlıktan çıkarmakla kalmayıp zararlı robotlar haline dönüştürüşünü, fakat aynı zamanda, bu sürecin kendi temel hayatî çıkarlarını savunmaya ya da içlerinde hâlâ yaşayan bir insanlık kalıntısı göstermeye kalkıştıklarında nasıl aynı insanlara karşı döndüğünü ortaya serer.

İvan İlyiç'le doktoru arasındaki o çok güzel sahne bunun bir örneğidir. İvan İlyiç tam bir bürokrat, davalarında tam bir bürokratik ustalıkla bütün insanî yanları bir kenara koyan ve kendisini Çarlığın büyük baskı makinesinde kusursuz çalışan bir dişliye döndürmüş olan bir yargıç örneğidir artık. Bu makinenin dişlilerine paçalarını kaptırmış olan sanıklar, davalarındaki özel ve insanî nedenleri boş yere savunurlar — usta yargıç onları kibarca ve sükûnetle, Çarlık düzeninin isteklerine uygun yasanın yargılarıyle ezilecekleri paragraflara getirir. Fakat İvan İlyiç'in kendisi tehlikeli şekilde hastadır şimdi, durumunun ve yaşama umudunun ne olduğunu öğrenmek ister doktordan. Ama doktor da bir başka yüksek bürokrattır, tıpkı İvan İlyiç'in kendisi gibi makinenin bir başka parçasıdır; İvan İlyiç'e, tıpkı İvan İlyiç'in önüne gelen sanıklara davrandığı gibi davranır. «Bütün bunlar, İvan İlyiç'in sanıklar karşısında bir kez o kadar parlak bir şekilde oynadığı oyunun aynıydı. Doktorun durumu özetlemesi de o derece parlaktı, gözlüklerinin üzerinden muzaffer bir edayla, hatta neşeli neşeli baktı sanığa... Doktor, 'Sanık, yalnızca sana sorulan sorulara cevap vereceksin, yoksa mahkeme salonundan attırmak zorunda kalacağım seni' gibi gözlüklerinin üzerinden tek gözle baktı ona.» İvan İlyiç'in ölümünde o kadar korkunç olan şey, ko-

nuştuğu herkeste böyle bir sertlikle karşılaşmış olmasıdır; yaklaşan ölümün karşısında ilk kez insanlarla insanî ilişkiler kurmak ve yaşamının hiç bir şeye yaramamış olan anlamsızlığını yenmek için bir istek duyar içinde.

Rus toplumunun gelişimi, 'Asyatik' bir kapitalizmle birleşmiş bir otokrasinin iki kat iğrençliğini daha da artırır. Bu nesnel gelişim, amansız bir şekilde 1905 devrimine doğru sürüklenirken Tolstoy'un böyle bir toplumun insanlıktan çıkmış tabiatına karşı duyduğu nefret ve tiksinti de hızla büyür. Bu insanlıktan çıkış, Karenin'in kişiliğinde eksiksiz bir biçimde konur gözlerimizin önüne. Karenin, Anna ile Vronski arasında doğmakta olan aşkın farkına vardığında, Karenin ve karısı bir balodadırlar. Karısıyle kesin olarak görüşüp bir sonuca varmaya hazırlar kendini. «... Ve şimdi karısına söyleyeceği her şey kafasında açık bir şekil almıştı Aleksey Andreyeviç'in. Ne söyleyeceğini düşünürken, zamanını ve zihnî yeteneğini böyle aile işleri için kullanmak zorunda kalmış olmasına üzülüyordu, oysa ne zamanı, ne de gereği vardı bunun; fakat yine de yapacağı konuşmanın biçimi ve sırası, tıpkı resmî bir rapor gibi, açıkça, tane tane yer etti kafasında.»

Tolstoy'un daha sonraki yapıtlarında, özellikle *Ölümden Sonra Dirilme*'de bu gayriinsanilikten nefreti derinleşmiştir. Bunun ana nedeni daha sonraki yıllarında Tolstoy'un, devlet makinesinin insanlıktan çıkarıcı niteliği ile sıradan insanların baskı altında tutuluşu ve sömürülüşü arasındaki bağı çok daha açık olarak görmesidir. Bu yönsüme, Karenin'in bürokrat uğraşında yalnızca dolaylı olarak, alttan alta vardı; yalnızca kendi uğraşıyle ilgili olarak, milyonlarca insanın kaderi üzerinde sanki bir kâğıt parçasından başka bir şey değilmiş gibi tam bir kayıtsızlıkla karar verişinde görülür bu yönseme. (Tolstoy'un kendisinin gelişimi açısından *Savaş ve Barış*'ın bazı bölümlerinde, örneğin Bilibin tipinde, onun tüm sorunlar karşısındaki resmî bürokratik davranışta

kendini gösteren bu gayrıinsaniliği hâlâ neşeli bir alayla karşıladığını farketmek çok ilgi çekicidir.) Fakat *Ölümden Sonra Dirilme*'de, tüm gayrıinsanî makineyi, kurbanlarının acılarıyle ilişki haline sokar ve Çarlık şeklindeki kapitalist devlette baskı mekanizmasının kapsamlı, çok yanlı ve doğru bir resmini verir — herhangi bir ülkenin *burjuva* edebiyatında bulunabilecek örnekleriyle karşılaştırılamayacak bir tablodur bu. Burada yönetici sınıf, görevlerini gözlerini kırpmadan budalaca ya da kötü niyetli bir işgüzarlıkla yerine getiren ve artık korkunç bir baskı makinesinde dişlilerden başka bir şey olmayan kötü ahmaklar çetesi olarak gösterilmektedir. Belki de Swift'in *Güliver'in Gezileri*'nden beri kapitalist toplum böyle güçlü bir alayla betimlenmemiştir daha. Tolstoy yaşlandıkça, daha yüksek sınıflardan karakterlerini verişi gittikçe daha hicivci, daha alaycı bir biçim almıştır. Yönetici sınıfın temsilcileri bütün o kibar ve cilâlı dış görünüşleriyle, Jonathan Swift'in o pis kokulu Yahoos'una benzerler gittikçe.

Tolstoy'un, kapitalist makinenin Çarlığa özgü biçimini betimlemiş olması, tablonun evrensel geçerliliğinden hiç bir şey kaybettirmez — tersine, bunun sonucu olarak ortaya çıkan somut, kanlı-canlı, yaşama çok benzeyen tablo bu evrensel geçerliliği arttırır, çünkü hem zorbaların gizli zulmü hem de kurbanların son derece umarsızlığı derinden ve evrensel olarak doğrudur. Bu zalimliğin çarlık bürokrasisinin ellerinde ortaya çıkan kendine özgü biçimi, onun evrensel niteliklerinin somut bir ağırlık kazanmasından başka bir şey değildir. Örneğin, Tolstoy'un Prens Nekludov'u, hapisteki devrimci bir kadın adına araya girmek ister ve bu amaçla bir general üniforması giymiş olan Yahoo'lardan birini görmeye gider. Generalin karısı Nekludov'la bir *affaire* çevirmek istediği için, devrimci kadın salıverilir. «Çıkarlarken, holde bir piyade eri Nekludov'u karşıladı ve ona Mariette'den bir pusula verdi: *'Pour vous faire plaisir, j'ai agi tout à*

fait contre mes principes et j'ai intercédé auprès de mon mari pour votre protégée. Il se trouve que cette personne peut être relâchée immédiatement. Mon mari a écrit au commandant. Venez donc hiç bir çıkar düşünmeden. *Je vous attend M.*'[1] 'Düşünün! dedi Nekludov avukata. Korkunç bir şey bu. Bir kadın yedi aydır tek başına bir hücrede tutuluyor, sonra tamamen suçsuz çıkıyor ve bir tek sözle serbest bırakılıyor.' 'Her zaman olan bir şey bu.'» Bir tek örnek de değildir bu durum *Ölümden Sonra Dirilme*'de. Tolstoy olağanüstü bir hayal gücüyle ne kadar çok kişinin kaderinin doğrudan doğruya böyle kişisel rastlantılara, yönetici sınıftan bazılarının böyle keyfî kişisel çıkarlarına nasıl bağlı olduğunu gösterir. Fakat bütün bu keyfî olayların ve eylemlerin toplamı, açık ve tutarlı bir sistemi oluşturur; bütün bu rastlantılardan ve olasılıklardan, gayrıinsanileştirilmiş mekanizmanın ana amacı çıkar ortaya — bu amaç, en acımasızı da olsa her yola başvurarak, yönetici sınıfların ellerindeki özel mülkiyetin korunmasıdır.

Böylece Tolstoy, son yıllarında, korkunçluğu gittikçe artan gizli bir «tükenmiş» dünya yaratmıştır. İnsanların bir ölçüde bağımsız hareket edebildikleri toplumun gözenekleri gittikçe tıkanmaktadır. Nekludov, ülkedeki yaşamla ilgili, toprak sahiplerinin çıkarlarıyle köylülerin çıkarları arasında herhangi bir uzlaşma ile ilgili hayal kuramamaktadır artık; Konstantin Levin'in, eziyet içinde, kuşkulu da olsa hâlâ kurabildiği gibi. Son yıllarında Tolstoy için aile yaşamının özel güvenlik kapağı, ya da Nikolay Rostov'un ve Levin'inki gibi bir kaçma olasılığı da kalmamıştır artık. *Kroyçer Sonat*'ından sonra aşkı ve evliliği de modern biçimleri içinde görür;

[1] «Sizi memnun etmek için ilkelerim dışına çıkarak koruduğunuz kadın için kocamdan kayırma istedim. İşe bakın ki, bu kimse de hemen serbest bırakılacak durumdaymış. Kocam komutana yazdı. Şu halde hiç bir çıkar düşünmeden geliniz. Bekliyorum. M.»

onlarda, kapitalizmin ortaya çıkardığı yalanların, ikiyüzlülüğün ve gayrıinsanileştirmenin bütün özgül biçimlerini görür. Bir kez Gorki'ye şöyle demişti: «İnsanlar çeşitli şeylerden acı çekerler mutlaka: yer sarsıntıları, salgınlar, korkunç hastalıklar, türlü ruhsal acılar, fakat hayatta en kötü trajedi, bugün de her zaman da, yatak odasında oynanan trajedi olacaktır.» Hemen her yerde olduğu gibi burada da Tolstoy düşüncelerini zaman dışı bir biçimde dile getirmektedir; fakat bu tür düşünceleri *artistik* biçimde dile getirirken, karşılaştırmaya gelmez bir biçimde somut ve tarihîdir. «Yatak odası trajedisi»nin daha sonraki *tanımlamaları*, onun derviş felsefesinin belgeleri olarak anlaşılabilirdi, fakat sorunun daha önceki *artistik sunuluşları*, bu soyut-dogmatik çerçeveden fırlar ve modern *burjuva* aşkının, evliliğinin, orospuluğun ve kadınların iki kat sömürülüşlerinin kapitalizme özgü çirkinliğini betimler.

Böyle bir dünyada eyleme yer var mıdır acaba? Tolstoy'un gördüğü ve betimlediği dünya, gittikçe artan bir ölçüde, namuslu kimselerin artık herhangi bir eylem fırsatı bulamadıkları bir dünyadır. Kapitalizmin «Asyatik» karakterine karşın kapitalist yönden gelişen Rusya, tam gelişmiş kapitalizmin normal şekillerine yaklaştıkça, Tolstoy'un yaklaştığı yaşamın özü de, edebî bakımdan yansıtılması Batı Avrupa'da büyük gerçekçi okulun doğalcı dağılışına yol açmış olan yaşam özüne doğru gittikçe daha çok yaklaşır. Kuşkusuz, Tolstoy'un betimlediği Rusya'da nesnel bir eylem olasılığı vardı: fakat ancak demokratik ve sosyalist devrimciler için; felsefesi, böyle bir eylemi betimlemesini önlüyordu Tolstoy'un. Yaklaşan köylü ayaklanmasının güçlü ve umut verici görünümleri yanında bu hareketin gevşekliğine, geriye dönüklüğüne, ikircikliliğine ve cesaretsizliğine şiirsel bir anlatım verince, karakterlerine eski boyuneğme ya da kaçma ikileminden başka bir olasılık bırakmaz. Bu boyuneğişinse zorunlu olarak gittikçe rezil ve gayrıinsanî biçimler aldığını

gördük; yine gördük ki, toplumun nesnel evrimi ve onun, ortaya çıkmış olan toplum yapısını şiirsel ve felsefî yönden gittikçe daha derinden anlaması kaçış olasılıklarını da her gün biraz daha daraltmaktadır Tolstoy için.

Tolstoy'un iyilik yapmak, günaha katılmamak gerektiğini öğütlediği ve gerçekliğin, ayrıntıların bütün o göz kamaştırıcı doğruluğuna rağmen, bu türlü iyilikler, iyi davranışların olasılığı ve etkililiğine kanıt sağlayacak biçimde işlendiği, eğilip büküldüğü şeyler yazdığı da doğrudur (*Sahte Senet, vb.).* Fakat yaşlı Tolstoy'un sanatçı büyüklüğü, daha çok, *yazdığı* zaman gerçek yaşamın doğru durumlarını, kendince değerli düşüncelerle uyuşsun ya da çatışsın, amansız bir sadakatle göstermekten kendini alamayışında ortaya çıkar. Örneğin, biraz önce sözünü ettiğimiz, bu dünyada etkin bir yaşamın olanaksızlığı, *Canlı Ceset*'te Fedia'mn ağzından açıkça dile getirilir: kendi kuramından hiç, hatta bir olasılık olarak bile, söz etmeksizin Tolstoy şu sözleri söyletir ona: «Benim doğduğum dünyada doğmuş olan bir insan için seçecek ancak üç olasılık vardır. Ya bir memur olur, para kazanır ve içinde yaşadığımız çirkefi biraz daha artırırız — ki nefret etmişimdir bundan, ya da şöyle söyleyeyim, nasıl yapılacağını bilemedim bunun, ama her şeyden önce nefret etmişimdir. Ya da bu çirkefle savaşabilir, fakat bunun için bir kahraman olmalı insan, bense hiç bir zaman olamadım. Ya da en sonunda ve üçüncü olasılık olarak, unutmaya çalışır, berbat olur yaşamı, içkiye, eğlenceye dalar — işte benim yaptığım da bu, işte yaşamın beni getirdiği yer.»

Nekludov tipinde Tolstoy, bireysel iyiliği göstermek istemiştir, kuşkusuz. Fakat onun titiz doğruluğu, acı, alaycı tamamen farklı bir sonuç ortaya çıkarır. Nekludov'un kendisi nefret ettiği ve küçük gördüğü aynı yönetici sınıftan olduğu için, kendi toplumsal çevresinde ona iyi huylu bir deli, insanseverlik böceği tarafından ısırılmış zararsız garip bir insan gözüyle bakıldığı için, eski aile ilişkilerini ve diğer

ilişkileri kullanabildiği için, salt bu nedenlerle gerçekleştirilebilir yaptığı iyilikler. Ve nesnel olarak bütün bu iyilikler önemsiz, küçük şeylerdir; makinenin korkunç amansızlığı ile karşılaştırılırsa, hiçtir; makinenin parçaları olan kimselerin aşk ya da tutku entrikalarına pek güzel uyar. Öznel olarak Nekludov'un kendisi —genellikle istemeyerek, çoğu kez kendinden nefret ederek, fakat bazen de kendini bir suç eğinimine kaptırarak— «bireysel iyilikleri»nden hiç olmazsa birkaçını yapabilmek için bir dalkavuk maskesi takmaya zorlanır yüzüne. Ve Nekludov, Konstantin Levin'in daha önceki kritik kararsızlığından Tolstoy'vari sonuçlar çıkardığı yerde, toprak sahibi efendilerinin her «cömert» önerisine, kendilerini aldatmak ve kendilerinden yararlanmak için yeni bir şeytanca girişim olarak bakan köylülerin nefreti ve güvensizliğiyle karşılaşır.

Tolstoy, böylece, insanların birbiriyle ve toplumla ilişkilerinin, 1848 sonrası gerçekçiliğinin betimlediği ilişkilere çok yaklaştığı bir dünya çizer. Öyleyse, yeni gerçekçilikle bu zorunlu bağa karşın, Tolstoy nasıl hâlâ eski tipten büyük bir gerçekçi, eski büyük gerçekçilerin geleneğinin bir mirasçısı olmaktadır?

6

Eski ve yeni gerçekçilik arasındaki kesin üslup ayrımı, karakterleştirmede, yani tipik anlayışında yatmaktadır. Eski gerçekçilik, tipik olanı, büyük toplumsal yönsemenin temel belirleyicilerini yoğunlaştırarak, toplayarak, onları bireylerin tutkulu özlemlerinde cisimleştirerek, ve bu kişileri en uç durumlara, toplumsal yönsemeyi en son sonuçları ve gerekliliklerinde gösterecek şekilde kurulmuş durumlar içine yerleştirerek verirdi. Böyle bir sunuş yönteminin, salt hareket ve değişiklikle dolu bir kurguyla mümkün olacağı açıktır.

Fakat böyle bir kurgu da, yazarın kendi beğenisine ya da yeteneğine göre ele alacağı keyfî bir biçim ilkesi, yalnızca teknik bir araç değildir. Kurgu, yansıyan gerçekliğin şiirsel bir biçimidir, yani insanların birbiriyle ve doğayla ilişkilerinin gerçek yaşamda oluşturduğu temel kalıptır. Gerçekliğin şiirsel yansıması mekanik ya da fotoğrafik olamaz. Şiirsel yoğunlaşmanın, gerçekliği yansıtmanın şiirsel biçiminin bir yönden daha fazla yönde hareket edebileceğini ve birden fazla gelişim yönsemesi izleyebileceğini, bunun sonucu olarak da toplumsal varlığın canlı yüzeyini betimlemede gerçekliği aşabileceğini ya da onun gerisinde kalabileceğini daha önceden söylemiştik. Aynı zamanda, ortalama karakterlerin «tükenmiş» olarak kavranan çevreler içinde durağan verilişinin, edebiyatı zorunlu olarak gerçekçiliğin gerisine düşüreceğini de göstermiştik.

1848'den sonraki gerçekçi yazarların kaderi bu olmuştur. Eylem noksanlığı, *ortamı*'ın yalnızca betimlenmesi, tipik olanın yerine sıradanın konuşu, gerçekçiliğin çöküşünün temel belirtilerine rağmen, kökenlerini gerçek yaşamda bulmuş, oradan sokulmuşlardır edebiyata. Yazarlar, kapitalist yaşama kendi yaşam türleri olarak katılma gücünü her gün biraz daha yitirdikçe, gerçek hikâyeler ve gerçek eylemler yaratamaz olmuşlardır. Bu dönemin toplumsal evrimin önemli özelliklerini az çok doğru olarak vermiş olan yazarlarının hemen hepsinin hikâyesiz romanlar yazmış olmaları bir rastlantı değildir; oysa bu günlerin, entrikalı ve renkli hikâyeli romanlarının çoğu yeteri kadar gürültü ve öfke doludur, ama toplumsal özle ilgili hiç bir şey göstermemişlerdir. Bu edebiyatın yarattığı az sayıda önemli karakterin de, sıradan insanların ölü-doğaya benzer dural portreleri olması bir rastlantı değildir; oysa, bu dönemin edebiyatında ortalama boyutların üzerinde olduğu ileri sürülen figürler, karikatüre benzer sahte kahramanlar olmaktan, kapitalizme karşı lâftan öteye gitmeyen boş bir karşıtlık içinde, lâf ebeliğinden

ya da kapitalizmin ikiyüzlü koruyuculuğundan öte bir şey ifade edememişlerdir.

Flaubert, bu dönemde yazarın etrafını çeviren güçlükleri erkenden ve açıkça anlamıştır. *Madame Bovary*'nin yazılışı sırasında, kitabın yeterince ilginç olmadığından yakınıyordu: «Bir tek olay kaydetmeksizin elli sayfa doldurdum; bir *burjuva* yaşamının, hareketsiz bir aşkın, hem utangaç, korkak hem de derin olduğu için (ama ne yazık ki iç bunalımları olmadığı — sakin bir yaradılışı var çünkü *beyi*'min) anlatılması daha da güçleşen bir aşkın sürüp giden bir resmi oluyor yazdıklarım. Birinci bölümde de buna benzer bir şeyler vardı: koca, karısını biraz da âşığının sevdiği gibi sever — birbirinden ayırdedilmemesi gereken, aynı çevreden sıradan iki kişidir bunlar...»

Flaubert, gerçek bir sanatçı olarak, sonuna kadar izledi yolunu. Anlatım değişiklikleriyle, daha da ustaca *ortam*-çizimiyle ve sıradan insanlarının psikolojik çözümlemeleriyle, kuru, tatsız sahnelerine artistik bir renk ve hareket katmaya çalıştı. Bu çaba başarısızlığa mahkûmdu. Çünkü ortalama, sıradan insan, nesnel olarak varlığını belirleyen zıtlıklar yüce ifadelerini kendinde ve kendinden bulmadığı, tersine biri öbürünü körlettiği, biri öbürünü bir düzeye indirir göründüğü için sıradandır, ortalama bir insandır. Bu, Flaubert'in ciddî bir özeleştiriyle kabul ettiği fakat yalnızca teknik ustalıklarla yenmeye çalıştığı, artistik anlatımın temel sorunlarında bir hareketsizlik, bir tekdüzelik meydana getirir. Fakat artistik tekniğin gittikçe artan inceliği, Flaubert'in de zaman zaman kabul ettiği yeni bir sorun yaratmıştır: konunun kendisinin ustaca artistik sunuluşu ile konunun kasvetli can sıkıcılığı arasındaki çelişkidir bu. Yeni Batı edebiyatı, Flaubert'in çok daha az yetenekli halefleri, canlılığını her gün biraz daha kaybeden, her gün biraz daha kitle halinde yaratılan adi figürlerin omuzlarına, sözcüklerden dokunmuş görkemli mor mantolar atarak aynı yolu izlediler.

Çok kısa olarak anlattığımız Rus toplumunun ve Tolstoy felsefesinin gelişiminin Tolstoy'u da aynı yöne, yani karakterlerini biraz sıradan, ortalama tipe benzer biçimde yaratmaya doğru ittiği kuşku götürmez. İçinde yaşadıkları katı, «tükenmiş» dünya, varlıklarının uygun bir eylem içinde kendini gösterebileceği dopdolu ve amaçlı bir yaşam sürmelerinin olanaksızlığı, bu karakterleri, bir dereceye kadar ortalamanın sınırları içine sürükleyecek ve Balzac'ın ya da Stendhal'in karakterlerinin niteliklerini geliştirdikleri heyecan dolu eylem yoluyla edindikleri tipikliğin bir kısmından yoksun bırakacaktı.

Bu üslup sorunu, yalnızca Tolstoy'un değil, zamanın önde gelen her Rus yazarının da karşısındaydı. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki Rus edebiyatı, yalnızca Tolstoy'un yazdıklarında değil bütün olarak gerçekçilikte yeni bir aşamayı gösterir. Bütün bu yazarların karşılaştığı ortak üslup sorununu belirleyen şey, tutkulu karakterler yaratmaya en uygun olmayan bir gerçeklikti; Batı Avrupa'da doğalcılığın, tipik yerine ortalamayı çizme alışkanlığını doğurmuş olan toplumsal yönseme, sorunu daha da ağırlaştırıyordu. Kendilerine dalgaya karşı yüzme gücünü verebilecek artistik yollar bulmak için yaşadıkları gibi bir dünya içinde de olsa basit ortalamanın çok ötesinde gerçek bir tipikliği mümkün kılan apaçık toplumsal belirleyicilerin o en aşırı anlatımını bulmak için ellerinden geleni yapıyorlardı.

Bu dönemin Rus yazarlarının büyük başarısı, böyle olanaklar bulabilmiş ve karakterlerine zamanlarının toplumsal çelişkilerini yansıtan bir tipiklik verebilmiş olmalarıdır. Ortalamayı aşmanın ilk ve temel yolu, yavan, tekdüze gerçeklik ortasında aşırı durumlar: bu gerçekliğin toplumsal özüyle ilgili dar çerçeveyi henüz çatlatıp ortaya çıkamamış, aşırı özellikleriyle, toplumsal çelişkilerin kenarlarını körleştirmeyip keskinleştiren durumlar yaratmaktır.

Gonçarov'un *Oblomov*'undan söz etmiş ve niteliklerini,

çağdaş Batılı gerçekçilerin sıradanlığıyle karşılaştırmıştım. Bu örnekte, bu görkemli gerçekçi sunuşa başlangıç noktası olan şeyin, Oblomov'daki bir özelliğin (doğalcı bir davranışla en yavan, en sıkıcı bir alelâdelikten, yani onun uyuşukluğundan başka bir sonuç vermeyecek olan özelliğin) son derece abartılması olduğu açıktır. Bu «abartma» yoluyla Oblomov'un tembelliğinin doğurduğu bütün zihnî çatışmalar, bir yandan açıkça belirtilmiş olur, öte yandansa Oblomov'daki bu özelliği, geniş toplumsal gereklilikler arka planında göstermek olanağı kazanılmış olur.

Şiirsel sunuşun tüm ayrıntılarında Tolstoy'un, Gonçarov'un yöntemiyle ortak bir yanı yoktur, fakat kapitalizmin her gün biraz daha kuvvetle içine sokulduğu bir toplumun şiirsel olmayan yapısını yenmek, onu aşmak gibi tarihî bir ilkeyi bölüşür Gonçarov'la. Tolstoy, sıklıkla, yüzeyde günlük ortalamanın ötesine geçen bir tek özelliği bile olmayan hikâyeler anlatır. Fakat o, bu hikâyeleri durumların üzerine kurar; olaylarını, günlük yaşamın yalanlarını ve ikiyüzlülüğünü güçlü bir şekilde göz önüne seren durumlar etrafında toplar. O hayranlık verici *İvan İlyiç'in Ölümü*'ne dönüyorum yine. Tolstoy bu yapıtta, hiç bir özelliği olmayan ortalama bürokratı verdiği içindir ki, bu sıkıcı, anlamsız yaşamı, yakın ve kaçınılmaz ölümün katı gerçeğiyle keskin bir biçimde zıtlaştırarak, *burjuva* bir toplumda orta sınıf yaşamının bütün özelliklerini gözümüzün önüne getirebilmektedir. Özü bakımından hikâye, sıradanın ve ortalamanın sınırlarını hiç aşmaz, fakat yine de bir bütün olarak yaşamın tam bir tablosunu verir ve duraklarından (moment) hiç birinde sıradan ve ortalama değildir.

Bu arada, ayrıntının işlevinin, Tolstoy'un yapıtlarıyla Batılı gerçekçilerin yapıtlarında farklı oluşu üzerinde durulmalıdır. Tolstoy, zekice gizlenmiş, hayranlık veren bir yığın küçük ayrıntı verir hep; fakat bunları verirken, Batılı çağdaşlarının o boş saçmalığına, anlamsızlığına düşmez. Tols-

toy, karakterlerinin fiziksel görünüşlerini ve psikolojik etkilerin onlarda yarattığı fiziksel olayları anlatmaya çok dikkat eder; ama yine de, çağdaşlarının yazdıklarında o kadar egemen olan psiko-fizyolojik sıkıcılığa, ağırlığa düşmez.

Tolstoy'da ayrıntılar daima kurgunun ögeleridir. Bu kompozisyon yönteminin zorunlu sonucu olarak kurgu daima dakika dakika birbirini izleyen ve ayrıntıların kesin bir rol oynadığı, görünüşte önemsiz kısımlara ayrılır; gerçekte bunlar kurgunun taşıyıcısı durumundadırlar. Aşırı durum, Balzac'ta olduğu gibi içten olduğu kadar dıştan da aşırı ise, o zaman kurgu, yazarın drama yaklaşan dramatik bir yoğunlukla verebileceği büyük ve kesin bunalımların dramatik bir zincirinden meydana gelebilir. Fakat Tolstoy'un aşırı durumları dıştan değil yalnızca içten ve yoğun olarak aşırıdır. Bu yoğunluksa ancak adım adım, dakika dakika, yaşamın çelişkilerinin dramatik dalgalanışının, alışılmışlığın hareketsiz yüzünün altında ufak ufak dalgalar yarattığı aralıksız bir mizaçlar oyunu içinde iletilebilir. İvan İlyiç'in ölümünün betimlenişindeki ayrıntı titizliği, fiziksel bir tükeniş olayının —Madame Bovary'nin kendini öldürüşünde olduğu gibi— doğalcı bir betimlemesi değil, yaklaşan ölümün, o korkunç ayrıntılar yoluyla İvan İlyiç'in anlamsız yaşamının bütün perdelerini birer birer çekip aldığı ve bu yaşamı bütün o korkunç çıplaklığıyla gözler önüne serdiği büyük bir iç dramdır. Fakat bu yaşam, çırılçıplak ve bütün iç devinimlerden yoksun olduğu için de onun sergilenmesi işlemi artistik sunuluş bakımından çok heyecanlı ve canlıdır.

Elbette, Tolstoy'un yapıtlarında kullandığı tek yöntem değildir bu. Eski gerçekçilerin standartlarıyla bile —yani dıştan— aşırı olan birçok karakterler ve durumlar yaratmıştır o. Hatta gereçleri elverdiği sürece böyle temaları yeğ tutmak da isterdi. Sanatçı yaradılışı, Batı edebiyatında o kadar yaygın olduğu şekliyle, yalnızca bilineni, alışılmış betimlemeye karşı çıkardı. Tolstoy, bu türden aşırı durumlar ya-

ratmayı mümkün gördüğü her yerde, tıpkı eski gerçekçiler gibi, yapmıştır bunu. Aşırı biçimde davranan kahraman, başkalarının ikircikli, isteksiz ya da ikiyüzlülükle yürüdükleri yolu gözünü kırpmadan sonuna kadar götürür. Anna Karenina'nın karakteri ve kaderi bu tip Tolstoy'vari yaratının bir örneğidir. Anna Karenina —sevmediği, alışılmış nedenlerle evlendiği bir koca ve tutkuyla sevdiği bir âşıkla— kendi çevresinden diğer kadınların yaşamının aynı bir yaşam sürer. Tek ayrım, onun bu yolu uygun bir şekilde, her sonucu gözünü kırpmadan kabullenerek ve çözülmez zıtlıkların, günlük yaşamının bayağılığı içinde sivri kenarlarını körleştirmesine izin vermeyerek sonuna kadar izlemesidir. Tolstoy, Anna'nın ayrıcalıklı bir durumu olmadığını, onun diğer kadınların yaptığı şeyi yaptığını birçok kereler inatla belirtir. Fakat yine de, Vronski'nin anası gibi ortalama bir sosyete hanımı, sürdüğü yaşamla rezaletler yaratır: «Hayır, istediğinizi söyleyebilirsiniz, kötü bir kadındı o. Ne korkunç tutkulardır bunlar! Onun hiç kimseye benzemediğini gösterir!» Ortalama *burjuva*, burjuva yaşamın zıtlıklarından doğan ve her durumdan çıkış yolu olarak alçaltıcı bir uzlaşma yolu bulacak kadar korkak ve alçak olduğu için kendisine trajik gelmeyen trajedileri anlayamaz.

Anna Karenina'nın, çevresinden kadınlarca yargılanışı gibi, Balzac'ın Vikontes de Beauséant'ı da kendi çevresinden ortalama aristokratlarca yargılanır. Fakat bu iki karakterin temel artistik kavranışının benzerliği, aşırı bir bireysel tutkunun çizilişinde ortaya çıkan derin toplumsal gerçekteki benzerlik, gerçekçiliğin iki farklı döneminin büyük temsilcileri olan Balzac ile Tolstoy'un yöntemlerindeki büyük farkı açıkça göstermek için bir fırsat sağlar. Balzac, Madame de Beauséant'ın aşklarında (*Goriot Baba*'da ve *Terkedilmiş Kadın*'da) iki felâketi, en büyük dram-roman yoğunlaşmasıyla betimler. Fakat ilgisini bu iki büyük felâket üzerinde yoğunlaştırır. Mme. de Beauséant'ın ilk aşk hikâyesi yıkılınca, yal-

nızca, hikâyenin trajik dönüm noktasını anlatır Balzac. İkinci durumda yeni bir aşkın doğuşunu bazı ayrıntılarıyla anlatmasına karşın, kopma ve felâket dramatik bir anilikle yeniden ortaya çıkar, ama Balzac'ta her zaman görüldüğü gibi büyük bir iç hakikatle. Tolstoy'sa, tersine, Anna ile Vronski arasındaki aşkı, ilk karşılaşmalarından trajik felâkete kadar, bütün ayrıntılarıyla anlatır. Sözcüğün klasik anlamında Balzac'tan çok daha epiktir Tolstoy. Büyük dönüm noktaları, âşıkların kaderindeki felâketle sonuçlanan bunalımlar, geniş ve engin bir epik geri plan sağlar hep ve ancak ender olarak dramatik yönden yoğunlaştırılmış felâketler olarak görülür. Tolstoy bundan başka, Levin ile Kitty'nin kaderlerinin daha az dramatik ve felâketli koşut hikâyesiyle bu epik karakteri vurgular.

Bu romanda da ayrıntının eşsiz bir gerçekçilikle ele alınışı Tolstoy'un yaratıcı yönteminin önemli bir yoludur. Bu aşktaki birbirine yaklaşmaları ve yabancılaşmaları, devamlı fakat bağlantı yerleri açıkça belli bir olay olarak gösterir, değişikliklerin meydana geldiği eklem yerleri ise en belirgin şekilde vurgulanmıştır. Fakat bu eklem yerleri, sözcüğün yüzeysel anlamıyle, nadiren dramatik olduğu için dıştan bakılırsa çoğu kez dikkati çekmeden geçtikleri için fakat gerçek dönüm noktaları olarak gösterilmeleri de gerektiği için zihnî sürecin akışı içinden bazı ayrıntılar alınarak karakterlerin zihnî ve fiziksel yaşamındaki herhangi bir küçük olay alınarak ve etkili bir dramatik anlam kazanacak gibi vurgulanarak bu eklem yerlerine belirginlik kazandırılır. Örneğin, Anna Karenina, Moskova'daki balodan sonra Vronski'nin kendisine karşı duyduğu aşktan, kendisinin ona karşı duyduğu henüz başlangıç durumundaki aşktan kaçmaya çalışırken, Vronski'yle geceki konuşmasından sonra St. Petersburg istasyonunda vagonun penceresinden dışarı bakar ve birden kocası Karenin'in kulaklarının çok büyük olduğunun farkına varır. Aynı şekilde, daha sonra Anna ile Vronski arasın-

daki ölmekte olan aşkın dramatik yükseliş döneminde o zamana kadar hep barışmayla sonuçlanmış olan birçok acı ve öfkeli tartışmadan, kavgadan sonra âşıklar arasındaki umutsuz kopuş, görünüşte anlamsız, önemsiz bir ayrıntıyla gösterilir: «Bardağını kaldırdı, küçük parmağı yana açılmıştı, dudaklarına götürdü bardağı. Birkaç yudum aldıktan sonra ona bir göz attı; yüzündeki anlamdan, parmağının bu duruşunun, hareketinin ve dudaklarıyle çıkardığı sesin onu ittiğini açıkça gördü.»

Bu gibi ayrıntılar, sözcüğün en derin anlamında 'dramatik'tir: insanların yaşamındaki kesin coşkusal dönüm noktalarının duygu gözüyle görülebilen ve çok kuvvetle yaşanmış nesnelleştirilmeleridir. Bu nedenle, yeni yazarların yazdıklarındaki aslına çok bağlı olarak gözlemlenmiş ayrıntılarda: yalnızca çok iyi gözlemlenmiş fakat hikâyede gerçek bir rolü olmayan ayrıntılarda bulunan saçmalık, önemsizlik yoktur Tolstoy'un ayrıntılarında. Fakat Tolstoy'un kendine özgü yoğunlaştırma tarzı, böyle içten içe dramatik sahneleri, anlatımının geniş ve sakin akışı içine, bu geniş ve sakin hareketi bozmaksızın, bu akışı canlandırarak ve belirterek sokmasını sağlar.

Romanın başlangıçtaki epik karakterinin bu yenilenmesi, on dokuzuncu yüzyılın başlarındaki gelişiminin dram-roman aşamasından sonra (Balzac'ın temsil ettiği) Tolstoy'un üzerinde çalışmak zorunda kaldığı yaşam gerecinin yapısından ve kendi biçim ilkelerini saptadığı temel özelliklerden zorunlu olarak çıkan bir sonuçtur. Tolstoy'u genellikle sıradan olanın dış çerçevesi içinde kalmaya zorlayan nedenleri tartıştık, fakat bu çerçeve içinde daha önce anlatılanlara ek olarak Tolstoy'un önünde açılan yeni bir olanak daha vardır: karakterlerinin içinde gizli aşırı olasılıkları ortaya çıkaran kendine özgü aşırı yoğunlaştırma yöntemidir bu. Balzac aşırıyı herhangi bir gidişin sonuna kadar izlenmesi olarak, kapitalist toplumdaki çelişkileri en katkısız biçimde

temsil eden aşırı olasılıkların trajik gerçekleştirilmesi olarak verir. Yine de aşırı olasılıkların bu sonuna kadar izlenişini, kahramanlarının tipik karakterleri yapma durumundadır, çünkü daha önce gösterdiğimiz gibi onun kahramanları henüz «tükenmiş» bir dünyada yaşamıyordu — onların dünyaları, toplumun büyük dramı içinde hâlâ etkin bir rol oynayabilecekleri bir dünyaydı. Yine gösterdiğimiz gibi Tolstoy için bu olasılık kalmamıştı artık. Fakat yazdığı her şey, insanlığın tarihinde önemli bir aşamayı temsil eden bir arka plana karşı kurulduğu ve dünya ölçüsünde önemli bir dramın parçası olduğu için bu büyük toplumsal dram bütün karakterlerinin özel kaderlerinin arka planını oluşturduğu için o da toplumsal zıtlıkların en katkısız, en aşırı biçimini anlatımının odak noktası yapmak zorunda kalıyordu.

Fakat ancak olasılıklar şeklinde. Büyük toplumsal çelişkileri vermenin bu yeni ve kendine özgü biçimi Tolstoy'un Lenin tarafından o kadar parlak biçimde çözümlenen Rusya'daki devrimci gelişmeler karşısındaki kendine özgü tutumundan gelmektedir. Eski büyük gerçekçilerin yapıtları gibi Tolstoy'un yapıtları da büyük bir toplumsal ve tarihî değişikliği yansıtır; fakat betimlenen karakterlerin bakış açısından görülürse dolaylı olarak yapılır bu. Eski gerçekçilerin karakterleri, *burjuva* devriminin hareket ettirici güçlerinin, kesin yönsemelerinin ve çelişkilerinin doğrudan temsilcileriydiler. Bu yönsemeleri dolaysız bir biçimde gösterirlerdi; bireysel tutkularıyle *burjuva* devriminin sorunları arasındaki ilişki, dolaysız bir ilişkiydi; Goethe'nin Werther'i ya da Stendhal'in Julien Sorel'i gibi karakterler, bireysel tutku, toplumsal gereklilik ve bu türlü bireysel tutkuların genel temsilî anlamı arasındaki bu doğrudan bağı çok açık bir biçimde gösterir. Lenin'in çok güzel çözümlediği, Rusya'daki *burjuva* devriminin kendine özgü karakteri ve Tolstoy'un köylü sorunu karşısındaki tutumu, *burjuva* devriminin bu merkezî sorunu, eski *burjuva* gerçekçiler tarzında böyle doğ-

rıdan bir anlatımı Tolstoy yönünden olanaksız kılar. Tolstoy'un Rus köylüsünü nasıl derin bir anlayış ve cömertlikle anlattığını biliyoruz. Fakat onun tüm köylü hareketi karşısındaki özel tutumu, yapıtlarındaki merkezî temanın hep köylü karakterinin gelişiminin, toprak rantının sahipleri ve yararlanıcıları olan yönetici sınıfın yaşamlarındaki yansısı olması sonucunu veriyordu zorunlu olarak.

Bu konu seçimi yine Tolstoy'la yeni gerçekçilik arasındaki toplumsal ve tarihî bakımdan zorunlu bağı meydana getirir. Merkezî ve Batı Avrupa'da *burjuva* devrimci hareketlerinin son bulmasından sonra, toplumsal mücadelenin özünün *burjuva* sınıfı ile emekçi sınıf arasındaki bir çatışmaya dönüşmesinden sonra *burjuva* gerçekçileri, zamanlarındaki *burjuva* toplumunun bu merkezî sorunundan ancak dolaylı yankılar verebilirlerdi. Yetenekli yazarlardansalar, coşkusal refleksleri, insanî sorunları ve toplumsal durumlardan ortaya çıkan gerçekleşmeleri gözler ve betimlerlerdi. Fakat birçoğu betimledikleri insanî çelişkilerin nesnel temeli olan toplumsal sorunu anlayamadığı için bu insanî çelişkileri nesnel olarak bağlı oldukları toplumsal temelden bilinçsiz olarak ayırırdı. Dolayısıyle —yine bilmeden ya da istekleri dışında— en kesin toplumsal belirleyicileri hikâyelerinin ve karakterlerinin dışında tutmaya, bunları, herhangi bir ciddî tarihî geçmiş olmaksızın, yalnızca 'sosyolojik' ya da izlenimci-psikolojik olarak kavranan bir *ortamın* içine yerleştirmeye zorlandılar. Tarihî geçmişten bu ayrılış yeni gerçekçiler için bir ikilem yarattı; ya karakterlerini sıradan yapacaklardı: toplumsal yaşamın büyük nesnel çelişkilerinin küntleşmiş, sıklıkla tanınmayacak kadar solmuş bir biçimde göründüğü ortalama kadın ve erkeklerini alacaklardı günlük yaşamın; ya da bu yavan ortalama tipi aşmak istiyorlarsa, kişisel tutkuların tamamen bireysel yoğunlaştırılışına sığınacaklardı, böylelikle karakterleri boş ve garip ya da —psikolojik bir açıklamaya gidilmişse— patolojik figürler

olacaktı.

Anna Karenina'nın kişiliğinin kısa bir çözümlemesi dolayısıyle, Tolstoy'un, tutkuları, onların aşırı şiirsel yoğunlaştırılması yoluyla verme yönteminin bu ikilemin nasıl üstesinden geldiğini göstermiştik. Karenina'mn kişiliğinde ve kaderinde olan ortalamanın dışındaki şey, bir kişisel tutkunun herhangi bir bireysel patolojik abartılışı değil, *burjuva* aşk ve evliliğinde bulunan toplumsal çelişkilerin açıkça belirtilişidir. Anna Karenina, sıradanın sınırlarını aştığı zaman, her *burjuva* aşkında ve evliliğinde gizli olarak bulunan (sivrilikleri küntleştirilmiş de olsa) çelişkileri, trajik olarak açık bir yoğunlaştırma biçiminde yüzeye çıkarır.

Tolstoy'un tutkuyu ve kişisel kaderi verişinin niçin daima Anna Karenina'daki biçimi alamayacağını anlamak çok zor değildir. Yönetici sınıftan erkek ve kadınlarla onların kaderlerinin verilişi, Tolstoy tarafından gittikçe artan bir ölçüde ve gittikçe daha bilinçli olarak, köylü sınıfının sömürülüşüyle ilişkilerinin bir işlevi olarak, bir özelliği olarak anlaşılıyordu. Her karakterin Tolstoy'ca verilişinde şiirsel çıkış noktası şu soruydu: onların yaşamları toprak rantlarının elde edilişine ve köylü sınıfının sömürülüşüne hangi yönden dayanıyordu ve bu toplumsal temel onların yaşamlarında nasıl sorunlar meydana getiriyordu? Tolstoy gerçekten büyük bir sanatçı, geçmişin en büyük gerçekçilerinin değerli vârisi olarak bütün bu karşılıklı ilişkileri bütün karmaşıklığı içinde görmüş, hiç bir zaman sömürücü ile sömürülen arasındaki basit dolaysız bağı göstermekle yetinmemiştir. Bir gerçekçi olarak onun dehası, kendini daha çok yönetici sınıftan her karakterin tüm karışık yaşamını tam bir bütün olarak görüşünde ve karakterin, bir sömürücü olarak, asalak olarak toplumsal konumunu bu birliğin temeli olarak açıklamasında kendini gösterir. Yüzeyden bakıldığında sömürüyle ilişkisiz gibi görünen bireysel özelliklerde —karakterlerin en soyut sorunlar konusunda düşündüklerinde, se-

vişme tarzlarında ve buna benzer daha birçok şeyde Tolstoy— yalnızca çözümleme ve yorumlama yerine gerçekten var olan karşılıklı ilişkileri elle dokunulur hale getiren hayranlık verici gerçekçi bir sanatla, karakterlerinin bu özellikleriyle onların varlıklarının asalak doğası arasındaki bağı gösterir.

Şiirsel görüşün bu olağanüstü somutluğu, Tolstoy'u hem yaşamın toplumsal sonuçlarının hem de insanların ruhlarındaki yansıyışlarının her türlü basmakalıp anlatımından korur. Büyük ve küçük toprak sahiplerini; geleneksel ve kapitalist çiftçiliği, toprak sahipleriyle, kökenleri bakımından toprak sahibi olup da halen ya tamamen ya kısmen toprak rantıyle geçinen fakat toprağında oturmayan o bürokratlar ya da aydınları dikkatle ayırır birbirinden. Tolstoy, aynı toplumsal nedenlerin çok farklı insanî tepkiler ortaya çıkarabileceğini ve farklı bireylerde, doğal yönelimlerindeki, eğitimlerindeki... vb. farklılıklara bağlı olarak çok farklı insanî kaderler oluşturacağını çok açık bir şekilde görür.

Böylece Tolstoy'un dünyasının derin gerçekçiliği, son derece karmaşık ve farklılaşmış bir dünyayı gösterdiği halde yine de şiirsel yollardan belirtilerin bütün bu karışık çeşitliliğinin altında bütün insanî kaderlere uygun ve birleşik bir temel olduğunu açıklığa çıkarabilme yeteneğine dayanmaktadır. Karakterlerin bütün insanî özellikleri kaderleriyle büyük toplumsal ve tarihî geçmiş arasındaki bu bağ, Tolstoy'un gerçekçiliğini sıradan olanın çok üstünde bir düzeye çıkarır. Eski gerçekçilerde bulunan aynı zenginlik, insanla kaderi arasındaki aynı doğal, organik, sahte olmayan birlik onda da vardır; yeni gerçekçilerde olduğu gibi, hiç bir zayıflık, yüzeysel ve birbiriyle bağıntısız bir ayrıntılar selinde boğulup gitmez onda.

Tolstoy kendi ana yaşam-gerecinin elverişsizliğinin, kapitalist biçimde gelişmekte olan Rusya'da asalak toprak sahiplerinin sürdüğü yaşamın üstesinden gelecek somut ve ya-

ratıcı bir yöntem geliştirmiştir; bu yöntem aşırı bir tutumun, aşırı bir tutkunun ve aşırı bir kaderin basit olasılığına dayalı tipler yaratmaktı. Toprak rantı sahibi bu asalakların yaşamlarının dayandığı çelişkiler, bu tür bir insanî gereç göz önüne alındığında, doğrudan doğruya aşırı eylemde ifadesini bulamazdı; kesin insanî ilişki olarak sömürüyle ilişkileri ne kadar yakınsa bunu gerçekleştirmeleri o kadar az bir olasılıktı. Fakat Tolstoy'un ana temalarından biri, sömürenle sömürülen arasındaki bu ilişki ve onun sömüren sınıfın yaşamındaki yankılarıdır. Tolstoy sanat üzerine denemesinde, «yaşamdan mutsuzluk»un, yeni sanatın karakteristik özelliklerinden biri olduğunu söyler. Bu, başkalarına olduğu kadar kendi yapıtına da uygun düşer, fakat kendi yazdıklarında bu «yaşamdan mutsuzluk» hep şu olguya dayanır: bir asalağın, bir sömürücünün yaşamı, tam bir budala ya da tam bir alçak değilse, onun, hiç bir zaman kendisiyle ve başkalarıyle uyum içinde olmasına izin vermez. Tolstoy'un 'aşırı olasılıklar' yöntemiyle gerçekliğe dönüştürdüğü şey, bu «yaşamdan mutsuzluk»tur. Yaşamlarına uyum getirmeye çalışırlarken, düşünceleriyle gerçek yaşam tarzları arasındaki çatışmayı ortadan kaldırırlar ve toplumda kendileri için doyurucu bir uğraş bulurlar: Tolstoy'un Bezukov ve Bolkonski, Levin ve Nekludov gibi tipleri ve ötekiler yaşamlarının toplumsal temeli ile uyum arzuları ve uygun bir uğraş arasındaki çelişkiyi çarpıcı bir biçimde sergilerler.

Bu çelişki onları bir uçtan, bir aşırılıktan ötekine sürükler. Bir yandan Tolstoy, kahramanlarını öznel olarak bu sınıfın namuslu temsilcilerinden seçtiği için, öte yandan onları kendi sınıflarından kopma noktasına getiremediği, getirmek istemediği için, sözünü ettiğimiz çelişkilere bağlı kararsızlıklar, savrulmalar yönetici sınıf çerçevesi içinde sürer. 'Aşırı olasılıklar' birden ortaya çıkar ve ciddî olarak ele alınır; onların gerçekliğe dönüştürülmesi için ciddî adımlar atılır; fakat son kesin adım atılmadan önce kısmen aynı çe-

lişkilerin daha yüksek bir düzeyde ortaya çıkmasından başka bir şey olmayan, kısmen de kahramanları gerçeklikle uzlaşmaya sürükleyen eğilimler olan aksi yönsemeler belirir. Bu ise, bu yaşamın bütün önemli belirleyicilerinin tüm zenginliğiyle anlatımını bulduğu fakat çok ender olarak da gerçekten dramatik bunalımlara, bir önceki aşamayla tam bir kopukluğa yol açan devamlı bir devinim meydana getirir. Karakterlerin canlılığı ve iç zenginliği böyle aşırı olasılıkların durmadan yeniden ortaya çıkışına, toplumsal varoluşla bilinçlilik arasındaki çatışmanın dikeninin durmadan batmasına dayanır. Fakat hareket hemen daima devamlı bir dairedir ya da olsa olsa bir spiraldir; hiç bir zaman Balzac'ın ya da Stendhal'in kahramanlarının kaderlerinde gördüğümüz hızlı dramatik yükseliş değil.

Her 'aşırı olasılık', toplumsal varlıkla bilinçlilik arasında tam bir çelişkiyi açığa çıkarır ve Rusya'nın gelişiminin büyük sorunlarıyle, daima doğrudan görülür bir biçimde olmasa da, yakından ilişkilidir. Bu nedenle, bu kahramanların boş yere arayışları ve aranışları, eylemsizlikleri ya da ender olarak doğan niyetlerinden hemen vazgeçmeleri, hiç bir zaman, tamamen özel kaderleri yönünden Batı doğalcılığının kahramanlarını bekleyen saçmalık ve bayağılık derecesine düşmez. Tolstoy, sorunlarını çok kapsamlı kavradığı için, toplumsal çatışmaların yankılarını kişisel yaşamın en gizli derinliklerine kadar izlediği için, yarattığı dünya o kadar zengin, o kadar ilginçtir. Tolstoy, insanın kamusal yaşamdan çekilebileceği ve birey olarak onun günahına ve kötülüklerine katılmaktan kaçabileceği yanlış görüşünü en gözde kaharamanlarına da düşündürür, söyletir. Fakat Tolstoy'un böyle bir çekilişi ve onun çeşitli aşamalarını betimleyiş tarzı, yoldaki duraksamalar ve yoldan sapmalar, kişisel yaşamın bütün sorunlarının bu hareket kapsamına girişi — bütün bunlar tüm kişisel, özel, bireysel yaşamın kaçınılmaz biçimde toplumsal niteliğini göstermek amacını taşır.

Yani 'aşırı olasılıklar' Tolstoy'da *gerçek* ve ani dönüm noktaları değil, bir tür güç kaynağı, yöresinde bireysel karakterlerin yaşamlarının döndüğü bir çekim merkezidir. Yine de, toplumsal sorunların çelişkili niteliklerinin o kadar üst düzeyinde konuluşu, Tolstoy'un dünyasını artistik yöntemler bakımından geçmişin büyük gerçekçi edebiyatından büyük ölçüde ayrılan yüksek bir gerçekçi sunuş düzeyine yükseltmeye yeter. Kısacası denilebilir ki, Balzac'ın zamanındaki dramatik-roman aşamasından sonra Tolstoy, romana başlangıçtaki epik niteliğini yeniden kazandırmıştır. Çünkü karakterler, Tolstoy'da olduğu gibi belirli ve toplumsal bakımdan kesinlikle sınırlı yaşam alanı içinde ileri geri hareket ederlerse, bütün o devinime karşın Balzac için mümkün olandan çok daha büyük bir sakinliğe ve kalıcılığa ulaşılabilir.

Goethe, *Wilhelm Meister*'de, roman ile dram arasında böyle bir ayrım yapar. «Bir romanda gösterilmesi gereken, en üstün zihnî davranışlar ve olaylardır; dramda ise karakterler ve hareketler. Roman yavaş yavaş ilerlemelidir, romandaki asıl karakterin zihnî davranışları ise, her yola başvurularak, bütünün ilerleyişini ve gelişimini tutmalı, önlemelidir. Dram acele etmeli ve başroldeki kahramanın karakteri, sorunları bir zirveye doğru götürmeli ve burada engellemelidir. Romanın kahramanı acı çeken biri olmalıdır, ya da en azından son derece etkin olmalıdır; bir dram kahramanındansa etkinlik ve hareket beklenir.»

Romanın, *Wilhelm Meister*'e tamamen uyan bu tanımı, daha sonraki *Selective Affinities* için birçok bakımdan geçerli değildir artık, büyük Fransız gerçekçilerinin romanları için daha da az geçerliydi hatta. Fakat Tolstoy tarzı için pek kötü bir tanım sayılmaz. Goethe'nin zihnî davranış ve karakter zıtlaştırmasını, elbette, bulanık, dış çizgileri belirsiz, *ortam*'larıyla coşkusal olarak sağa sola meyleden ve ortamları içine karışıp kaybolan yaratıklar düşündüğü an-

lamında yorumlanmamalıdır. *Wilhelm Meister*'in kendisi, bunun Goethe'nin ideali olmadığını açıkça gösterir. Goethe'nin 'zihnî davranış' ve 'karakter'den amacı, karakterleştirmede farklı derecelerde yoğunluk ve toplanma idi. Yani 'karakter'le zıtlaşmış 'zihnî' davranış, hemen hemen sınırsız genişlikte bir karakterleştirme demektir; görünüşte birbiriyle uyuşmayan ama yine de —herhangi bir büyük toplumsal eğilimle, insanî özlemlerle, karakterin ahlâkî ve ruhsal yönden gelişimiyle— bir organik ve hareketli bütün içinde kaynaşma olan bir yığın özellik demektir. Öte yandan dramatik karakterleştirme, toplumsal çatışmaların ve çelişkilerin temel belirleyicilerinin, yaşamın bütün o zengin gerecinin içine sıkıştırılması gereken bir ya da daha fazla sonuç halinde patlayan bastırılmış bir tutkuda yoğunlaştırılması demektir. Bütün bu söylenenlerden sonra Tolstoy'un epik yapıtlarının bu Goethe'vari ideale ne derece yaklaştığını uzun boylu açıklamaya gerek yoktur.

Tolstoy ile on dokuzuncu yüzyılın başlangıcındaki gerçekçi yazarlar arasındaki fark en açık şekilde, belki de ahlâkî ve ruhsal yaşamın verilişinde, karakterlerinin entelektüel görünümündedir. Tolstoy'un daha önceki büyük gerçekçilerin değerli bir vârisi olmasının nedenlerinden biri, bu ahlâkî ve ruhsal yanın verilişinin onun insanî varlıkları çizişinde kesin bir rol oynamasıdır. Fakat veriş tarzı, yine tamamen kendisinindir, daha önceki gerçekçilerinkinden temelden ayrıdır.

Balzac'ta ve çoğu kez Stendhal'de karakterlerin zihnî yapısına ışık tutan büyük diyaloglar, aynı zamanda büyük *Weltanschauung* kavgalarıdır: büyük toplumsal sorunların özü burada açıklanır, karakterlerin kaderini belirleyen dramatik kararlarla sonuçlanır bu konuşmalar. Vautrin ve Rastignac toplumsal ve ahlâkî sorunları tartışırken, hızla birbirini izleyen bu türden birkaç konuşma —elbette, onları kışkırtan ve soyut bir düzeye yükselttikleri olayların dramatik ağır-

lığının da desteğiyle— Rastignac'ın yaşamında tam ve geri dönülmez bir değişikliğe yol açar.

Tolstoy'daki büyük ve önemli diyalogların ve monologların böyle bir işlevi yoktur. Daima büyük bir kavrayış ve acımasızlıkla, kahramanın gelişiminin yöresinde döndüğü «aşırı olasılık»ları açıklar. Örneğin Konstantin Levin'in kardeşiyle, daha sonra Oblonski'yle özel mülkiyetin haklı gösterilmesi konusunda; toprak sahipleriyle köylülerin çıkarları arasında Levin'in hayal ettiği o uzlaşmanın ahlâkî ve ruhsal doğrulanması konusundaki konuşmaları bunlardandır. Bu karşılıklı konuşmalar dramatik bunalımlar meydana getirmez, çünkü ne özel mülkiyet düzeninden bir kopuş ne de bilinçli olarak acımasız bir sömürücü haline dönüşmek, Levin'in toplumsal ve insanî olasılıkları içinde yoktur. Fakat merkezî sorunu, Levin'in tüm yaşam tarzında ve dünya görüşündeki en hassas noktayı acımasız bir kesinlikle gözönüne koyar. Sevsin ya da sevilsin, kendini bilime adasın ya da kamusal faaliyetlere kaçsın, bütün düşüncelerinin ve coşkularının çevresinde döndüğü odak noktasını gösterirler. Böylece, daha genel bir anlamda bir yaşamda dönüm noktalarıdırlar, fakat çok yüksek bir soyutlama düzeyinde, çok özel cinsten dönüm noktaları: bir insan yaşamının «aşırı olasılık»larının en açık biçimde meydana çıktığı, insanın kendine özgü yapısını şaşmaz bir şekilde çizen fakat yine de basit olasılıklar olarak kalan ve etkinliklere, gerçekliklere dönüşmeyen dönüm noktaları. Öte yandan, soyut, yapma olasılıklar değil, iyi tanımlanmış bir karakterin çok somut merkezî yaşam sorunlarıdırlar bunlar.

Tolstoy'da bu entelektüel sözler, karakterlerin ahlâkî ve ruhsal yaşamının bu belirtileri, Tolstoy'la yeni gerçekçiler arasında kökten bir ayrımı meydana getiren yeni ve çok önemli bir anlam kazanır. Bu yeni gerçekçilerin karakterlerinin ruhsal yaşamdan yoksun olduğu, entelektüel görünüşlerinin bulanık ve renksiz olduğu, oldukça iyi bilinmektedir.

Bunun nedeni, her şeyden önce, bireylerin çizilişinde büyük nesnel toplumsal çelişkilerin sönükleştirilmesinin ya da bulanıklaştırılmasının, onları gerçekten yüksek ruhsal ve entelektüel düzeyde çizmeyi olanaksız yapmasıdır. Soyutlama düzeyine yükseltilmiş karşılıklı konuşmalar ya da monologlar, ancak kendine özgü bir toplumsal çelişkinin, kendini belli bir kişide gösterdiği şekliyle, kendine özgü soyutlamasını ifade ederse somut ve canlı olabilir. Bu temelden ayrılınca soyut buluşlar olarak kalırlar. Bu yüzden, Batı ülkelerindeki yeni gerçekçilerin böyle ruhsal ya da entelektüel belirtilerden gittikçe daha çok kaçınmaları ya da onları ortalama ve sıradanın düzeyine indirmeleri bir rastlantı değildir.

Kuşkusuz, aynı zamanda bu yazarların anlattığı «tükenmiş» kapitalist dünyanın, düşünce alanında bir yansısıdır bu. Böyle «tükenmiş» bir dünyada ortalama insanın bütün belirtileri her gün biraz daha can sıkıcı, boyuna tekrarlanan bir alışkanlığa dönüşmektedir. Tıpkı böyle bir dünyanın betimlemesine büyük dikkat harcamak zorunda kalınca Tolstoy'un bu can sıkıcı alışkanlığı betimlemeden edemeyeceği, söylemeden anlaşılır. *Savaş ve Barış*'ta, tek konuları en yüksek çevrelerde toplumsal yaşamı yöneten can sıkıcı günlük işleri göstermek olan birçok karşılıklı konuşma buluruz. Fakat önce Tolstoy için, göstermek zorunda olduğu dünyanın yalnızca bir yanıdır bu, ve onu hicivsel bir zıtlık sağlamak için ve onun işleyişinin makineye benzer özelliği üzerinde alayla durarak (Tolstoy bu türlü konuşmaları boyuna bir tezgâhın takırtılarıyla karşılaştırır) öteki belirtilerin daha canlı niteliğini vurgulamak için bir ayna sırı gibi kullanır. İkinci olarak, Tolstoy sıklıkla alışılmışın, günlük işlerin dışında olan karakterleri (Bezukhov, Levin.. vb.) bir sır görevi görsünler ve «beceriksizlik»leriyle makinenin ustaca dokunmuş ipliklerini parçalasınlar diye yine bu tür konuşmalar içine sokar. Böylece, en küçük ayrıntılarda bile Tols-

toy'un hatta benzer bir konunun onu yeni gerçekçilere daha çok yaklaştırır göründüğü yerlerde bile, baştan aşağı zıt bir artistik yöntem kullandığı görülebilir.

Fakat aralarında, üzerinde durmamız gereken önemli bir dış benzerlik vardır. Eski gerçekçilerin yapıtlarındaki büyük diyaloglar, çok somut durumlardan bir geri plana sahip olsalar da, büyük dramatik yükseklikl ere o kadar hızla çıkarlar ki, dış koşulların ve çevrenin çok az etkisi olur bu konuşmalar üzerinde. Dramatik olarak yoğunlaştırılmış somut durum, karakterlerin karşılıklı konuşma içinde ve bu yolla dramatik somutlaştırılması, dış koşulların böyle işe karışmasını hemen tamamen gereksiz kılar. Modern gerçekçilerde anlık, dış, rastlantısal ve devamlı olamayan koşullar ya da etmenler hemen daima konuşmaların özünü bozar. Konuşmalar ne kadar önemsiz olursa sıradan'a o kadar yaklaşır, yüzeyde de olsa biraz canlılık göstermek için anlık konumla böyle bir karşılıklı etkilenmeye o kadar ihtiyaç gösterir.

Tolstoy'un büyük diyalogları, içinde geçtikleri zaman ve yerle sıkı sıkıya bağlıdır hep. Rastlantı bir yerin ve rastlantı bir zamanın dış özellikleri bile hiç durmadan konuşmanın içinde kendini gösterir. Levin ile Oblonski arasında, avdan sonra ahırda geçen konuşmayı düşünelim, yeter. Fakat bu konuşmalardaki yer ve zamanın aynı somut ve daima var olan niteliği Tolstoy'da hiç bir zaman sadece sahneye daha fazla canlılık katmak aracı değildir. Böyle somut ve rastlantısal durumların vurgulanması, tartışılan şeyin Levin'in yaşamında devamlı bir sorun olduğunu gösterir; örneğin, yaşamın her anında o derece gerçek bir şeydir ki o, her zaman, her an tartışmaya girebilir bu konuda. Yukarda verdiğimiz örnekte, konu avla ilgili olarak ortaya çıkar. Somut durumlar üzerinde inatla durma, aynı zamanda zorunlu ve rastlantısal olan bu niteliği, daima içten içe var olan fakat yine de ortaya gerçek bir değişiklik çıkarmayan devamlı bir

bunalımın bu «aşırı olasılık»ını belirtmektedir.

Tolstoy'da bu tür konuşmaların çoğunlukla aniden kesilmesi de aynı amaca yaramaktadır; onların görünüşte rastlantısal, sıradan niteliğini belirleyen bir araçtır bu. Balzac'ın konuşmaları sonuna kadar sürdürülmek zorundadır, çünkü dramatik dönüş ancak böylelikle meydana getirilebilir ve canlandırılabilir. Modern gerçekçilerin konuşmalarının çoğunlukla ne başlangıcı, ne sonu vardır. Şiirsel anlamda, tek başına anlamsız bir yaşam diliminin rastlantısal parçalarıdır onlar. Fakat Tolstoy'un konuşmalarının kesilmesi gerçekten rastlantısal değildir, sadece görünüşte öyledir. Konuşmalar en büyük ustalıkla, çelişkilerin ve onları ortadan kaldırmanın olanaksızlığının kahraman tarafından acımasız bir açıklıkla ve kusursuzlukla belirtildiği bir noktaya getirilir. Rastlantısal bir nedenle başlamış görünen bir konuşma böyle bir uç noktaya doğru gider, sonra kesilir ya da yine rastlantıymış gibi biter. Fakat o sırada amacına ulaşmıştır; çünkü amacı, özellikle Tolstoy'vari mümkün bir dönüm noktası çevresinde dolanmaktı yalnızca.

Böylece bu konuşmanın görünüşte rastlantısal başlangıcı ve bitimi Tolstoy'un epik anlatım yönteminde bilinçli araçlardır. Romanı yaşamın sessiz akışından dışarı çıkarır ve yaşamın bu sakin akışının altında neler olup bittiğini gösterdikten sonra yine oraya döner. Başka yerlerde olduğu gibi burada da Tolstoy, olağanüstü buluş yeteneğiyle yeni biçim ögeleri: hiç de uygun olmayan konusunu büyük bir gerçekçi epik düzeyine çıkarabilecek ögeleri yaratır.

7

Yani Tolstoy'un büyük gerçekçilerin çalışmalarını devam ettirişi, büyük ölçüde, karakterleştirmede ve konuyu açmada gösterdiği bir esnekliğe dayanmaktadır; yüzeyden bakıl-

dığında bu yöntem modern gerçekçilerin kullandığı araçları, yolları akla getirir çoğunlukla (bu nedenle de Tolstoy'un Batı Avrupa'da büyük başarı kazanmasını kolaylaştırmaktadır), fakat onun biçimsel amacı yine gerçekçiliğin yüzeyde benzer özelliklerinin amacının tam tersidir; onlarda büyük gerçekçi biçimlerin dağılışının belirtileri vardır, oysa Tolstoy'un yazdıklarında bu biçimleri daha da geliştiren ögelerdir bunlar.

Tolstoy'un onların yapıtlarını iyi bilmesine, dikkatle incelemiş olmasına karşın, biçim değişikliklerine bu yeni gerçekçilerin etkisi altında gitmemiştir. Daha on dokuzuncu yüzyılın altmışlı yıllarında Tolstoy'un ilk yapıtlarının yayımlanışından hemen sonra —ki bunlarda bu yönsemeler ancak tohum halindeydi— büyük Rus eleştirmeni Çernişevski, Tolstoy'un sanatındaki bu özelliği açıkça farketmişti. Tolstoy'un, bir düşüncenin ya da coşkunun bir başkasının içinden gelişmesi gibi bir tarzla uğraştığından söz etmişti. Tolstoy'un psikolojik çözümlemesi ile hemen bütün diğer yazarlarınki arasında bir ayrım gözetiyordu Çernişevski. Tolstoy'un zıddına, öteki yazarlar hakkında şunları söylüyordu: «Genellikle psikolojik çözümlemenin betimleyici bir özelliği var, yani —herhangi bir dural coşkuyu yakalar ve onu oluşturan parçalara ayırır— bize anatomik bir tablo verir. Büyük şairlerin yapıtları genellikle bir coşkudan ve bir düşünceden diğerine büyük dramatik değişiklikler gösterir. Fakat çoğunlukla zincirin iki uç halkası verilir bize, psikolojik sürecin başlangıcı ve bitimi... Kont Tolstoy'un yeteneğinin kendine özgülüğü, kendisini bir psikolojik sürecin sonuçlarının verilmesiyle sınırlamaması, fakat sürecin kendine ilgi duymasındandır...»

Çernişevski'nin o kadar erkenden tanıdığı bu yönsemeleri, Tolstoy'un daha sonra geliştirdiği, *Ölümden Sonra Dirilme*'nin şu bölümünde gösterilmiştir: «En yaygın boş inanlardan biri, her insanın kendine özgü kesin nitelikleri oldu-

ğudur: yani her insan sevecen, zalim, akıllı, budala, çalışkan, uyuşuk... filândır. Fakat insanlar hiç de öyle değildir. Bir insanın çoğu kez zalim olmaktan çok sevecen, aptal olmaktan çok zeki, uyuşuk olmaktan çok çalışkan, ya da bunların tersi olduğunu söyleyebiliriz; fakat bir insanın sevecen ve akıllı, ötekinin ise kötü ve budala olduğunu söylemek doğru olmaz. Fakat biz insanları yine de bu şekilde sınıflandırırız. Tamamen yanlıştır bu. İnsanlar nehirlere benzer: hepsinin yatağındaki su aynıdır, fakat her nehir bazı yerlerde dar ve hızlı, bazı yerlerde ise daha geniş ve yavaştır; bazen duru, bazen bulanıktır, bazen soğuk, bazen ılıktır. İnsanlar için de aynı şey. Her insan, içinde her insanî niteliğin tohumlarını taşır, fakat bazen bir nitelik üstün gelir, bazen öteki; bir insan bazen tamamen aynı insan olarak kaldığı halde kendisinden bambaşka biri olur.»

İnsan karakterini böyle katı bir biçimde anlamaya, eski edebiyatta karakterlerin böyle katı bir biçimde verilişine karşı böyle bir karşı çıkış, modern doğalcıların yazdıklarında sıklıkla bulunabilir. Fakat iki taraf aynı (ya da benzeri) şeyleri söylese bile söylenenler aynı değildir. Modern doğalcıların karakterleştirmede katılığa karşı çıkışları, karakterler yaratma sorununu da birlikte ortadan kaldırma yönelimini içinde taşımaktadır. Edebiyatta bir karaktere ancak hareket halinde, ancak dış dünyayla etkin bir çatışma halinde, ancak eylem halinde bir yüz, bir dış görünüş verilebilir. Bir karakter, hareketsiz bir durumda herhangi bir *ortam*'da betimlendiği sürece, temel özellikleri ancak anlatılmış olur, yaratılmış değil. Bir başka deyişle, temel özelliklerle geçici huyları yaratıcı olarak ayırmayı mümkün kılan herhangi bir şiirsel araç yoktur. Dolayısıyle doğalcılar bir yazarın bu durumlarda kalıcı özellikleri vurgulamak için kullandıkları yüzeysel hilelere, oyunlara karşı çıkıyorlarsa (yani durmadan yinelenen yüz ifadeleri ya da el kol hareketleri yoluyla), kendi görüş açılarından haklı ve yerindedir bu

davranışları. Fakat aynı nedenle, doğalcılar karakterlerini, devamlı olmayan mizaçların birbirini tutmaz, karmakarışık yumağı içinde eritmeye zorlamaktadırlar.

Tolstoy'da ise durum ayrıdır. Onun karakterleri, Balzac'ta olduğu gibi, doğalcıların kişilerinden herhangi bir şekilde daha dramatik olarak gelişmez. Fakat onların yaşam içindeki hareketleri, dış dünya ile çatışmaları yine de onlara çok belirgin dış çizgiler verir. Fakat bu dış çizgiler hiç de eski gerçekçilerin çizdiği karakterinkiler kadar tek çizgili ve kesin değildir. Tolstoy'un konuları, karakterlerin «aşırı olasılıkları» çevresinde dolanır, hiç bir zaman gerçeklik olamayan fakat tekrar tekrar yüzeye çıkan, böylece her karaktere kendi düşünce ve coşkularını dile getirmek için birçok vesileler sağlayan olasılıklar çevresinde... Tolstoy, karakterlerinin kalıcı olmayan nuylarını en azından, en yetenekli gerçekçiler kadar hassas ve doğru biçimde betimler, fakat figürler yine de bulanıklık içinde erimez, çünkü kesinlikle sınırlı bir mekân içine, bütün özelliklerinin dalgalanacağı, harekete geleceği bir kuvvet alanı içine yerleştirilmişlerdir.

Konstantin Levin bunun için bazen düpedüz gerici bir tutuculuğa meyleder, bazen de toprağın özel mülkiyetine karşı kanıtları reddedilmez bulur. Fakat bu iki kutup, onun, zamanının sorunlarına yaklaştığı düşüncelerin bir uçtan bir uca sarkaç salınımını temsil ettiği için, onun yaşam sorununun çözümü, aradığı uzlaşma bu iki ucun tam ortasında bulunduğu için, sarkacın bu salınımı onu bir mizaçlar yamalı bohçasına döndürmez (yeni gerçekçilerde olduğu gibi); Levin gibi insanların zorunlu olarak izlemeleri gereken toplumsal bakımdan kaçınılmaz zig-zaglı yolu tam bir doğruluk, değişiklik ve ayrıntı zenginliğiyle belirtir. Daha önce gördüğümüz gibi, Tolstoy karakterlerinin çeşitli belirtilerini hiç bir zaman birbirinden ayrı, yalıtılmış şekilde vermez; Levin'le kardeşleri, karısı, arkadaşları ve diğer insanlar arasındaki ilişki, yaşamının en önemli sorunları hakkında ver-

diği kararlarla çok yakından bağıntılıdır. Böylece sarkacın salınımları Levin simgesini zenginleştirir ve onun dış çizgilerini karıştırmak şöyle dursun daha da keskinleştirir.

Düşüncelerin, özelliklerin ve coşkuların hareketi için belli bir yayılma, bir genişlik sağlamak yoluyla bu sunuş tarzı, Tolstoy'un insan ilişkilerinin çok zengin ve şiirsel —çelişkin ve dolaylı olduğu için— bir resmini vermesini mümkün kılar.

Bu zenginlik ve canlılık, Tolstoy'un karakterlerine sağladığı genişliğin değişmez olmayışıyla daha da artar. Bu genişliğin, dış durumlardaki ya da içsel büyümedeki değişiklikler ve karakterlerin kendilerinin bozulmaları yoluyla nasıl azaldığını ya da çoğaldığını, hatta bazen yeni özler kazandığını veya eskileri tamamen dağıttığını çok dikkatle gösterir Tolstoy. Fakat Tolstoy bu değişiklikleri hep bir devamlılık içinde betimlediği için, bu değişikliklerin nedenlerini ve değişme tarzını gözlemlemeye daima çağrıldığımız için ve bu değişikliklere karşın karakterin en önemli toplumsal ve bireysel belirleyicilerinin çoğu aynı kaldığı için bu yol Tolstoy'un dünyasının zenginliğini daha da artırır, karakterlerin dış çizgilerini bozmak, bulandırmak şöyle dursun daha incelikle ve daha karışık olarak çizer.

Bu karakterleştirme yöntemi, gerçekçiliğin gelişiminde önemli bir ileri adımdır. Bu tür yönsemeler elbette eski gerçekçilerde de gelişmemiş halde vardı. Daha önceden belirlenmiş sınırlar içinde, böyle salınım yapamayan herhangi bir karakter, daima bir dereceye kadar esneklikten yoksun olurdu. Burada söz konusu olan, bu sunuş yönteminin çeşitli yazarlar tarafından karakterlerin yaratılmasında ne denli önemli bir rol oynadığıdır. Eski gerçekçilerin (özellikle dram-roman tarzını kabul etmiş olanların) yazdıklarında böyle genişliği olan bir sunuş, zorunlu olarak, yalnızca yardımcı bir şeydi; öte yandan, karakterlerin tüm yaşamı böyle bir genişlik içinde geçiyordu. Fakat birçok hareketleri ve

duraksamaları, dramatik şiddet, anilik ve dolaysızlıkla betimleniyordu. Örneğin, Lucien de Rubempré gibi böyle iki yana sallanan bir karakteri anımsayın; Vautrin tarafından, ayrıntılı sarkaç salınımları olmaksızın nasıl bir dramatik anilikle değiştirildiğini, ya da yargıçlarca sorguya çekildikten sonra nasıl hemen kendini öldürmeye karar verdiğini düşünün.

Tolstoy'da yeni olan, onun bu yöntemi kendi karakter yaratma usulünün etrafında döndüğü bir merkez yapmış olmasıdır. Bunu tamamen isteyerek yaptığı, yönteminin kendi dünya görüşü sorunlarıyle yakından bağıntılı olduğu, başka şeylerle birlikte, her karaktere tanınan alanın genişliğinin ve esnekliğinin, karakterin tüm kompozisyonda oynadığı rolün önemiyle yakından ilişkili olmasıyle gösterilir. Küçük olaylarla ilgili figürler, özellikle Tolstoy'un zamanının toplumunun gayriinsanî sertliğini göstermekte kullandığı nispeten az mizaç salınımına sahiptir. Bir karakterin, yazarın ve okuyucunun yoğun ilgisini çekebilmesi için onun salınım açısının nispeten büyük ve çeşitli olması gerekir. Aynı şey Vronski gibi, Karenin ya da İvan İlyiç gibi dünya görüşlerini Tolstoy'un reddettiği veya eleştirdiği figürler için de geçerlidir.

Yazarın kendi durumu bu salınımların ilk başlama noktasını veriş tarzında açıkça dile gelmiş olur. Tolstoy'un canlı insanî varlıklar olarak göstermek istediği figürler, hep kendi iç evrimleriyle, yerleştirildikleri ve içinde iş görecekleri dış durumlar arasında canlı bir karşılıklı etkilenmeye uğrayacak biçimde yaratılırlar. Tolstoy'un yaşam anlayışı, doğal sonucu olarak, insanî bir sevgi, bir yakınlık duyduğu her figürün, toplum karşısında sorunsal bir tutum takınmasını gerektirir. Kişi, içine bırakıldığı yaşam tarzını, koşulların ona zorladığı görevleri mücadelesiz kabul edemez hiç bir zaman. Öte yandan, Tolstoy'un daima en derin sevgi ve yakınlık duyduğu karakterler, toplumsal ve ideolojik ne-

denlerle kendi yaşam tarzlarından kopup en acı iç mücadelelere girenlerdir. Tolstoy, Olenin'den Nekludov'a kadar bu türlü portrelerden tüm bir galeri oluşturmuştur. İçlerinde artan gerginlik ne kadar büyükse, Tolstoy o kadar fazla ilgilenir bunlarla, fakat aynı zamanda (Tolstoy burada önemli bir geçiş döneminin büyük sanatçısı olarak kendini ortaya kor) böyle karakterlerin salınımında zamanının Rusya'sının, yaşamın en küçük, en derindeki ayrıntılarda bile ne derece «alt-üst» olmuş olduğunu daha bir bütünlükle ve elle tutulur şekilde gösterir.

Tolstoy aslında olumsuz bir kişilik verdiği birini merkezî bir figür olarak seçince, böyle figürleri daha başlangıçtan katı, dümdüz ve salınımlarında bile alışkanlığa bağımlı olarak gösterir. Sonra onları, dışardan güvenli görünen uzlaşmalı yaşam temellerini sarsan, karşılarına yeni sorunlar çıkaran ve böylece figüre hareket getiren durumlar içine yerleştirir. Karenin figüründe bu çok açık olarak görülebilir. Anna'ya karşı gerçek —ama alttan alta uzlaşmalı— aşkına karşın Anna'nın kendisine yabancılaşması ve Vronski'yle ihaneti Karenin'de daha büyük bir katılık, bürokratik makineye daha tam bir dönüşüm meydana getirir. Anna'nın hasta yatağı başına gelinceye ve onun derin acısından doğrudan doğruya fiziksel olarak etkileninceye kadar kişiliğinin katı, mekanikleşmiş, makine gibi kendiliğinden iş gören ögeleri biraz olsun gevşemez; derinlerde gömülü olan insanî özü, gerçek yaşam gibi bir şey, canlanmaya, kıpırdamaya başlar. Fakat bu kıpırdanış, Anna ile arasında yeni insanî ilişkiler kuramayacak kadar zayıf olduğu için çok geçmeden daha da yoğun bir katılığa gömülür; sonraki günlerinin «insanî» özellikleri yalnızca ikiyüzlülüktür, içinden taşlaşmış bir bürokratın yüzüne taktığı bir din maskesidir yalnızca. Vronski'nin durumu ise biraz farklıdır. Sıklıkla kendi yaşam tarzından gerçekten hoşnut değildir, fakat bu hoşnutsuzluk hiç bir zaman yeni ufuklar açmaz önünde; ve tutku, onun

içinde daha şiddetli insanî güçleri ortaya çıkarır. Tolstoy, tam bir sanat ustalığı ile, dış durumlarındaki değişiklikle-rin (ordudan emekliliği, ilke dışındaki özgür yaşamı) Vronski'nin katılığının yumuşamasına ne derece yardımı olduğu-nu gösterir. Fakat burada bile egemen etmenler, onun ha-yattaki durumunun zorladığı alışılmış engellerdir. Özgür kal-mış gücü onu bir an için olsun doyuramayan bir sanat me-rakının ötesine götüremez. Rusya'ya dönünce tersine işleyiş derhal başlar: kusursuz davranışlarıyle sıradan hoş bir aris-tokrata döner yeniden; büyük bir tutku, onda, yaşamının asıl ilgileriyle organik bir bağı olmayan «garip» bir şeydir. Bunun sonucu, her zamanki sertleşme, Vronski'de, Karenin'-deki kadar olmaz, fakat kaçınılmaz bir şekilde Anna'nın tra-jik sonuna götürecek kadardır yine.

Bu özgün ve verimli karakter yaratma yöntemi göste-rir ki, eski gerçekçilerle bütün o derin bağlantıya, yenilerden bütün o ayrılığa karşın Tolstoy yine de sonuncularla ortak birtakım temel ilkelere sahiptir. Bu olgu, üslubunda mutlaka yansımış olmalıdır, çünkü büyük bir gerçekçi yazar toplum-sal hakikatlere, toplumun yapısındaki gerçek değişikliklere gözlerini kapayamaz. Ne de olayları sunuşu yalnızca onların özleriyle ilgili olabilir; en derinde gizli özleri bakımından elverişsiz olsalar bile, sanat biçimlerine karşı bir yıkma, eritme ya da taşlaştırma tehdidi taşısalar bile, onları biçim olarak yansıtmalıdır. Büyük gerçekçilerin dalgaya-karşı yüz-meleri daima somuttur. Önlerindeki somut gereçlerde, ken-dilerini aynı gereci bütün sanata-karşı özellikleriyle artistik olarak egemen kılıp canlandırmalarına olanak sağlayacak yönsemeleri bulmaya, anlamaya çalışırlar. Modern kapita-list yaşamın, tamamen haklı ve anlaşılabilir bir nefret, ama yalnızca soyut bir nefret esinlendirdiği yazarlar, bu nef-reti başlama noktası olarak alırlarsa boş bir biçimciliğin kurbanı olacaklardır. Büyük gerçekçi sanatın biçimleri dai-ma, gerçekçiliğin temel özelliklerinin yansımaları olarak or-

taya çıkarlar; gereçleri ise belli bir toplumda belli bir dönemdeki somut yapıdır, bu yapı içindeki toplumsal evrimin ana yönelimi, tam gelişmiş kapitalizmde olduğu gibi sanata elverişsiz, sanata düşman olsa bile. Gerçekçi edebiyat, insanî varlıkları *eylem içinde* yansıtır. İnsanların toplumsal ve bireysel karakterleri, eylemlerinde ya da daha çok dış koşullarının ve eylemlerinin karşılıklı etkileşmesinde ifadesini ne derece sert bir şekilde bulursa, gerçekçi sunuşun alanı da o derece geniş olur. Klasik estetikte güçlü, sert, kötü ve suçluların, edebiyata, yavan, sıkıcı bayağı kişilerden: karakterleri kendini daima başlar başlamaz sönen eylemlerde gösteren ortalama insanlardan daha uygun konular sağlayacağı belirtilir çoğu kez. Fakat «tükenmiş» kapitalizmin her şeyi bir düzeye getirme gücü, her gün artan bir ölçüde böyle bayağılıklar meydana getirir. Yani yaşamın kendisi büyük bir gerçekçi edebiyatın gelişimine bir engel çıkarmaktadır. Ama yazdıklarında yaşamın bu yönsemesini durmadan vurgulayan yazarlarla (bu dönemin birçok Batılı yazarının yaptığı gibi), dalgaya-karşı yüzmeye çalışan, kapitalizmin etkilerini basitçe ve doğrudan doğruya olmuş-bitmiş olgular olarak kabul etmeyen (ya da daha kötüsü onu genelleştirmeye ve 'doğa yasaları' şeklinde göstermeye kadar gidenler) fakat nihai sonucu (bir kural olarak, ama daima değil) böyle şiirsel güzellikten yoksun, şiire-karşı bayağılığın ortaya çıkması olan *mücadeleyi* betimleyen yazarlar arasında önemli bir ayrım vardır.

Böylece Tolstoy'la yeni gerçekçiler arasındaki bazı biçimsel ve teknik benzerliklerin gerisinde gerçek toplumsal sorunlar buluruz: Bireyin gelişmiş bir *burjuva* toplumda eylem olasılığı sorunu; emekçi sınıfının sınıf bilincine ulaşmış kesimi dışında kapitalist toplumda yaşayan herkes için ideoloji ile gerçeklik arasındaki kaçınılmaz zıtlık sorunu...

Hayal edilenle gerçek arasındaki zıtlık, elbette edebiyatta çok eski bir sorundur. Örneğin, *Don Quixote* gibi ölümsüz

bir kitabın ana sorunudur bu. Fakat bizim burada ilgilendiğimiz şey, bu zıtlığın kendini gösterdiği, özellikle modern biçimdir — gerçeklikle uyuşmazlığın, hayal kırıklığının bir sonucu olarak yeni gerçekçiliğin ana sorunu haline gelmiş olan biçimdir. Doğru, Balzac büyük yapıtlarından birine *Sönmüş Hayaller* adını vermiştir; fakat bu kitapta hayaller, toplumsal gerçekliklerce, toplumsal evrimin zorunluluklarıyle umutsuz bir mücadele, trajik, zaman zaman traji-komik bir dövüş biçiminde darmadağın edilmiştir. Yeni gerçekçiliğin hayal kırıklığının tipik romanı, Flaubert'in *Gönül Eğitimi*, gerçek bir mücadele taşımamaktadır artık içinde. Bu romanda dış dünyanın anlamsız nesnelliği karşısına güçsüz bir öznellik çıkar. Şair, gizli bir lirizmle karakterlerinin güçsüz hayallerinin yanında, toplumsal gerçekliğin aşağılık fakat karşı gelinmez gücü karşısında yer alır. Flaubert gibi o da bu tutumu alaycı bir nesnellik örtüsüyle örtebilir elbet. Edebiyatın başlıca teması olarak hayal kırıklığı, düş kırıklığı, *burjuva* sınıfının en iyi ve en namuslu temsilcilerinin kendilerini içinde buldukları durumun şiirsel yansıtılışıdır. Gerçeklik, kapitalist bir toplumda yaşamın anlamsızlığının tanınmasına, karşıgelinmez bir biçimde zorlar onları; sahtelik aracılığıyle, burjuva ideolojisinin ta içindeki özsüzlüğü, cisimsizliği görürler, fakat bu çelişkiye çözüm bulamayıp güçsüz öznellik ve anlamsız nesnellik gibi sahte bir ikilem içinde şaşkın kalırlar. Bu tür sanat yapıtlarının bazılarındaki canlı nitelik —felsefî ve artistik açıdan ne kadar sorunsal olurlarsa olsunlar— yetersiz artistik yollardan gerçek bir toplumsal ve tarihî sorunu dile getirmelerine dayanır.

Gerçekliğin insanların düşlediklerinden ve umduklarından daima farklı oluşu, Tolstoy için de bir ana sorundu. Kafkas İdil'i, Olenin'in hayalleriyle; politika ve savaş, Bolkonski'ninkilerle; aşk ve evlilik, Levin'inkilerle çatışır. Ne değerde olursa olsun, kadınlar ve erkeklerin yaşam karşısında mutlaka hayal kırıklığına uğrayacakları, ideoloji ile

gerçeklik arasındaki zıtlığın onlar için en derin zıtlık olduğu, Tolstoy için de bir belirtir (aksiyom). Bir Tolstoy karakteri budalalığa ya da namussuzluğa ne kadar yaklaşırsa, bu zıtlık o kadar daralır; ve bu doğal bir şeydir, çünkü budalalık ve namussuzluk, psikolojik olarak her şeyden önce ahmakların ve aşağılık kimselerin düşünce ve coşkularının toplumsal gerçekliğin kötülüklerine uyma rahatlığında ifadesini bulur. Şu ya da bu romanda, Tolstoy'un yaşamının bazı dönemlerinde, ahmak ya da aşağılık olarak çizilmemiş olsalar bile, yine de kendi toplumsal *ortam*'larıyle coşkusal ve entellektüel bir uyum içinde yaşayan küçük küçük olay kahramanları bulunabilir. (*Anna Karenina*'daki yaşlı Prens Çerbatski gibi.)

Fakat hayal kırıklığı, gerçekliğin, insanların bu gerçekliğe değgin düşüncelerinden farklı olacağı hakikati, Tolstoy'da ve yeni gerçekçilerde çok farklı bir öze sahiptir; bu türlü hayal kırıklıkları Tolstoy ve modern gerçekçi okul tarafından tamamen farklı bir tarzda sunulur. Önce, bu hayal kırıklığı, Tolstoy için her zaman kesinlikle olumsuz bir şey değildir. Karakterlerinin bu hayal kırıklığını çoğunlukla onların gerçeklik anlayışlarının öznel darlığını ve sığlığını gösterme aracı olarak kullanır o. Gerçekliğin hakikatte, onların gerçekliği öznel ve romantik biçimde kavrayışlarından farklı, fakat ölçülemeyecek kadar zengin, daha çeşitli ve canlı olduğunu gösterir; gerçekliğin insanlara verebileceği şeyin, onların hayal ettiklerinden farklı bir şey olduğunu, fakat aynı nedenle onların kısır hayallerinin kavrayabileceğinden çok daha fazla bir şey olduğunu gösterir. Bu daha zengin gerçekliği Tolstoy her zaman «doğal» yaşam olarak verir. Daha ilk hikâyesi olan *Kazaklar*'da, Olenin'in Kafkasyalılar hakkındaki bütün romantik düşüncelerini, Kafkas köylüsünün zengin yaşamının gerçekliği ile sarsmıştır, dağıtmıştır. Olenin, 'hayal kırıklığı'na uğramıştır, fakat bu hayal kırıklığı aynı zamanda zenginleştirir onu, daha yüksek

bir düzeye yükseltir. Buna benzer bir şekilde, Levin aşkta ve evlilikte hayal kırıklığına uğramıştır; Bezukhov'un evrimi aynı çizgilerde gelişir.

Tolstoy'la yeni gerçekçiler arasındaki toplumsal zıtlık burada açıkça görülebilir. Tolstoy'un bakış açısının ve sanatının Rus köylü sınıfının başlangıç halindeki başkaldırılarıyle derin ilişkisi, onun, toplumsal gerçekliği, yeni gerçekçiler gibi sıkıcı bir çöl olarak görmesini önlemiştir. Çünkü toplumsal perspektif eksikliği, yeni gerçekçilerin, hemen çevrelerindeki toplumsal gerçeklikleri genel gerçeklikle bir tutmalarına ve kapitalist bir toplumda yaşamın anlamsızlığına, yaşamın metafizik anlamsızlığı olarak bakmalarına neden olmuştur. Kapitalist toplumun haklı görülen eleştirisi böylece, nesnel gerçekliğin yanlış bir umutsuz betimlenişiyle yozlaşmıştır.

Fakat yazar olarak Tolstoy kapitalist gerçekliği hiç bir zaman böyle gerçeklikle bir tutmamıştır. Kapitalist toplumu daima bir çarpıklık dünyası, insan gerçekliğinin özünün kirlenişi olarak görmüştür o; bu nedenle onu bir başka gerçeklikle: doğal ve dolayısıyle insanî bir gerçeklikle karşılaştırmıştır. Bu doğal ve insanî gerçeklik kavramları, romantik-hayalci ya da utopik gerici olabilirse de, onun temel tutumu —köylü sınıfının yanında yer alması— ona yaşamın gerçekliklerine daha derinden bakma gücünü, öznel kavramla nesnel gerçeklik arasındaki bu çelişkiyi daha doğru ve daha kesin olarak anlama gücünü veriyordu.

Dolayısıyle, Tolstoy'un karakterlerinin bu hayal kırıklığı, daima onların düşüncelerindeki noksanlığın, Utopikliğin ve sonuçsuzluğun bir sergilenişidir. Tolstoy, kendisinin «köylüleri mutlu kılma» utopik planlarını gerçekliğin kendisiyle karşılaştırdığı her defasında en açık bir şekilde dile gelir bu. *Bir Köy Ağasının Sabahı*'ndan *Ölümden Sonra Dirilme*'ye ve *Işık Karanlıkta Parlar* adlı oyuna kadar Tolstoy aynı sorunu çeşitli biçimlerde ortaya koymaktadır. Fa-

kat bunların her birindeki *motif*, Utopik düşüncelerin köylü yaşamının gerçeklikleri tarafından sarsılışı, dağıtılışı, köylülerin bütün 'iyi niyetli' sömürücüler ve asalaklara karşı duyduğu derin ve uzlaştırılmaz kindir. Burada da Tolstoy, hayal kırıklığına uğrayanların bu hayal kırıklığından dolayı kınanması gerekenin gerçeklik değil kendileri olduğunu, Utopik düşüncelerle çeliştiği zaman gerçekliğin haklı olduğunu ve gerçekliğin daha yüksek ve daha derin bir hakikati ifade ettiğini gösterir hep.

Tolstoy'un yeni gerçekçilerle en yakın ilişki halinde göründüğü yer, sömürücülerin yaşamını ve onların aralarında zorunlu olarak çıkan hayal kırıklıklarını anlattığı yerlerdir. Fakat Tolstoy'la yeni gerçekçiler arasındaki farkın en büyük olduğu yer de, kesinlikle burasıdır. Tolstoy yönetici sınıfın yaşamını, sömürücülerin ve asalakların yaşamı olarak (sömürüyü, esas olarak yalnızca toprak rantı şeklinde görmesine karşın) verdiği için, böyle bir yaşamın vahşiliğini ve anlamsızlığını sergilemesi, yeni gerçekçilerinkinden yalnızca çok daha derin ve doğru olmakla kalmayıp aynı zamanda bu sonunculardaki var olan çok sert ve metafizik nitelikten de uzaktır. Modern yazarların yararsız feryatlarının ve boş alaylarının hiç biri yoktur Tolstoy'da. Bu gerçekliği sergileyişi, kökenini sağlıklı, güçlü ve zorlu bir öfkeden alır. Gözde kahramanları böyle eskimiş bir maskenin ardından etrafı göremeyen ya da onu yırtıp açamayan budalalar olarak betimler. Yaşının ilerlemesiyle bu öfke gittikçe daha da şiddetlenir Tolstoy'da. (Bunun bir örneği, *Ölümden Sonra Dirilme*'de Nekludov ile Mariette arasında geçen bir olayda görülür.)

Fakat daha önceki dönemlerinde bile Tolstoy, yönetici sınıfın bu tipik 'trajedi'lerinde önemli ya da trajik bir şey görmemiştir. O, bu çatışmaları her zaman birazcık sağduyuyla, doğrunun ve yanlışın sağlıklı bir şekilde kavranışıyle üstesinden gelinebilecek bir şey gibi düşünmüştür. Kuşku-

suz, Tolstoy'un felsefesinin bir bölümüdür bu: yönetici sınıf, bu sağlıklı doğru-yanlış kavramından yoksundur, olsa olsa onu büyük bir güçlükle, büyük bir iç mücadeleden sonra yaşamdan ve birçok hayal kırıklıklarından alacakları zor derslerden sonra elde edebilirler. (Örneğin, Bezukhov'la Helen arasındaki evlenme.)

Tolstoy hiç bir zaman, hatta hayal kırıklığı daha temel bir yapıda olduğu ve ideoloji ile gerçeklik arasında daha ciddî ve karışık çatışmalar yüzeye çıktığı yerlerde bile bu ilkeyi gözden kaçırmaz. Yönetici sınıftan üyelerin «en yüce» duygu ve kararlarının asil içtenliğine ve gerçekliğine karşı derin ve köklü bir köylü inançsızlığı taşır içinde. Böyle bir 'yüceliği' günlük yaşamla buluşturur ve karşılaştırırken ve onu günlük yaşamın küçük sert olaylarıyle darmadağın ederken, yeni gerçekçilerin yapıtlarında bulunan hayal kırıklıklarına çok yaklaşmış görünür. Fakat burada da benzerlik yüzeyseldir ve temel özellik onun tamamen zıttıdır. Çünkü burada da 'yüce' duygu her zaman yararsız, zayıf ve gayriciddî olarak gösterilir; ve başarısızlığın gerçek nedeni, Tolstoy'un gözünde, onun 'yüceliği', onun insanî bakımdan değerli ahlâkî gücü değil, bu duyguyu içinde taşıyanların değersizliğidir. Karenin'in ve Anna'nın, Anna'nın hastalığıyla ilgili olarak içlerinde taşıdıkları 'yüce' duygular, birincisinin kurumuş, kabuk tutmuş bir bürokrat, ikincisinin ise gözleri kapalı âşık bir sosyete hanımı olduğu gerçeğini değiştirmez. Coşkularının bütün 'yüce'liğine karşın, bu trajik yükselişin ardından, zorunlu olarak, gerçek bir traji-komedi gelecektir; yani eski yaşamlarını sürdürecekler, daha önceki hiç de 'yüce' olmayan fakat tamamen hakiki duygularına sarılacaklar ve normal yaşam düzeylerine geri döneceklerdir.

Köylü görüş açısını kabul etmesinin bir sonucu olarak bu perspektif, Tolstoy'un aşk ve evlilik tragedyalarında bile yeni gerçekçilerde bulunan önemsiz patolojiye ve şişirilmiş sahte umarsızlığa düşmesini önler. Bu gibi aşk ve evli-

lik tragedyalarının her birinin arkasında —*Kroyçer Sonat* ya da *Şeytan*'da olduğu gibi *Anna Karenina*'da da— bu türlü trajedinin kökeninin tembel, asalak yaşamda olduğu gerçeği daima gözlerimizin önünde tutulur.

Böylece Tolstoy'un insanlığın ahlâkî bakımdan yeniden canlanması umudu, onu yeni gerçekçilerin felsefesinin boyutsuzluğunun üzerine yükseltir. Ve o, hiç bir zaman öncelikle sanatı düşünmediği, sanatı insanlığın yeniden canlanması için bir inanç yayma aracı olarak kullandığı için, sanatçı niteliğinde bile, modernlerin biçimsiz boşluğundan, özsüzlüğünden korunmuş olur. Çağdaşı İbsen'i sanat açısından bile aynı dönemin birçok başka yazarından üstün yapan şey de buna benzer bir inanç, buna benzer bir doğru yolu gösterme ateşidir. Fakat İbsen'in inançlarıyle Tolstoy'un inançları arasında nasıl büyük bir toplumsal ayrım bulunduğunu görmüştük. Burada önemli olan, bu inançların özünün doğru ya da yanlış oluşu değildir —Tolstoy da en azından İbsen kadar gerici saçmalıklar va'zetmiştir— önemli olan, özünün bütün yanlışlığına rağmen bu inancın ideolojik olarak dile getirdiği toplumsal harekettir.

Tolstoy'un dünya görüşünün derinliklerinde gerici önyargılar vardır. Fakat bunlar, zayıf noktalarını ve kusurlarını temsil ettikleri sağlıklı, umutlu ve ilerici halk hareketiyle görünmez bağlarla bağlıdır. Tolstoy'un durumu dünya edebiyatında tek değildir: büyük bir sanatçının, tamamen yanlış bir felsefe üzerine ölümsüz başyapıtlar yaratması görülmemiş şey değildir. Fakat muhtemelen yanlış bir felsefe ile büyük bir gerçekçi yaratıcı etkinlik arasında karışık bir etkileşme bulunmasına karşın, her yanlış felsefe gerçekçi başyapıtların yaratılması için temel oluşturmaz, kuşkusuz. Büyük gerçekçi yazarların hayalleri ve yanlışları ancak büyük bir toplumsal harekete bağlı, tarihî bakımdan zorunlu hayaller ve yanlışlarsa sanat yönünden verimli olabilir. Tolstoy'da bu ilişkiyi bulan tek eleştirmen olan Lenin, bu yolla

Tolstoy'un bir yazar olarak gerçek büyüklüğünü gösterecek anahtarı bulmuştur. Tolstoy kapitalizmin yapısını çok az anlamıştır, emekçi sınıfının devrimci hareketinden hiç bir şey anlamamıştır, fakat yine de Rus toplumunda hayran olunacak derecede canlı ve gerçek tablolar vermiştir bize. Bu hareketin bütün hata ve sınırlılıklarına karşın ona, başkaldıran köylü sınıfının görüş açısından baktığı için yapabilmiştir bunu; fakat bu hata ve sınırlılıklar tarihin belirlediği hata ve sınırlılıklardır, dolayısıyle kısmen sanat yönünden verimli olabilmiş, kısmen de büyük bir artistik dünyanın yaratılışını önlememiştir. Lenin 1905 devriminden önce köylüler hakkında şunları söylemektedir: «Köleliğe, feodal lordlara ve bunların amaçlarına hizmet eden devlete karşı çıkışlarında köylüler hâlâ bir *sınıf* olarak durmaktadırlar, fakat kapitalist toplumun değil, kölelik üzerine kurulu bir toplumun bir sınıfı olarak.» Tolstoy'un dünya görüşündeki gerici sınırlılıklar ve hayaller, onun toplumsal temelinin bu kapitalist öncesi karakterinden gelmektedir.

Tolstoy'da dünya görüşü ile yaratıcı çalışma arasındaki bu karmaşık olumlu ve olumsuz etkileşme, tüm *yapıtı* boyunca her artistik özellik içinde izlenebilir. Burada, Tolstoy'u Avrupalı çağdaşlarından kesin biçimde ayıran ve sanatların genel bir çöküşü zamanında, onun, büyük gerçekçi geleneği korumakla kalmayıp kendisine yaraşır biçimde devam ettirmesini sağlayan bir başka özelliğine daha parmak basacağız. Her şeyden önce, Tolstoy'un hiç bir zaman sanat için sanat görüşüyle çalışmadığını düşünüyoruz.

Onun için sanat, daima bazı özlerin iletişimi, artistik biçim ise okuyucularını kendi görüşlerine çekme aracıydı. Büyük anlatı sanatı geleneğini kurtarmasını, sürdürmesini mümkün kılan —Batılı estetikçilerin amaçlı diye suçladıkları— sanatındaki bu özellikti. Çünkü büyük anlatı biçimleri başlangıçta insanî kaderlerin plastik sunuluşu idi, bunların amaçları ise artistik yollarla toplumsal ve ahlâkî etkiler ya-

ratmaktı. Olayların açık ve düzenli gruplandırılması, onların nedenlerinin ve kökenlerinin yavaş yavaş açılması daima yazarın niyetleriyle ilişkilidir, bu ise sözcüğün modern, özelleşmiş, ustalık anlamında artistik'i aşar.

Toplumsal evrimin yönsemesi, bu tür niyetlerin gerçekleştirilmesini olanaksız kıldığında, yazarlar toplumsal gerçekliğin yalnızca gözleyicisi durumuna düşürüldüğünde, anlattıkları olayları amaçlı olarak düzenleme yeteneklerini zorunlu olarak yitirirler. Giderek, anlatılan olayın nasıl vurgulanacağını belirleyen şey, yazarın genel eğilimlerine uygun olarak olayın toplumsal önemi değil, bazı ayrıntılar karşısında gösterilen rastgele ilgi olmuştur.

Bu bakımdan Tolstoy, eski gerçekçilerin ancak çok büyüklerinde bulunan bir anlatı üslubunu, yaşamının sonuna kadar «eski moda» kalmakla koruyabilmiştir. Batı Avrupa'da, dünya görüşündeki büyük bunalımdan sonra Tolstoy'un sanatçı yaratıcılığının gerilediği sık sık söylenir. Felsefesindeki değişikliğin üslubunda temel bir değişiklik meydana getirdiği tamamen doğrudur. *Savaş ve Barış*'taki naif, epik görkem, hemen hemen Homeros'vari genişlik ve korkusuzluk yitirilmeyip de ne olurdu? Fakat Tolstoy'un daha sonraki yapıtlarının yeni, parlak, tamamen artistik niteliklerini küçümsemek büyük bir hata olur. Yalnızca biçimsel-artistik açıdan da baksak, Tolstoy'un *Balodan Sonra* hikâyesi kadar biçim bakımından (klasik anlamda) kusursuz, Batı edebiyatının övünebileceği çok az hikâye vardır. Modern Batı edebiyatının tümünde ise her şeyi kucaklayan epik büyüklüğüyle *Ölümden Sonra Diriliş* ayarında bir tek roman yoktur. Tolstoy'un anlatım tonu, tarzı ve üslubu çok önemli değişiklikler göstermiştir; fakat Tolstoy tüm yapıtlarında son nefesine kadar devrinin, karşılaştırma kabul etmez en büyük yazarı olarak kalmıştır.

8

Tolstoy'un edebî yapıtlarının, çağdaşlarınca ne kadar az anlaşılmış olduğu çok iyi bilinmektedir. *Burjuva* estetikçiler genellikle onun yalnızca gerici özellikleri üzerinde durmuş, bunları sanatının tek temeli olarak göstermiş, vulger-sosyoloji de gerici estetiğin peşinden gitmiştir.

Tolstoy'un estetik görüşleri, tümüyle, sanatından da yanlış anlaşılmıştır. Sanat sorunları üzerine denemeleri de genellikle aynı şekilde sanatın reddedilişi olarak, zamanında Platon'un söylediği gibi, her sanatçı etkinliği bir suçlama olarak yorumlanmıştır. Bu yanlış anlama, bir rastlantı değildir; Tolstoy'un eleştirel yazılarındaki birçok nokta —daha sonra tartışacağız bunları— böyle bir yanlış anlamaya yol açacak gibiydi. Fakat bu yanlış yorumlamalar, Tolstoy'un sanat üzerine yazdıklarının derin bir etki yapmasını önlememiştir — tersine, genellikle böyle bir etkinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Çünkü kapitalist düzende estetik biçimlerin devamlı olarak çöküşü, ortadan kalkışı, hızla değişen artistik yönsemelerin gittikçe artan yapaylığı ve insanlığın büyük sorunlarıyla uğraşma konusunda gittikçe artan isteksizliği, burjuva *intelligentsia*'sının en iyi temsilcilerinde genel olarak sanata karşı gittikçe artan bir doyumsuzluk, hoşnutsuzluk doğurmuştur. Kapitalist düzenin yarattığı kültürün romantik karşıtları sonunda sanatı gereksiz bir oyuncak olarak, yalnızca zevk veren fakat insanlığın büyük amaçlarına doğru ilerleyişe hiç bir katkısı olmayan yararsız bir uğraş olarak tümden yadsıdılar. Bu tür yönelimler, Tolstoy'un sanat eleştirisinin bazı yönleriyle doğal olarak birleşebiliyordu.

Böyle bir anlayış, Tolstoy'un eleştirisinin: amacı, sanatın kendisine değil, günün çöküş halindeki sözde sanatına karşı çıkmak olan eleştirinin gerçek anlamını tamamen yanlış yorumlar. Tersine, Tolstoy doğru, gerçek, büyük ve popü-

ler sanatı daima gününün yapmacık sanatının karşısına dikmiştir.

Tolstoy'un eleştirisi, böylece, modern burjuva sanatına yönelmişti. Bu eleştirinin çıkış noktası, görkemli, kendiliğinden maddeci bir basitliktedir. Tolstoy şöyle sorar: bu sanatı kim, kimin için yapıyor? Karşılık verir: yönetici sınıfın işsiz güçsüz takımı için. Milyonlarca işçi böyle bir sanatın varlığından bile habersizdir, ama haberleri olsaydı bile coşkusal yönden bir şey söylemezdi onlara. Tolstoy, bu sanatın teknik ustalıklarının ve inceliklerinin, yönetici sınıfın sömürülen kölelerinden başka bir şey olmayan bu insanlar tarafından nasıl meydana getirildiğini, böylesi etkinliklerin bu insanlar için; yönetici asalakların diğer gereksinmelerini doyurmaktan daha az küçültücü bir iş olmadığını çok dramatik ve alaycı bir gerçekçilikle birçok kereler gözönüne sermiştir.

Fakat Tolstoy bu olguyu yalnızca belirtmekle kalmaz. İşsiz güçsüz bir azınlığın ihtiyaçlarına hizmet etmeye zorlandığı, ya da bu grubun asalak varlığının ideolojik etkisi altında kaldığı zaman sanatçıların —hatta yetenekli ve içten sanatçıların— uğradığı zihinsel ve ruhsal bozuklukları araştırmaya kadar götürür işi. Tolstoy, sanatı tehdit eden büyük tehlikenin, onun yaşamın büyük sorunlarıyle ilişkisini kaybetme olasılığı olduğuna inanmaktadır. Maupassant'ın yapıtlarının Rusça çevirisine yazdığı önsözde, gerçeklik karşısındaki hakiki artistik tutuma değgin şu konutları (postula) ortaya atar:

«Bu konutlar şunlardır: önce yazarın, tema'sı karşısındaki doğru yani ahlâkî tutumu; ikinci olarak, anlatım açıklığı ya da biçim güzelliği — bu ikisi özdeştir; üçüncü olarak, içtenlik, yani sanatçının vermekte olduğu şeye karşı içten bir sevgi ya da nefret.»

Tolstoy'a göre, sanatçının toplumsal gerçeklikle ilişkisinin bir sonucu olan, işiyle temel ilişkisi, modern sanatta

her gün biraz daha kaybolmaktadır. Tolstoy, yeteneklerine büyük saygı duyduğu Maupassant'da bile modern sanatın bu yanlış yönsemesini buluyordu; şöyle özetliyordu bunu: «Sanatçının neyin doğru, neyin yanlış olduğuna değgin açık bir fikri olması, bir sanat yapıtı için yalnızca önemsiz değildir, aksine, bir sanatçının bütün ahlâkî düşünceleri hiç dikkate almaması gerekir, çünkü böyle bir dikkate almayışın artistik bir yararı vardır. Bu kurama göre sanatçı, hakikati yani gerçeğin ne olduğunu, güzelin ve dolayısıyle hoşuna giden şeyin ne olduğunu, hatta yararlı bir gereç olarak neyin bilime hizmet edebileceğini tanımlayabilir ve tanımlamalıdır da; fakat ahlâkî ya da gayrıahlâkî, doğru ya da yanlışla ilgilenmek sanatçının işi değildir.»

Tolstoy, çok yetenekli sanatçıların bile böyle yanlış düşüncelerini sanatın artık tüm halkın ilgilendiği bir şey olmaktan çıkışına bağlamaktadır. Modern zamanlarda sanat işsiz güçsüz parazitlerin bir lüksü olup çıkmıştı; sanat son derece uzmanlık uğraşı olmuştu ve amacı bu isteği karşılamaktı. Tolstoy, bu uzmanlaşmanın sanatın üzerinde nasıl bozucu bir etkisi olduğunu büyük bir anlayışla göstermiştir: boş, biçimsel sanat gücü, temel hiç bir şeyi anlatmayan, ayrıntılara fazla önem verme, yüzeysel olguların fotografik verilişi, yaşamın büyük sorunlarının artık anlaşılamaması. Bütün bunlar sanatın büyük ölçüde yoksullaşmasına yol açar:

«Eğlence arzusundan ortaya çıkan duygular... yalnızca sınırlı olmakla kalmayıp, uzun süredir bilinmekte ve yeterince dile getirilmektedir... Hayatını kazanmak için hiç bir zaman çalışmak zorunda kalmamış olan güçlülerin ve zenginlerin duyguları, çalışan halkın duygularından çok daha yoksul, çok daha sınırlı ve anlamsızdır. Estetikçiler ve bizim durumumuzdaki insanlar genellikle tersini ileri sürerler. Çok akıllı ve bilgili bir insan, fakat bir kentli ve iliğine kadar estetikçi olan yazar Gonçarov'un, Turgenyev'in *Bir Sportmenin Günlüğü*'nün yayımlanmasından sonra bana, köylüle-

rin yaşamıyla ilgili artık yazacak şey kalmadığını söylediğini anımsıyorum; konu tükenmişti. Tersine üst sınıfların çelişkileri ve entrikaları yazar için tükenmez bir tema kaynağıydı.»

Tolstoy bu türlü anlayışlara karşı çıkıp çalışma hayatının zenginliği ve asalak yaşamın tekdüzeliği üzerinde durmakla kalmamış, aynı zamanda modern sanatın, yaşamın büyük ve kesin sorunlarıyle uğraşmakta önceki zamanların gerçekten büyük, gerçekten popüler sanatından çok aşağı olduğunu ileri sürmüştür. Yine, ayrıntı zenginliğinin iç yoksulluğu gizleyen, göz kamaştırıcı bir örtüden başka bir şey olmadığını, eski şairlerin (Ahdi Atik'teki Yusuf efsanesini ileri sürer örnek olarak) son derece basit ve anlaşılmaları kolay olduğu için böyle bir yığın ayrıntıya gereksinim duymadığını ileri sürmüştür.

«Yani bu hikâye herkesçe anlaşılır bir hikâyedir, bütün uluslardan ve sınıflardan genç ve yaşlı erkek ve kadınları harekete getirmiştir; günümüze kadar canlı kalmıştır ve bizden sonra daha binlerce yıl canlı kalacaktır. Fakat zamanımızın en iyi hikâye söyleyicilerini ayrıntılarından soyun — ne kalır geriye? Bu nedenle modern edebiyattan evrensellik konutuna gerçekten cevap veren yapıt adı vermek olanaksızdır. Bu yapıtlar, genellikle «gerçekçilik» denilen fakat daha doğru olarak «artistik taşralılık» diyebileceğimiz şeyle büyük ölçüde bozulmuştur.»

Tolstoy'un modern sanatı eleştirisindeki zayıf noktaları keşfetmekten daha kolay bir şey yoktur. Çünkü yaşam karşısındaki tek doğru ve temel tutumun dinci tutum olduğunu düşünür o; sanatın çöküşünü, yönetici sınıfların dinsizleşmiş olmalarına bağlar. Bu gerici yönseme, Tolstoy yönünden, hiç de tek başına bir hata değildir — tersine, onun estetik kuramının olumlu görünümüyle sıkı sıkıya ilişkilidir. Tolstoy'un, Shakespeare, Goethe, Beethoven'i... vb. değerlendirişi —sanatta çöküşün daha Rönesansla birlikte başladığı

düşüncesi— bütün bunlar, bir ölçüde Tolstoy'un dünya görüşünün gerici yanının açık ve keskin ifadesini bulduğu entelektüel bakımdan tutarlı bir sistematik bütünü oluşturur. Tolstoy'un estetik kuramlarının bu yönünü eleştirmek kuşkusuz çok kolaydır, fakat bugün az çok modası geçmiş oldukları, fazla önemli olmadıkları için bunu yapmanın hiç bir yararı yoktur. Bugün bunların üstünde durmak, dikkatimizi, onun estetik görüşlerindeki önemli ve verimli şeylerden, Tolstoy'un bu alanda bize miras bıraktığı ana sorunlardan başka yere çekmeye yarardı ancak.

En önemli sorun, bizim düşüncemize göre, Tolstoy'un estetiğinin köylü ve halkçı humanizmidir. Bu terim ilk bakışta paradoksal görünebilir, çünkü Tolstoy'un yukarda değindiğimiz yargıları, on sekiz ve on dokuzuncu yüzyılların en humanist gelenekleriyle keskin bir zıtlık içindedir. Bu yargılarıyle Tolstoy, yalnızca yüzeysel belirtilerde değil, aynı zamanda özde, humanizm geleneklerinden yüz çevirir, kavramı daraltır ve içine gerici ögeler sokar. Bununla birlikte, kendi estetik düşünceleri, humanist estetiğin temel sorunlarıyle temelde bağıntılıdır; ve o, bu gelenekleri canlı tutmaya, kendine özgü bir yolda da olsa geliştirmeye çalışmış olan, zamanının çok az sayıda düşünüründen biriydi.

Bütün bunların vardığı yer, kapitalist uygarlığın zorunlu ayrılmaz parçası olan bozulmalara karşı insan bütünlüğünün savunulmasıdır. Eski *burjuva* humanistleri kendilerini paradoksal bir durumda bulurlardı: hem üretim kapasitesinin gittikçe artışını onaylıyorlar, hem de kapitalizmden ayrılmaz olan işbölümünü (Marx'ın Ferguson olayında gösterdiği gibi) gayrıinsanî olarak kınıyorlardı.

Hiç bir *burjuva* humanistinin —ne Ferguson'un, ne Schiller'in— çözemediği bu çelişki, kapitalist ekonomi geliştikçe ve yaşamın bütün olgularını egemenliği altına aldıkça, ve özellikle *burjuva* ideolojisi savunma aşamasına girdiğinde, humanizmin idealleri, kapitalizmde, yaşamın normal

akışına tamamiyle yabancılaştığında, her gün biraz daha şiddetlenmiştir. Modern sanatçılar arasında namuslu ve yetenekli olanlar, sanatın kendisine, yaşama yabancı ve ters bir şey olarak bakmak suretiyle bu yabancılaşmayı uygun bir biçimde dile getirirler (örneğin, son yapıtlarıyle İbsen). Emperyalist çağın arifesinde bu ideoloji, yani barbarlığı övmede birbiriyle yarış eden sanat ve felsefenin insansızlaştırılmasına doğru yozlaşmıştır (Nietzche). Tam gelişimini faşizmde bulan emperyalist felsefe, merkezî kategorisi olarak, paradoksal bir şekilde «yaşam» denilen, ama yaşama karşı olan her türlü ilkenin bir bileşimi olan bir anlayışı kabul eder. Bu yaşam anlayışı, insan yaşamına, insan ruhuna, binlerce yıllık insanî evrimin doğurduğu değerlere karşı bir savaş ilânıdır.

Tolstoy, polemiklerini en fazla yaşamın bu insansızlaştırılmasına yöneltir, fakat bunu doğal olarak çelişkilerle dolu bir biçimde yapar. Düşünüşünde, bilinemezci (agnosticist) etkilere, insan bilgisinin geçerliliği ve genel olarak insan idraki üzerinde kuşku doğuran yönsemelerin etkisi altındaydı Tolstoy (Kant, Schopenhauer, Buda, vb.). En gözde kahramanları bu tür görüşleri daha da abartılmış bir biçimde dile getirir: örneğin, aklın 'hileciliği'nden vb. söz eden Konstantin Levin.

Fakat bütün bu yanlışlar, yanılgılar boyunca sanatın popülerliğe doğru; derinlikleri ve evrensellikleri yüzünden herkesçe anlaşılabilir olan yaşamın büyük sorunlarına doğru; Homeros'u ya da İncil'i bütün insanlarca anlaşılabilir kılmış olan biçimin eski açıklığına doğru yönelişi, Tolstoy'un estetiğinin temel çizgisi olarak sürer gider alttan alta. Tolstoy, asalakları olmayan bir geleceğe değgin Utopik hayallerinde, herhangi bir işçinin öğrenebileceği ve bu nedenle biçim ögeleri bakımından, modernlerin karmaşık sanat ustalıklarına, yersiz inceliklerine üstün olan bir sanat düşünür gelecek için. Tolstoy, sanata bu açıdan bakarken onu, için-

de neyin doğru neyin yanlış olduğunu anlamak için hiç bir ölçütün olmadığı kaosa benzer bir karmaşıklık olarak düşünür. Sahte sanat yapıtları, teknik üstünlükleri yüzünden, çoğunlukla artistik yönden daha iyi, daha hakiki sanat yapıtlarına üstün görünürler. Hiç bir edebiyatçı ya da estetikçi burada bir ölçüt bulamaz, fakat bozulmamış bir beğeni duygusu olan bir köylü, sahte sanat yapıtını hakikisinden kolaylıkla ayırt edebilir. Tolstoy böylece Molière'in hizmetçi kızını, yine sanat yargıcısı yapmıştır. Gerçekten üstün bir sanata olan özleminin doğurduğu bu aşırı abartma, onun tüm sanat anlayışının altında yatan derin çelişkiyi bir kez daha ortaya çıkarır. Tarihî anlamda bu çelişki Tolstoy'un zamanında çözülemezdi, bu nedenle de kişisel olarak çözülmemiş kaldı onun için, fakat aynı zamanda çok geçmeden gelecekte meyva verecek yönsemeleri de içeriyordu.

Schiller, *Naif ve duygusal şiir* üzerine çok ilginç denemesinde —modern sanatın ilk derin felsefî çözümlemesidir bu— Molière'in hizmetçi kızının şu sorusunu kurcalar. Şöyle der orada:

«Naif bir şair olarak Molière, hizmetçisinin, kendisine, komedilerinde neyin bırakılması neyin çıkartılması gerektiğini söyleyeceğine güvenebiliyordu. Ama aynı denemenin, Klopstock'ın *Ode*'larına, *Messiah*'ındaki, *Kaybolmuş Cennet*'teki, *Akıllı Nathan*'daki ve daha birçok oyundaki en güzel bölümlere uygulandığını görmek istemezdim.»

Schiller burada daha sonraki *burjuva* edebiyatında sanatın popülerliği sorunundan ortaya çıkan temel çelişkiyi, Tolstoy'un da gördüğü ve biraz önce gördüğümüz gibi çözmek için elinden geleni yaptığı çelişkiyi incelikle dile getirmiş oluyor. Schiller de, «naif» şairlerin basit büyük sanatının, modern 'duygusal' şiire üstün olduğunu düşünüyordu. Fakat böylesi daha öznel, daha sorunsal, daha karmaşık bir sanatın ortaya çıkışını tarihsel bir zorunluluk olarak göstermekle kalmayıp, bu sanatın insanın evrimine ölümsüz

değerlerle katkıda bulunabileceğini sezebiliyordu. Modern sanat, tarihsel bir zorunluluk olarak, sanatın özgün popülerliğine yüz çevirmiştir, halkın büyük kesimiyle ilişkiye yanaşmamaktadır —Molière'in hizmetçisi bu sanat için yargıcılık edemez artık— fakat onun en büyük temsilcileri, bu sorunsal temel üzerinde bile, ebediyen tanınmamış olarak kalmaması gereken büyük sanat yapıtları çıkarmışlardır ortaya. Molière'in hizmetçisinin uzmanlık yapamayışı, Goethe'nin ve Schiller'in, Balzac'ın ve Stendhal'in yapıtlarının büyüklüğüne gölge düşürmez; bir estetikçi olarak Tolstoy, bunun tersini düşünmesine rağmen, hatta Tolstoy'un kendi düşüncesine rağmen, Molière'in hizmetçisinin kompozisyon ve dil konusundaki uzmanlığı her zaman ve her yerde tartışma kabul etmez bir şey değildir.

Fransız devrimi ve Napolyon savaşları döneminde Schiller, 'duygusal' şiirin geleceği konusunda, idealist umutlar taşıyabilirdi kolaylıkla. Fakat *burjuva* sanatında genel bir çöküşün, biçim yönünden yoksullaşmanın ve çürümenin olduğu bir zamanda, onun geleceğine değgin umutsuzluk, Tolstoy için açık bir şeydi. Böyle bir durumda Tolstoy'un 'duygusal' sanat üzerindeki karşı yargısını bugünden geçmişe kadar uzatması ve onun en büyük, en gerçek ürünlerini bile reddetmesi —kuşkusuz yine hatalı olmasına karşın— anlaşılabilir bir abartmadır. Fakat bu aşırı taraflı tutumunda Tolstoy bazan sanat sorunlarının özüne, kendisinden önce gelen ve Schiller gibi, yargıları daha haklı ve tarafsız olan birçok büyük düşünürden daha derinden girer. Tolstoy için, sanatın popülerliği, hiç kuşkusuz, estetiğin ana sorunudur ve yürekli bir sadelikle büyük artistik biçimlerin olasılığını ya da kayboluşunu, zamanın sanatının halkın yaşamıyla bağıntılı ya da ondan kopuk oluşuna bağlar. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, popüler sanatın birçok büyük temsilcisinin, ya gerici bir romantizme döndüğü ya da dar ve kısa görüşlü bir taşralılığa battığı dönemde Tolstoy, Rus-

ya'da bir köylü devriminin temsilcisi olarak, gerçekten büyük bir sanatla popüler çekiciliğin bir yapıtta birleşebileceği konusunda sesini yükseltmiştir.

Burada, sanat sorunları üzerinde doğru bir yargısı olan Tolstoy'un köylüsü, Molière'in hizmetçisinden, Lenin'in, hükümeti yönetebilmesi istenen aşçısına kadar uzanan zincirde tarihî bir halka olarak görünmektedir.

Tolstoy'un bu tutumunun tarihî önemi, onun popülerlik anlayışının da köylü devriminin zayıflıklarını yansıtıyor olmasıyla değerinden hiç bir şey kaybetmez. Bu zayıf yanlar, Tolstoy'un büyük sanatla popüler nitelik ilişkisini bazen çok fazla kabaca yorumlamasında; edebiyat alanını, büyüklük niteliği olarak kabul ettiği şeye çok fazla indirgemesinde kendini gösterir. Sosyalizmin kültür devrimiyle yetişmiş Lenin'in aşçısı, Tolstoy'un koylüsünden çok daha geniş bir sanat tarihi alanına bakabilir ve ondan daha ilerisini ve daha derinini görebilir.

Fakat Tolstoy'un görüşündeki bu zayıf yanların —tarihsel bakımdan zorunlu büyük bir halk hareketinin zayıflık ve yetersizlikleriydi bunlar— onun köylü-halk humanizminin görkemini karartmasına izin verilmemelidir. *Eğitimin Meyvası* adlı komedisinde Tolstoy, basit ve genç köylü kadın Tanya'ya ilkel hileleriyle, çok fazla eğitimleri yüzünden boş inanlara saplanmış olan asalak efendilerini yendirirken, yönetici sınıfın içten içe nasıl boş olduklarını görüp gülen halkın sağlıklı ve muzaffer kahkahalarını duyarız; tıpkı, Fransız devriminin arifesinde, aristokratça gösterişlere gülen Figaro'nun halkçı ağzından yükselen kahkahalar gibi.

Tolstoy'un köylü-halk humanizmindeki insanlık anlayışı bazen çok dar ve kısa görüşlü olabilmiştir, fakat yine de insanların kapitalizm ve her türlü sınıf egemenliği tarafından insanlıktan çıkarılışına karşı gerçek bir humanist mücadelenin çok temel üzelliklerini kapsar. Tolstoy'un humanizmi, insan kişiliğinin bütünlüğünü, onun sömürüden, bas-

kıdan, kapitalist işbölümünün köleliğinden kurtarılmasını ister. Yalnızca yaratıcı çalışmayla bağlı bir yaşamın gerçekten mantığa uygun olacağını ileri sürer. Zaman zaman ne kadar umarsız ve körü körüne öfkeli görünürse görünsün, bu karşı gelişin sadece gerici yanlarını ancak kapitalist ilerleme biçimine hayran bir Liberal ya da sözde Sosyalist vulger-sosyolog görebilir.

Yaşlı Hegel, Prusya Kraliyet profesörü olmasına karşın bu sorun üzerinde çok daha geniş ve çok daha derin bir düşünceye sahipti. *Estetik*'inde Goethe'nin ve Schiller'in ilk yapıtları üzerine şunları yazar:

«Böyle hakiki bir bireysel bütünlüğe ve canlı bağımsızlığa duyulan ilgi ve gereksinim, zamanımızın gelişmiş uygar ve politik yaşamından koşulların yapısını ve evrimini ne kadar arzu edilir ve mantıkî bulursak bulalım, hiç bir zaman bizi terketmeyecektir, edemez de. Bu anlamda, yeni çağın bu var olan koşulları içinde, şiirsel figürlerin kaybolmuş bağımsızlıklarını yeniden kazanma çabalarından dolayı Goethe'nin ve Schiller'in genç ruhlarına hayranlık duymalıyız.»

Humanist Tolstoy, daha büyük bir çöküş döneminde, insanların daha çok alçaltıldığı bir dönemde klasik humanistlerden daha çok yükseltti sesini, işte bu nedenledir ki, onun protestosu eskilerinkinden daha umutsuz, daha ilkel ve saf, daha anlaşılmazdır ve daha az incelikle ayarlanmıştır. Fakat aynı zamanda, köylülerin sürdürmeye zorlandıkları yaşamın gayrinsaniliğine karşı gerçek protestoları ile daha sıkı bağıntılıdır. Tolstoy'un sanat gibi estetiği de, köylülerin 1905 ve 1917'deki büyük başkaldırısının bir habercisi idi.

9

Tolstoy büyük gerçekçilerin geleneklerini korumuş ve ileri götürmüş, gerçekçiliğin doğalcılığa ya da biçimciliğe

doğru yozlaştığı bir çağda bu gelenekleri somut ve geçerli bir biçim içinde geliştirmiştir. Onun bir yazar olarak büyüklüğü buradadır. Büyük sanatın, halkın içinde sağlam bir biçimde kök salmış olduğu; bu ana topraklarından söküldüğü zaman ortadan kalkacağı; artistik büyüklüğün artistik biçim ve özün popülerliğiyle sıkı sıkıya ilişkili olduğu düşüncesini korumuştur. Estetiğinin hiç ölmeyen değeri de buradadır.

Tolstoy, Rusya'da *burjuva* devriminden hemen sonra ve Sosyalist Ekim Devrimi'nden çok kısa zaman önce öldü. *Burjuva* gerçekçiliğinin son büyük klasiği, Cervantes'den Balzac'a uzanan zincirde son değerli halkadır o. Özü ve biçimi, bugün yaşayan büyük halk kitleleri tarafından, geçmişe, tarihî olaylara geriye dönmeksizin, kendi dolaysız yaşam tecrübeleriyle kolayca anlaşılabildiği için gerçekçiliğin bir klasiğidir o. Tolstoy'un gerçekçiliğinin, zamanımızın sorunları yönünde, Sosyalist gerçekçilik yönünden bu önemi, Sosyalist gerçekçilik üzerinde hâlâ büyük olan ve uzun süre de öyle kalacak olan etkisi, Rusya'daki *burjuva* devrimden Sosyalist bir devrime son derece hızlı geçişi yansıtır.

Otuz yıldan çok az bir zaman önce geri, köle Çarlık Rusya'sı, bir *burjuva* devrimiyle karşı karşıya geliyordu. Bugün Sosyalist bir ülkedir Rusya. Başka her ülkede, *burjuva* sanatının büyük çiçeklenme dönemi, işçi sınıfının devrimci hareketinin açılma döneminden ayrı düşeli onyıllar, hatta yüzyıllar olmuştur, bundan dolayı da sanatın büyük gelenekleri ancak Marksçıların büyük çabalarıyle eski yerine konabilir. Rusya'da, tersine, bu bağ devrimin kendisi tarafından oluşturulmuştur, dolayısıyle Sosyalist gerçekçi edebiyat, Maksim Gorki gibi Sosyalist gerçekçiliğin kusursuz örneklerini yaratmış ve aynı zamanda *burjuva* gerçekçiliğinin büyük geleneklerine her şeyden önce Tolstoy'un *yapıtı*'yla bağlı olan bir yazara kendi büyük klasiği gözüyle bakabilir.

Bu zengin ve çok taraflı canlı ilişkinin varlığı, elbette, Sosyalist gerçekçiliğin, Tolstoy'un mirasını, irdelemeksizin

ve onu sosyalist anlamda daha da ileriye götürmeksizin aynen kabul etmesi zorunluluğunu getirmez. Bu evrimin nasıl köktenci ve tam olması gerektiğini çok açık bir biçimde gösteren şey de, Gorki'nin gerçekçiliğinin yapısıdır.

Gorki'nin karakter yaratma tarzında, daha önce Tolstoy'un gerçekçiliğinde, yeni özellikler olarak, gerçekçi geleneği sürdürme yolu olarak tanımladığımız birçok karakter canlandırma yolu buluruz. Fakat farklar, belki de benzerliklerden daha önemlidir. Proleter devrimiyle sıkı bir biçimde bağlı olan Maksim Gorki, insanlığın daha ileriye doğru ilerleyişinin sınırsız olanaklarını görüyordu — Tolstoy'a zorunlu olarak kapalı bir perspektifdi bu. Dolayısıyle, Gorki'nin karakterlerinin iç yaşamı Tolstoy'unkiler kadar dar bir alanla sınırlı değildir. Gorki'nin karakterlerinin içine doğdukları yaşam alanını kırıp dışarı çıkmaları ve miras aldıkları ve sonradan elde ettikleri düşünce ve coşkuları, kişiliklerinden ve özgünlüklerinden vazgeçmeksizin dağıtıp saçmaları tamamen olanaklı bir şeydir; tersine, onlar kişiliklerinin daha özgürce, daha zengin bir biçimde ve daha yüksek bir düzeyde gelişmesi için böyle yapmaktadırlar.

Bu olanağın gerçekleştirilebileceğini ve fiilen gerçekleştirilişini verişte, Tolstoy'la ilgili olarak sözünü ettiğimiz insanî varlıkların iç gelişimindeki genişliğin insanî —dolayısıyle artistik— önemi, Gorki'de büyük değişikliklere uğrar. Tolstoy'un karakterleri için bu genişlik onların kendilerini gösterme çemberini sınırlar. Fakat Gorki'nin bu çemberi kıramayan karakterleri için bu sınır bir zindanın duvarlarına döner. Yani Gorki'de hem olumlu hem de olumsuz karakterleri vermenin ana ilkesi temelden nitelik olarak değişmiştir. Büyük gerçekçi geleneği, Sosyalist gerçekçiliğin nitelikçe farklı düzeyinde sürdürmüştür o.

Tolstoy gerçekçiliğini sosyalist gerçekçilikle bağlayan sayısız bağları çok kısa bir biçimde de olsa çözümlemek bu yazının amacı olamaz. Kendimizi, ister istemez, Tolstoy'un

son büyük temsilcisi olduğu on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinde kapladığı kendine özgü yeri anlatmakla sınırlamak zorunda kaldık. Fakat hiç olmazsa, Tolstoy gerçekçiliğinin verimli özümlenişinin ve gelişiminin bizce hangi yönde uzandığını gösterebilmek için Maksim Gorki'nin o büyük yapıtının bir yönünü gösterdik. Tolstoy gerçekçiliğinin, Tolstoy'unki gibi *burjuva* devrimden proleter devrime hızlı bir geçişin olmadığı ülkelerde edebiyatı nasıl etkilediği sorununu bu serinin bir başka denemesinde tartışmayı öneriyoruz.

YEDİNCİ BÖLÜM

DEVRİM ÖNCESİ RUSYA'SININ İNSANLIK KOMEDİSİ

«Bir devrim ancak 'ezilenlerin' artık eski düzeni istemedikleri, 'ezenlerin' ise bu düzeni sürdürmedikleri zaman, zafere ulaşabilir. Bu hakikat, başka bir deyişle şöyle dile getirilebilir: bir devrim, sömürenler ve sömürülenlerle birlikte bütün ulusu saran bir bunalım olmaksızın olanaksızdır.»

LENİN

Gorki'nin yapıtları Rus devrimci bunalımının olgunlaşmakta olduğu büyük Ekim devrimine yol açan süreç boyunca bütün bir dönemi kaplar. Gorki bu devrimci bunalımın her yüzünü görmüş ve betimlemiş olduğu için büyük bir yazardır — büyük gerçekçi klasiklerin ölçülerine vurulduğunda bile büyük bir yazardır. O, devrimci hareketin sanayi işçileri ve köylüler arasında gelişimini göstermekle kalmamış, *burjuva* sınıfının, küçük-*burjuvaların*, *intelligentsia*'nın betimlenmesine de dikkat ve çaba harcamış, bunların devrimden o kadar zaman önce niçin artık eski tarzda yaşayamadıklarını, bir devrimi olanaklı kılan çözülmez çelişkilerin, «ezenlerin» yaşamında nasıl ortaya çıktığını bütün ayrıntılarıyle göstermiştir.

Gorki'nin yaratma yöntemi hem çok yanlı, hem çok derindir. Marx'ın Balzac için söyledikleri aynen ona da uygulanabilir. Lafargue'a göre, Marx, Balzac'ın zamanının en önemli tiplerini çizmekle kalmadığını, aynı zamanda «Louis Philippe zamanında henüz tohum halinde bulunan ve Louis Philippe'in ölümünden sonraya kadar gelişmemiş ancak Napolyon III'ün egemenliğinde gelişen tipleri kâhince yarattığını» söyler. Rus toplumunun her kesiminin, eski Rusya'yı yıkmış ve yenisini ortaya çıkarmış olan bir devrimin etkisiyle yapı bakımından büyük değişiklik göstermiş olsa bile günümüzde Rusya'daki Sosyalizm döneminde hâlâ önemli olan kesin devrimci yönsemelerini yakaladığı için, devrim öncesi Rusya'sının büyük toplumsal tarihçisidir Gorki. Gorki'nin yazdıkları, yalnızca çeşitli karşı-devrimci mücadelelerin tipleri bakımından değil, aynı zamanda devrimden sonra da yaşamış olan kapitalizmin tipik kalıntıları yönünden de kâhince bir anlam taşıyordu.

Yani, Gorki'nin, Rus toplumunun ulus ölçüsündeki büyük bunalımının ön koşullarını ve tarih öncesini şiirsel bir biçimde yeniden yarattığı söylenebilir. Yine söylenebilir ki, betimlediği tipleri ve kaderleri, çok güçlü tarihî ve toplumsal bağlar birleştirmektedir ve bu anlamda (ama yalnızca bu anlamda) onun yapıtları birbirine bağlı bir bütün, devrim öncesi Rusya'sının bir «İnsanlık Komedisi»dir. Gorki yapıtlarını birbirine bağlamamıştır pek, bir tek büyük sürecin çeşitli görünüm ve aşamalarını temsil etseler de bu yapıtların çeşitli bölümlerinde ortaya çıkan karakterler birbirlerini hiç tanımaz. Balzac'çı çevrimden bu sapma rastlantı değildir. Gorki'nin yapıtlarının büyük bir bölümü, eski Rus taşra kentlerindeki yaşamın, tüm barbarca duygusuzluğun ve yalnızlığın çizilişine adanmıştır.

Dış dünya, hatta bazen komşu küçük kasaba bile ufukta ufacık bir noktadır. Aynı karakterlerin çeşitli hikâyelerde yeniden ortaya çıkışlarıyla birçok bölümün birbirine Bal-

zac'vari bir bağlanışı bu yalnızlığı verme amacının dışındadır. Ancak daha sonraları Gorki toplumun bütün sınıflarının devrim tarafından sarsılışını ve birbirine karışmasını betimlediğinde böyle bir çevrim düşüncesi artistik bir olasılık haline gelir. (*Yegor Buliçov* ve *Dostigayev* adlı son büyük oyunları birbiriyle ilişkilidir.)

Gorki, küçük bir kasabanın sımsıkı kapalı yörüngesi içinde devrimin ilk kımıldanışlarının boşluğunu, kitlelerin yaşamından kopukluğunu gösterir (örneğin, Çar Aleksandr II'nin öldürülüşünün); sonra bu durumun işçi sınıfı hareketinin doğuşu ve büyüyüşüyle nasıl değiştiğini gösterir. *Klim Samgin*'de Gorki işçi sınıfı hareketinin küçük-*burjuvalar* ve *burjuva* intelligentsia'sı arasındaki ideolojik yankılarını dile getirmektedir artık.

Gorki'nin bütün yaşamı boyunca gerçekleştirdiği yapıtın ana teması, insanların, artık geçmişte yaşamış oldukları şekilde yaşayamayacakları temasıdır. Gorki, uğraşına, yaşamın yendiği, safdışı bıraktığı kimselerin sözcüsü olarak başlamış, fakat sonradan devrimden önceki son on yılda Rusya'da yer almış olan genel sınıf karmaşasının ve sınıf farklılaşmasının bir sanatçısı olmuştur. Burada öncelikle anlattığı şey, insanların nasıl, bir sınıfın üyesi durumuna *dönüştükleri*'dir.

Sorunun bu biçimde konuluşu Gorki'yi modern *burjuva* edebiyatının, onun ideolojik yansısı olan ve insanları ve ait oldukları sınıfı mekanik bir bütün olarak anlayan vulger-sosyolojinin genel gidişinden çok açık bir biçimde ayırır. Bir sınıf içindeki üyelik, biyolojik, doğallıkla değişmez bir zorunluluk, kabul edilmesi gereken bir kader olarak anlaşılır. Bu tür yazarlar ve vulger-sosyologlar, insanları bir zamanlar hükümlülerin kürek cezasına gönderilirken kızgın demirle dağlanışları gibi, «sınıf damgaları» ile işaretlerlerdi.

Sınıf özellikleri üzerine tamamen farklı, hatta bilinçli olarak karşıt bir anlayışa sahip olan Gorki şöyle söylüyordu:

«'Sınıf özellikleri'nin, 'insan ruhu'nun gelişiminde asıl

ve kesin etmen olduğu; insanların sözlerini ve işlerini şu ya da bu ölçüde daima belirlediği tartışılmaz bir gerçektir. Kapitalist devletin acımasız zorbalığında insanlar, deliklerinde sefilce baş eğdirilmiş durumda yaşayan karıncalar olmaya zorlanıyorlardı; ailenin, okulun, kilisenin ve işverenlerin devamlı baskısıyla bu rolü oynamaya yargılıydılar; kendilerini koruma içgüdüsü, onları, var olan yasalara ve âdetlere baş eğmeye zorluyordu; bütün bunlar doğru, fakat o karınca yuvasının içindeki rekabet o kadar güçlü, *burjuva* toplumda toplumsal kaos o derece elle tutulur biçimde büyüyor ki, insanları kapitalistlerin sadık köleleri yapan aynı kendini koruma içgüdüsü, 'sınıf özellikleri'yle dramatik bir çatışmaya girmektedir.»

Gorki kendi edebi çalışmasını böyle kuramsal bakımdan özetlerken, bireyle sınıfı arasındaki (özellikle kapitalist toplumda) diyalektik ilişkiye dair Marksçı anlayışı, «edebiyat bilimi»nin bütün sözüm ona Marksçılarından daha derin onlarla karşılaştırılmaz bir biçimde anladığını göstermiştir. Marx'ın kapitalist devlette sınıfla birey arasındaki bu ilişkiye değgin söylédikleri şunlardır: «Fakat tarihî gelişim boyunca ve işbölümü içinde toplumsal ilişkilerin bağımsız bir varlık kazanmalarının kaçınılmaz bir sonucu olarak, her bireyin yaşamı içinde, bir yandan kişisel, öte yandansa çalışmanın herhangi bir dalı ve ona ilişkin koşullarca belirlenen bir bölünme ortaya çıkar...» Kişisel bireyle sınıf bireyi arasındaki bölünme, yaşam koşullarının birey için rastlantısal yapısı, ancak yine *burjuva* sınıfının bir ürünü olan sınıfın ortaya çıkışıyla görünür. Bu rastlantısal özellik ancak bireylerin kendi aralarındaki rekabet ve mücadeleyle doğar ve gelişir. Yani, hayalî olarak, bireyler *burjuva* sınıfının egemenliği altında öncekinden daha özgür gibi görünürler, çünkü yaşam koşulları rastlantısal görünür; gerçekteyse, kuşkusuz, daha az özgürdürler, çünkü nesnel zorlamaya daha çok maruzdurlar.

Gorki bunu: yaşamın insanları bir sınıfın üyeleri halinde kalıplandırışı, yani insanla toplumsal çevresi arasındaki karşılıklı etkileşmenin kişiliği meydana getirişi gibi karışık ve çelişkili süreci, rastlantısal olarak betimler; kişiliğin oluşumu sürecinde bireyi bir sınıfın temsilcisi yapan özelliklerin nasıl geliştiğini, nasıl büyüdüğünü, zayıfladığını, kesiştiğini, birbirinin zıddına dönüştüğünü... vb. anlatır.

Birçok modern yazar bu sürece hiç de süreç olarak değil, oldum olası var olan bir olgu gözüyle bakar. Dolayısıyle, sürecin dramatik özelliğini, çelişkilerle dolu oluşunu daima vurgulayan Gorki'nin aksine, sürecin sonuçlarını çevrenin, kökenlerin, ırkın... vb. kaderci bir kabulüne indirgerler. Marx gibi o da bireyin yaşamının sınıf çıkarları çatışmasının bir nesnesi olduğu yerlerde, bir bireyin sınıfsal bir sorunu içeren bir kararla karşı karşıya kaldığında bu çelişkilerin en keskin duruma geldiğini görür; çünkü o zaman bireyin bireysel gelişim sürecinde hangi sınıf özelliklerinin hâkim duruma gelmiş olduğu görülür.

Bu gelişim böylece çelişkiden çelişkiye ilerler. Her çelişkinin sonucu, bireyin daha önceki yaşantısına ve çelişkinin yapısına bağlıdır ve o derecede belirlidir; fakat bu belirleniş hiç bir zaman kaderci bir anlamda değildir. Şaşırtıcı durumlar her zaman çıkar ortaya, çünkü herhangi bir çelişkide bazı nitelikler, herhangi bir bireyin en temel nitelikleri olarak «aniden» yüzeye çıkıverir. Böylece, örneğin zavallı bir yetim olan Luka Lunyev (*Üç İnsan*), bir sıra rastlantıdan sonra bir tüccar oluverir. Yaşamından hoşnut değildir, kendisine daha değerli bir yaşama giden yolu gösterebilecek «gerçek insanî varlıkları» arar. Sonunda Medvedeva'nın kişiliğinde böyle bir insanı bulur. Fakat kız onu «bütün tüccarlar gibi işçilerinin karşılığı ödenmemiş emeğiyle yaşamakla» suçlayınca tüccarın sınıf içgüdüsü «aniden» —o kadar aniden ki, kendisi bile şaşar buna— kendini gösterir Lunyev'de. Aynı «şaşırtıcı» dramatik niteliği —bu kez ters bir

sonuçla— İlya Artamanov'la babası arasındaki çatışmada da buluruz. Gizli çatışma —yani İlya'nın fabrikayı devralmak istemeyişi— dramatik bir biçimde patlak verir ve babası oğlunu suçlayınca, tam bir kopuşa varır: «Bizler çalıştık, sense çalışmadan yaşamak istiyorsun, demek? Başkalarının emeği üzerinden aziz rolü oynamak istiyorsun demek?»

Kuşkusuz böyle durumlar son derece uç şeylerdir, uzun süredir gizli kalan dramatik gerilimlerin patlamalarıdır. Fakat sonu hiç bir şeye varmayan daha küçük patlamalı çelişkilerde bile bu içsel dramatik karakter vardır. İnsanların kendilerinin bilincine vardıkları, yeni gelişim olanaklarının açıldığı ya da yalnızca ilgili kişinin hayalinde gerçek gelişim olanakları olarak düşünülenlerin nihayet kapandığı süreç boyunca kritik noktaları işaret eder bunlar. Böylece, *Matvey Kozhemyakin*'de eski sürgün devrimcinin örgütlediği tartışmaları sırasında Matvey, ideolojik bir genel bağışlama sömürücülerle, özellikle tüccarlarla barışma anlamına gelen karışık bir uzlaşma ideolojisi ileri sürer. Bu düşüncenin dile gelişi, birden Matvey'in kendisini çevresi tarafından boğulmaktan kurtarmaya çalışışının neden başarısız kaldığını ve hep böyle kalacağını açıklar bize.

Gorki'nin yazılarında bu çatışmaların sık sık sömürenle sömürülen arasındaki ilişkiye dönmesi ve Gorki'nin kapitalistleri arasında en önemli rolü oynayanların tüccarlar olması rastlantı değildir; bu, Gorki'nin, zamanının özel koşullarını nasıl derinden anlamış olduğunu gösterir. Tüccarlar Gorki'nin dünyasında merkezî figürlerdir, tıpkı Balzac'ın dünyasında bankerlerin ve tefecilerin olduğu gibi.

Yine karakterlerin sömürüye karşı tutumlarının, o kadar sık ve o kadar kesin şekilde, onların insanî çatışmalarının özü yapılması rastlantı değildir. Gorki'nin üzerine düşen büyük şiirsel görev, Batılı çağdaşları, tam gelişmiş kapitalizmle ve onun daha şimdiden tamamen «tükenmiş» sınıflarıyle, her bireyin yerinin ve durumunun şiddetli bir değişikliğe uğra-

makta olduğu Gorki'nin Rusya'sındakinden baştan beri çok daha açık bir şekilde belirlendiği bir dünyayla uğraşırken, başlangıç halindeki Asyatik kapitalizmin Rusya'sında: köleliğin kalıntılarının ekonomik yaşamdan ve halkın bilincinden henüz silinmediği bir dünyada modern toplumsal sınıfların doğuşunu betimlemekti.

Gorki tarihî gerçekle uygunluk halinde, içinde tarihin, eski çürümüş feodal ve yarı-feodal sınıflardan, kapitalist toplumun yeni *sınıflarını* kaynattığı bir cadılar kazanını anlatır. Fakat Gorki'nin anlattığı dünyanın kendine özgü niteliğini tam olarak vermez bize bu. Modern Rus kapitalizminin doğuşu, aynı zamanda kapitalizmin başka yerlerdeki emperyalist çöküş dönemidir; yine Rusya'da ön koşulların daha sonra proleter bir devrime dönüşecek olan bir *burjuva* devrim için olgunlaştığı bir dönemdir. Bu tarihî durumda Rusya'da modern kapitalizmin doğuşu aynı zamanda bir dağılma ve çürüme süreciydi. Gorki'nin büyük yetenekleri, karakterlerinin her birine sürecin bu iki görünümünü birbirinden ayrılmaz bir biçimde temsil ettirebilmiştir.

İşte bu nedenledir ki, Gorki modern kapitalistlere bu kadar önem verir; romanlarının ve hikâyelerinin birçoğunda birbirini izleyen kapitalist kuşaklarını evrimlerinin karışık ve pürüzlü yolunu elden geldiğince doğru olarak izlemek yoluyla çizmesinin nedeni budur. *Foma Gordeyev*'de okuyucuya birbirinden yalnızca bireysel olarak değil aynı zamanda Asyatik ataerkillikten modern kapitalizme kadar olan gelişimin farklı aşamaların temsilcileri olarak kesin şekilde ayrılan eski tip Rus tüccarlarından çeşitli tipler tanıtır. Eski ve yeni sömürünün bireşiminin (sentez) bu hilekâr Asyatik biçimi en anlamlı şekilde, yaşlı Mayakin figüründe dile getirilmiştir. Gorki, bir dahinin olağanüstü görme gücüyle, Mayakin'in oğlunun nasıl —dolaşık yollardan Sibirya'ya sürgün edilmesi yoluyla— biraz modernleşmiş biçimde aynı tipe dönüştüğünü gösterir. Aynı acımasız ve hilekâr tüccar

tipi Mayakov'un damadında yeniden, hatta daha 'uygar' bir biçimde cisimleşmiş olarak ortaya çıkar.

Aynı süreç *Artamanov*'larda çok daha yüksek düzeyde farklılaşmış biçimde gösterilir. Pyotr tipinde Gorki, eski tüccar topluluğunun bir kesiminin tembelliğini ve tutuculuğunu canlandırır; Aleksey'de, tersine, bir başka kesimin, modern kapitalizmin isteklerine çok dikkatli, kaypak ve hilekârca uyuşlarını gösterir. Üçüncü kuşakta, bir yandan yaklaşan devrimin toplumsal sınıflar üzerindeki etkisini devrimcilere katılan İlya Artamanov'da buluruz, öte yandan eski Rusya'nın tembelliğini ve emperyalist asalaklığı, Yakov Artamanov'da.

Gorki bu gelişme süresince toplumsal koşulların geniş bir tablosunu çizer; devrimin arifesinde başlangıç birikiminin kaosu, vahşeti ve barbarlığı. Gorki'nin tüccarlarla ilgili bütün romanlarının, kahramanın servetini nasıl yaptığının hikâyesinin anlatıldığı birtakım biyografileri içermesi rastlantı değildir. Ve bütün bu biyografilerde adi hırsızlık, acımasız bir soygun ve şantaj, sahtecilik ve adam öldürme hikâyeleri anlatılır. Tablonun bütünü, on dokuzuncu yüzyılın büyük gerçekçilerinin İngiltere'deki ilkel sermaye birikimine dair çizdikleri tabloya çok yakın bir benzerlik gösterir.

Doğallıkla, Gorki, kurban edenlerden çok kurban edilenlerin çizilmesine önem vermiştir. Onun çıkış noktası her şeyden önce kapitalizmin gelişimiyle yerlerinden sökülmüş, toplumsal gruplarından ayrılmış insanların çizilmesi olmuştu. Bu tür şeylerin etkilerini insan kaderleri adı altında betimlerken, Rus işçi sınıfının içinde doğduğu ve köylülerle zanaatkârların proleterleştiği kaba, gayriinsanî Asyatik koşulların çarpıcı bir tablosunu verir bize.

Gorki'nin yeteğine sahip bir yazarın eski toplumsal düzenin bu çözülüşünü, eski sınıfın saygınlık kaybının kaderci bir kabullenişi olarak vermediğini söylemeye gerek yok. Kapitalistlerin çoğu, orta halli durumlardan gelmişlerdir.

Gorki'nin gösterdiği şey, azıcık inceliğin, vicdanın ya da insanî hissin karışmasıyle böyle bir yükselişin önlenebileceğidir. İlya Lunyev «eğitim»ini bir adam öldürme olayına tanık olmaktan ve bir hırsızlık olayına karışmaktan alır. Bunun üzerine kendisi de adam öldürerek, bir tefeciyi soyarak «kendini yetiştirmeye» çalışır. Kapitalist statüsüne yükseliş en umut verici biçimde başlar, katil işi öğrenilmeden kalır, çünkü insan olarak çizdiği yükseliş planını uygulamaktan âcizdir; başarılı bir kapitalistin yontulması gereken sert odundan yontulmuş değildir o. Gorki bu dağılma ve değişim sürecini her açıdan verir. Eski günlerin Rusya'sının bütün ideolojileri, özellikle dinin dağılışı, eriyişi üzerinde haklı olarak durur. Çünkü ne devrim, ne de modern *burjuva* ideolojisi eski ideolojilerin dağılımından hemen sonra basitçe doğmuş değildir. Tersine, her dağılma döneminde olduğu gibi süreç, ilgili büyük kitlelerin daha da büyük bir şaşkınlığıyle başlar; ilkel birikimin kahramanları şaşkınlıkla fakat yine de ustalıkla kendi alçakça çıkarlarını hem yeni hem de eski ideolojilere uydururken zayıflar ya da kayıtsızlığa dalarlar, anlamsız başkaldırının kısa süren patlamaları içinde güçlerini boşuna harcarlar. Gorki'nin yapıtlarında böyle birtakım din «yalvaç»larının ve öteki dolandırıcıların görülmesinin nedeni, karakterleri arasındaki konuşmalarda eski dinin hakikatinin, yaşamın anlamının, doğruluğa götüren yol üzerindeki soruların bu kadar büyük rol oynamasının nedeni budur.

İdeolojik karışıklık, emekçi kitlelerin, Rusya'nın değişimiyle birlikte gelişen zulme, eski Rusya'nın kötülüklerinin yenininkilerle karışmasına, birbiri içine girmesine karşı duydukları nefret, kızgınlık ve umutsuzluğu yansıtır. Fakat bu nefret, öfke ve umutsuzluk aynı zamanda başkaldırının başlangıç noktasıdır. Gorki, başlangıçta, umarsız umutsuzluğun içgüdüsel ayaklanmalarının sanatçısıydı. Daha sonra işçi sınıfı hareketiyle temasa geldi, gittikçe daha bağlandı bu ha-

rekete ve bolşevizmin yolunu ve amacını her gün biraz daha anladı, böylece ayaklanmayı betimleyişi farklı bir görünüm almaya başladı. Yalnızca içgüdüden yola çıkan ayaklanma kahramanlarına karşı gittikçe eleştirel bir tavır takınır ve böyle patlamaların anlamsızlığını her gün daha büyük bir açıklıkla görür oldu. Çok sonraları, Gorki ilk yapıtlarındaki karakterler için şunları söyleyecektir: «Konovalov'lar kahramana tapabilirler, fakat kendileri kahraman değildir ve çok ender olarak 'bir saatliğine gezginci silâhşörlük' gösterebilirler.»

Gorki'nin devrimci işçi sınıfı hareketine katılışı, sanatçının artık sanayi işçileri sınıfının ve yoksul köylülerin devrimci mücadelelerini anlatmaya başlamasıyle doğrudan kendini gösterdi. Bolşevizm, Gorki'nin Rus toplumunun tüm devinimini bir bütün olarak doğru ışık altında görebilmesini, sahnede görülen ve Çarlığa yöneltilmiş olan çeşitli karşıt ve devrimci yönsemelerin gerçek değerlerini ölçebilmesini sağladı.

Gorki, Narodnik hareketinin eski temsilcilerinin adsız kahramanlıklarının, uyuşuk köylü kitlelerini ve küçük-*burjuvaları* devrimci mücadeleye kaldırma yolundaki yürekli, korkusuz ve yorulmak bilmeyen çabalarının farkındaydı. Fakat aynı zamanda düşüncelerindeki karışıklığı, kitleleri doğru yönde sürüklemedeki başarısızlıklarını ve güçsüzlüklerini de görüyordu. Bu kahramanların, daha o zamandan umutsuz olan fakat durumlarının tam bilincine varamamış, uyanmamış olan kentten ve kırsal bölgeden aşağı orta sınıfın büyük kitlesi içindeki yalnızlıklarını kusursuz bir sanat gücüyle göstermiştir. Düşüncelerindeki bütün karışıklığa karşın, zekâ ve insanlık bakımından bu kitlenin çok üstündedirler yine de bunlar. Matvey Kozhemyakin bu devrimcilerden birini evine çağırdığında, devrimci kendisinin bir zamanlar Sibirya'da bulunduğunu, şimdiyse polis gözetiminde olduğunu söyler ona. Matvey şöyle karşılık verir: «Uma-

rım... çünkü çok zekisiniz.» Daha sonra Gorki *Klim Samgin*'de Narodnik hareketinin dağılışını ve onun gittikçe vulger Liberalizme dönüşünü anlatmıştır.

Bu son ve belki de en önemli romanında Gorki, *Ana*'da Marksçılığın işçi sınıfı hareketi üzerindeki etkisini gösterdikten sonra, Rus aydınları içine Marksçılığın girişinin kapsamlı bir resmini çizer. Bu sonuncusunun daha karışık bir süreç olması eşyanın doğası gereğidir. Gorki «legal» Marksçılığın, Menşevizmin çeşitli türlerinin toplumsal ve kişisel kökenlerini büyük bir incelikle belirler. Soyut sınıf çözümlemeleri yapmaz, fakat sözde Marksçılığın şu ya da bu biçiminin, niçin ve nasıl zorunlu olarak çeşitli *burjuva* ve burjuva-aydın tiplerinin kişisel gelişimlerinin ifadesini bulduğu bir biçim haline dönüştüğünü gösterir. Bu tür kişisel evrimler, kuşkusuz, yalnızca ilgili bireylerin özel işi değildir. Sonunda bu tür özel özlemlerin, ister işte, ister aşkta ya da arkadaşlıkta olsun daima Rusya'nın gelişmekte olan modern *burjuva* aydın kitlesinin tipik belirtileri olduğu gösterilir. Gelişmekte olan *burjuva* aydın kitlesi arasında dekadan ideolojilerin yayılışının zengin ve kapsamlı bir portresini de çizer Gorki. Genç kuşağın kafasında, Maurice Maeterlinck ve «legal» Marksçılık birbirine karışmış durumdadır ve bu, kapitalistlerin genç kuşağında, Gorki'nin daha önce bize gösterdiği Asyatik barbarlık kalıntısı ile modern Avrupa çürümüşlüğünün karışımına dikkat çekici ve karakteristik bir paralellik gösterir.

Bütün bu akımlar ve yönsemelerin, Rus günlük yaşamının uyuşuk, görünüşte hareketsiz bataklığının yüzeyinin altında gizli olduğunu gösterir Gorki. 1905 devrimiyle ilk kez karıştırılmış, 1917 devrimi ve onun sonucuyla boşaltılmış olan bu bataklık —geriye sosyalist kuruluşun hâlâ acımasız bir savaş vermek zorunda kaldığı kalıntılardan başka bir şey bırakmayarak— Gorki'de, devrimci hakikate ulaşamayan herkesi yutmakla tehdit eder. Yalnızca kaba cinsel

aşırılıklarla ve içki âlemleriyle bastırılan can sıkıntısı (ki daha umutsuz bir can sıkıntısı sonucunu verir), kentten ve kırsal bölgeden aşağı orta sınıfın büyük kitlesinin kaderidir.

Bunların çoğu, kendilerinin amaçsız ve anlamsız bitkisel yaşamını —ya da onun tamamen dışına atılışlarını— «kader»leri olarak kabul eder. Bu «kader», kayıtsızların ve zayıfların, kendi budala, anlamsız yaşamlarını doğrulamaya çalıştıkları ideolojileridir.

Gorki, bu bataklık insanlarının can sıkıntısını, vahşet patlamalarını ve kaderciliklerini, kendilerini tamamen yalıtılmış, kendi kendine yeten, tamamen bireysel bir yaşam sürüyor olarak hayal etmelerine verir; onlar kendilerinin tek kurban olduklarını ya da daha kötüsü, iş başındaki toplumsal güçlerin asalak yiyicileri olduklarını düşünürler, fakat vicdanlarında toplumun ortak çıkarına hiç yer yoktur. *Matvey Kozhemyakin*'de Gorki küçük bir Rus taşra kasabası olan Okurov'da böyle bir «bataklık»ın ustaca bir tablosunu çizer. Okurov'daki yaşam üzerine şunları söyler:

«Önce, insanın içindeki hayvanı ayağa kaldıran, sonra da görülmez biçimde ruhunu öldürerek onu beyinsiz bir budalaya döndüren Okurov'daki umutsuz can sıkıntısının güçlü dokunaçlarını kırmak için — bütün bunlara direnebilmek için, bir insanın zihnî güçlerini en sonuna kadar germesi ve insan aklına sarsılmaz bir inancı olması gerekir. Fakat insan böyle bir inancı, ancak dünyanın büyük yaşamına katılmakla kazanabilir; gökteki yıldızlar gibi bütün soylu emellerin ve umutların ateşlerinin de bütün dünyanın çevresinde söndürülmez bir alevle parlaması, gözlerimizin önünde hep böyle parlak kalması gerekir. Bu ateşleri Okurov'da görmek güç, kuşkusuz.»

Birbirinden ayrı, hatta çelişkili gibi görünen olaylardaki birleştirici ilkeyi sezebilmesi, Gorki'nin dehasının en güzel özelliklerinden biridir. Eski aşağı orta sınıfın o kaba, beyinsiz bireyciliğinin, genç kuşağın yeni terbiye kazanmış fakat

yaşamın eski alçaltıcı biçimlerini değiştirmek için etkin olarak hiç bir zaman harekete geçmeyen belli bir kesiminde değişmeden durduğunu farketmiştir o. *Küçük-burjuvalar* oyununda Gorki yaşlılarla gençler arasındaki bu birliğin plastik bir imgesini, bu imgeyle birlikte eski Rus «bataklık»ının hep yenilenen ve karşı gelinmez görünen gücünü vermiştir. Bessemenov ailesinin yaşlı ve genç üyeleri arasında durmaksızın tekdüze devam eden tartışmalar, dalaşmalar bu çelişkili birliği çok açık bir biçimde dile getirmektedir. «Kendi kişisel özgürlüğünün sınırlandırılması» olarak saydığı için bir gösteriye katılmak istemeyen ve üniversiteden atılan öğrenci, temelde bitmek tükenmek bilmeyen dırdırlar içinde anlamsız yaşamını sürdürecek olan babasının aynı, budala ve korkak bir küçük-*burjuva*'dır.

2

Gorki bu Rus dünyasına bir tarihçi ya da bir sosyolog olarak değil, savaşçı bir humanist gözüyle bakar. Bu yalnızca Gorki'nin bir yanı tutması demek değildir; aynı zamanda, oluşmakta olan toplumsal değişiklikleri, insanî psikolojik süreçleri bireyin yaşamında yansıtan o insanî trajedileri, komedileri ve traji-komedileri de betimliyor anlamına gelir.

Gorki'nin humanizmi kendini her şeyden çok duygusuzluk ve kayıtsızlık karşısında, her türlü duygusuzluk ideolojisi karşısında, tüm kadercilik karşısında duyduğu şiddetli nefrette gösterir. İlk hikâyelerinden biri olan *Konovalov*'da, hikâyeyi birinci kişinin ağzından söyleyen anlatıcı, Konovalov'u koşulların karşı gelinmez gücüne inandırmaya çalışır boş yere; bu, «bir saatliğine gezginci şövalye» bile, yaşamına kendisinden kaçma olanağı olmayan bir kaderce yön veriliyor gibi bakmayı reddeder.

Gorki birçok hikâyesinde, yaşamın yendiği kimseleri an-

latır. Fakat bunların hepsi de karışık ve olaylarla dolu bir mücadelede yenilmişlerdir; sonuç, birey yönünden hiç de daha önceden hazırlanmış kaçınılmaz bir kader değildir. En son sonucu belirleyen, daha çok, karışık bir kişilik, eğitim, çevre, rastlantı karşılaşmalar ve olaylar etkileşmesidir. Ama mücadelenin sonucunda bireysel kaderlerin sınıfsal belirleyicileri açıkça görülür hale getirilir ve bu tür bireysel kaderlerin kişisel belirleyicileriyle derin ve karışık bir karşılıklı etkilenme içinde görünür. Fakat bu birlik, toplumsal ve bireysel zorunlulukların birleşmesi, daima, dengesiz başarılarla sürdürülen bir mücadelenin sonucudur, hiç bir zaman önceden varsayılan ya da kesin olarak bakılan bir sonuç değil.

İnsan kaderlerinin bu türlü anlaşılışı, insanların bu biçimde verilişi —modern burjuva gerçekçilerinin aksine— Gorki'nin insanî değerleri, insanî olanakları yarattığı somut bireysel durumların her birinde önce var olan sonra da yıkılan bir şey gibi göstermesini mümkün kılmıştır. Fakat yıkılmış insanî değerlerin bu türlü gösterilişi hiç bir zaman basit duygusal acımaya bağlı değildir; Gorki'nin yapmak istediği, bireyin kaderini belirleyen güçlü toplumsal kuvvetleri bütün çıplaklığıyle göstermek, ortaya koymaktır. Ve aynı acımasız doğrulukla, her karakterde bulunan ve onun yıkımının dolaysız nedenleri olan bu olumsuz özellikleri de gösterir. Dolayısıyle, Gorki'nin dağılmış, parçalanmış insanî olanakları gösterişi daima keskin, sert, tartışmalı, eleştirel ve militancadır. Özellikle güzel ve değerli insanî olanakların böyle yıkılışının ana nedenlerinin, emeğe karşı yanlış bir tutumda, bu tür karakterlerin bir küçük-*burjuva* bireyciliği içinde kendilerini yalıtmalarında olduğunu inatla belirtir.

Fakat Gorki'nin kendi karakterlerine karşı tutumu ne kadar keskin olursa olsun — yok olanlar yine de dost insanî kişiler gibi gelir ona hep. Gorki, suçlamalarını hiç bir zaman tamamen kişilere yöneltmez (onlara verdiği özellikler

ne kadar olumsuz olursa olsun), daima kapitalizme ve özellikle onun eski Rus, barbarca, Asyatik türüne yöneltir; Gorki'nin suçlayıcı savı, Rus kapitalizminin, öldürülen insanlığın kitle mezarı olduğudur.

Fakat Gorki yalnızca savaşçı bir humanist değil aynı zamanda proleter bir humanisttir. Burjuva humanistlerinin insanlığın kapitalizm tarafından yıkılışı karşısında duydukları acı, kin ve öfke ne kadar büyük olursa olsun, bu tür bir öfkeye daima ya kadercilik ya da toplumsal durumdan ayrılmış soyut bir ahlâk duygusu karışacaktır. *Burjuva* humanistleri çoğunlukla ya romantik bir kapitalizm düşmanlığından, ya da «ilerleme» üzerine kurulu birtakım yanılsamalardan sakattırlar. Gorki kendince, insanların meydana gelişindeki bütün toplumsal ve bireysel etmenleri okuyucuya açıklar. «Güç», «emek», «tutku», «iyilik»ten söz ederken, daima toplumsal bakımdan somut özleri kasteder o. Hiç bir zaman uçlar arasında biçimsel bir orta yol aramaz ve hatta şu ya da bu ucu körü körüne göklere çıkarmaya çalışmaz. Bu soru daima somuttur. Evet, zekâ her gürkü Rus yaşamının beyinsizliğine doğal olarak yeğlenir. Fakat soru şudur: hangi amaca yönelmiş olan zekâ? Toplumu yenileştiren bir insanın beyni ve görme gücü mü, yoksa zeki bir serserinin hilekârlığı mı? Gorki aynı şekilde iyiliğin, gücün, tutkunun.. vb. diyalektiği üzerine eğilir. Küçük-*burjuva* bataklığının yapışkan çamuru içinde boğulan insanların katı yürekli kayıtsızlıkları karşısında büyük bir çabayla iyiliğin savunmasını yaparken, birtakım doğal eğilimlerle birleşmiş olan belli tip bir iyiliğin, bireyin yıkılma nedenlerinden biri de olabileceğini aynı açıklıkla görür. Gorki bütün üstün insanî nitelikleri, insanın özgürlük uğruna verdiği mücadelenin büyük toplumsal süreciyle, içinde insanların kendi çabalarıyle daha insanileştikleri süreçle birleştirir hep.

Gorki, insanları sunuşunda *burjuva* humanizminin sınırlarının çok ötesine geçmesine karşın, yaşam-yapıtı yine de

büyük humanist mirasın bir devamı ve daha da geliştirilmesidir; her şeyden önce, büyük Rus humanistlerinin ve onların eski feodal Rusya'da yükselen devrimci-humanist seslerinin sürdürücüsüdür o; Puşkin'den Tolstoy'a ve Çehov'a. Rus edebiyatının mirasına ve büyük Rus eleştirmenlerine sıkı bağlarla bağlıdır.

Yapıtları, Rus klasik edebiyatının yıkılmaz popülerliğine ve canlılığına tanıklık eden bir anıttır. Rus klasiklerinin kendi halkları üzerindeki büyük uyarıcı ve canlandırıcı etkisini tekrar tekrar gösterir o. (Gorki, kültürlü sınıflar arasındaki edebiyat ilgisini basit bir merak, züppelik ya da Batı dekadanlarının ideolojilerini kendilerine bulaştırma yolu olarak gösterir sık sık.) Bunun, birçokları arasında bir örneği, Gorki'nin kendi yaşam öyküsünde anlattığı, Lermontov'un *Şeytan*'ının ikon ressamları üzerindeki etkisidir.

Edebiyatın etkisinin bu türlü verilişi, Gorki'nin edebiyatın genel işlevi konusundaki humanist anlayışı ile sıkı sıkıya ilişkilidir ve gerçekten büyük edebiyatın daima popüler bir edebiyat olması gerektiğine değgin inancını ortaya kor. Gerçekten büyük edebiyat insana, insanları gerçekten insan yapan şeyleri açıklar; içinde uyumakta olan ve kendi eylemleriyle gerçekliğe dönüştürülebilecek olan büyük olanakları ve yetenekleri açıklar ona.

Gerçekten büyük edebiyat, dilsizlerin dillerini çözer, körlerin gözlerini açar. İnsana kendi bilincini, kendi kaderinin bilincini kazandırır. Devrimci humanist Gorki de, her şeyin üstünde, kendi Rusya'sındaki insanî belirtilerin dile getirilmemiş, hareketsiz, tamamen içgüdüsel yapısına karşı mücadele etmiştir. İnsanlar bir kez gerçekten kendi bilinçlerine varmasınlar, hemen insanlığın büyük kurtuluşuna doğru yola —kuşkusuz, önünde sonunda tek tek bireysel durumlarda değil— çıkacaklarına inanmıştır o. Gorki'nin özel yaşamda bile o sıkıcı vurdumduymazlığı ve bilinç noksanlığını Çarlık baskısının bir sonucu olarak göstermesinin nedeni

budur. Gördüğü kötü davranışlarla geçmişinin bütün anıları belleğinden silinmiş olan yaşlı işçi kadının, devrimcilerle ilişki kurunca bütün geçmiş yaşamının açık bir bilincine varışı, *Ana*'daki konuya bu ustaca dokunuşu gösterir. Gorki, Ana'yı daha iyi belirlemek için daha birçok şey betimler orada: kendi yaşamlarının bütün anılarını yitirmiş olanları, günden güne bomboş bir şaşkınlık içinde yaşayanları ve bir içki âleminden ötekine sürüklenenleri...

Yani gerçek edebiyatın büyük görevi insanlara kendi bilinçlerini kazandırmaktır. Bu görevi yerine getirmek için halkı çekici bir şeyler taşımalıdır içinde. Fakat böyle bir popülerlik sorunların açık açık söylenmesi ya da edebiyatın propagandaya dönüştürülmesi demek değildir. Gerçekten büyük edebiyatın popülerliği, hakiki sorunları mümkün olan en yüksek düzeyde dile getirişine ve insan acılarının, duygularının, düşünce ve eylemlerinin en derin köklerine kadar inişine dayanmalıdır. Puşkin ve Lermontov gibi şairlerin, Gorki'nin karakterleri üzerinde büyük bir etkiye sahip olarak gösterilmesi bir rastlantı değildir. Bu etki, edebiyatın görevine değgin onun humanist anlayışının doğruluğunun bir kanıtıdır.

Böyle bir görev olasılığı, edebiyata, gerçekte yaşamın büyük nesnel sorunları masmavi gökte bir şimşek çakışı gibi aniden ortaya çıkmadığı için verilmiştir; bu sorunlar herhangi bir büyük dehanın icatları değildir, halkaları birbirinden gelişen ve aralarında bağlantılar olan bir zincir olarak yaşamın kendisinde vardır. Edebiyattaki büyük karakterlerin devamlı bir seri oluşturması, büyük tipik karakterlerin yaratılışında belli bir tarihsel geleneğin var olması, yaşamın nesnel gerçekliğinin kendisinde var olan karşılıklı bağların yansımasından başka bir şey değildir. Yaşamla olan bu bağ, Dobrolyubov'un ve Çernişevski'nin eleştiri yönteminde yansır; Dobrolyubov'un, Gonçarov'un *Oblomov*'u üzerine eleştirisi, yaşamla olan bu yakın bağın kusursuz bir örneğidir. Devamlılığı ve bu devamlılık içinde Puşkin'in *Onegin*'in-

den Gonçarov'un *Oblomov*'una kadar uzanan uzun bir karakterler çizgisi içinde birtakım sorunların devamlı evrimini gösterir.

Yöntem ve nesnellik bakımlarından örnek bu iki eleştirinin başka herhangi bir roman karakteri hakkında değil de *Oblomov* hakkında yazılmış olması elbette rastlantı değildir. Gonçarov'un romanı, pek az aşılmış olan bir tipiklikle, Rusya'nın kendine özgü gelişiminin bazı kesin önemde özelliklerini, Rusya'nın geriliğinin bazı kendine özgü biçimlerini gösterir.

Gorki'nin, eleştirel ve insanî tipler yaratıcısı niteliğiyle, Oblomov sorununa ve onun Dobrolyubov tarafından kendi tarzında genelleştirilmesine (sorunu daha da geliştirerek ve kendi zamanının koşullarıyle uygunluk halinde daha da genelleştirerek) yanaşmış olması da bir rastlantı değildir. «Karamazov hastalığı»na karşı yorulmak bilmez mücadelesinde, İvan Karamazov'la ilgili şu çözümlemeyi, Oblomov tipinin yeniden ortaya çıkışı olarak vermiştir:

«Okuyucu, İvan Karamazov'un ağız kalabalığına şöyle iyi bir bakarsa görecektir ki, bedenî rahatsızlıklar ve tembellik hatırına nihilizme dönmüş bir Oblomov'dur o; görecektir ki, İvan'ın 'dünyayı reddedişi' tembel bir insanın sözde kalan bir başkaldırısından, 'insanın bir şeytan, vahşi bir hayvan olduğu' savı ise yüreği bozuk bir hemcinsin yararsız gevezeliğinden başka bir şey değildir.»

Gorki böylece «Oblomov hastalığı»na geniş bir yorum getirmiş oluyor. Bu hastalığın, hoşnut olmayan bir dünyanın değiştirilmesi için verilecek savaşta gerekli istem ya da güç yoksunluğunu örtmek için «yüce» duygulara değgin iri iri lafların kullanıldığı her yerde var olduğunu gösteriyor. Gorki'nin betimlediği bu Oblomov'lar çizgisi ta Klim Samgin'e kadar inmektedir.

Fakat yaratıcı Gorki bununla kalmaz; Oblomov çizgisini başlangıç sınırlarından öteye götürür. Gonçarov'un Oblo-

mov'u gibi, yumuşak ve edilgin, ama hoş ve değersiz olmayan kendi insanlıkları tarafından yıkıma uğramış olan bir sıra karakter gösterir; fakat Gonçarov'un romanında bu özellikler, Oblomov'un bir toprak sahibi olarak asalak varlığıyla sıkı sıkıya bağlı olduğu halde, Gorki sorunu başka alanlara yayar ve bu edilginliğin, Rus toplumunun çeşitli sınıflarında kendini gösteren bu kaçınılmaz yıkımın diyalektiğini gösterir. Küçük-*burjuva* Rusya'yı eleştirisi çoğunlukla Oblomov sorununun aşağı sınıftan bir çeşidi biçimini alır. Bunun açık bir örneği *Üç Adam* adlı romanındaki Yakov'dur. Yakov, kendisini edilginliğinden kurtarmak isteyen İlya Lunev'e şöyle der: «Öfkelisin, ama nedensiz. Şu sözleri bir tart bakalım kafanda: insan çalışmak içindir, çalışmak da insan için... Tıpkı bir teker gibi — döner, döner ve hiç bir yere ulaşamaz, kimse bilmez niçin döndüğünü...»

Gorki'nin anlattığı gibi, Oblomov hastalığı küçük-*burjuva* bataklığında yaşayan insanların bireysel yalıtılışlarından ortaya çıkar. Bunlar arasındaki en iyi örnekler, güzel ve gerçekten insanî duygular taşıyabilirler. Bu bataklıkta yaşamaktan derinden hoşnutsuzdurlar ve kendilerine daha iyi bir yaşam yaratmak için umutsuz çabalar gösterirler. Fakat bu türlü çabalar, bencil içe dönüklüklerinin bir sonucu olan irade zayıflıkları ve edilginlikleri yüzünden boşa çıkar. Gorki, bu yeni Oblomov tipinin en derin ve en kapsamlı tablosunu, *Matvey Kozhemyakin*'de vermiştir. Matvey'in gerçekten Oblomov'vari özelliği, asalak yaşamının çirkin, iğrenç, sarhoş 'idil'ini, gerçekten insan ve güzel, hakiki bir «idil»le değiştirmek istemesidir. Devrimci bir kadına âşık olur. «Ve başkalarına ihtiyaç duymadıkları, kimseye karşı gizli bir kinleri, kimseden korkuları olmaksızın yaşayacakları, yalnızca ikisinin, can cana yaşayacakları sessiz, sakin bir yaşam hayal etti...»

Ve birlikte geçirecekleri yaşamı düşününce, bunu bir manastır ya da bir kale olarak görür. Söylemek gereksiz,

bu aşk bir yere varınamakla kalmaz, Matvey Kozhemyakin'in tüm yaşamı bir başarısızlıktır. Fakat Oblomov'la kan ilişkisi duygularının içtenliğinde ve inceliğinde gösterir kendini. Matvey yaşlandığında onun anılarını okuyan bir genç kız şöyle bağırır: «Ne güzel! Tıpkı Turgenyev okur gibi!» Sorunun nesnel devamlılığı, Turgenyev'in *Buluşmada Bir Rus* adlı romanı üzerine Çernişevski'nin yazısını anımsatır bize.

Oblomov sorununa bu dönüş, açıkça, çok tartışılan bir konunun uzantısı ve genelleştirilmesidir. Bu, yalnızca Gorki'nin Oblomov'vari karakterleriyle değil, fakat özellikle Oblomov için bir geri plan oluşturan pratik insanın verilişiyle de gösterilir. Gonçarov'un Stolz'u, genel olarak pratik etkinlik için bir simgedir yalnız; Dobrolyubov da onun zamanın Rus toprağında ne kadar zayıf kök salmış olduğunu, bu karakterin verilişinin ne kadar soyut ve Utopik olduğunu açıkça görmüştü. Dobrolyubov, bu soyut niteliğin toplumsal nedenlerini gösterirken şunları söyler:

«Bu nedenle Gonçarov'un romanında gördüğümüz tek şey, bu Stolz'un hep bir şey peşinde koşan, kovalayan, bir şeyler elde eden, yaşamın herhangi bir iş yapmak demek olduğunu... vb. söyleyen etkin bir insan oluşudur. Fakat ne yaptığı ve herkesin başarısızlığa uğradığı yerde bazı şeyleri nasıl yaptırabildiği — bir sır olarak kalır bizim için.»

Gorki'de Oblomov'un edilginliğinin bütünleyicisi olarak iş gören tiplerin bu soyut etkinliği açıkça farklılaşmıştır, somut diyalektiği ortaya konmuştur onun. Tipler bir yanda Mayakin ve Mirov Artamonov'dan, öte yanda devrimci işçi sınıfı hareketinin sınıf bilincine sahip kahramanlarına kadar uzanır. Bu yeni koşullarda Rusya'nın kaderini onların mücadeleleri belirler. Oblomov, hâlâ ilginç ve yaygın bir tipse de, daha geniş tarihî anlamda görmezlikten gelinebilir bir önem taşır artık.

Gorki'nin Oblomov sorununu özgün biçimde ele alışı, hepsi de Rus klasik edebiyatının büyük geleneklerinin onun

yapıtlarında nasıl canlandıklarını gösteren birçokları arasında bir tek örnektir. Gorki'nin sosyalist gerçekçiliği, Rus klasik edebiyatının mirasçısıydı; tıpkı Ekim devriminin, geçmişteki özgürlük mücadelelerinin en güzel geleneklerinin mirasçısı oluşu gibi. Edebiyat tarihimizin en önemli görevlerinden biri, Gorki'yi on dokuzuncu yüzyıl Rus klasik edebiyatına bağlayan sayısız bağı ortaya çıkarmak ve sorunları yeni anlayış tarzının, sosyalist gerçekçiliğin gelişimine nasıl bir katkıda bulunduğunu göstermek olacaktır. Bu aynı zamanda Dobrolyubov'un, Gonçarov'un *Oblomov* eleştirisini, bir örneği olarak verdiğimiz büyük geleneğin Marksçı bir gözle yeniden formüle edilmesi olurdu.

3

Diğer birçok büyük modern anlatıcıda olduğu gibi —yalnızca Rousseau'yu, Goethe'yi ve Tolstoy'u düşünsek yeter— Gorki'nin yaşamı boyunca yarattığı yapıtta da özgeçmiş (biyografi) ögesi çok önemli bir rol oynar. Dönemlerinin temel özelliklerini güçlü edebiyat yapıtlarında özetlemiş olan büyük anlatıcılar, çağın sorunlarının ortaya çıkışını ve olgunlaşmasını kendi yaşamlarında görmüş, geçirmişlerdir. Bir dönemin tarihî özünün bu özümlenişi olayının kendisi, dönem için çok karakteristiktir.

Bir büyük anlatıcı, yalnızca yaratı işinin özünü değil, zamanın tarihî gerçeklerinin zorunlu bir şekilde belirlediği esas yaratı tarzını ve üslubunu da dikkate alır. Bu üslubun nasıl doğduğu, yazarın niçin başkasını değil de bu üslubu benimsediği yazarın özel sorunu değildir, basit bir öznel yaşantı değildir. Öte yandan kendi egolarını yapıtlarına dağıtan birçok modern yazarın «kötü öznelliği», kendi gelişimlerini böyle bir toplumsal ve tarihî nesnellik perspektifinden göremeyişleri yüzündendir. Diğerleri (örneğin Flaubert) ken-

di öznelliklerini yalnızca yapıtlarının nesnelliğiyle çatışan rahatsız edici bir öge olarak görecek kadar ileri giderler. Bu tür bir «katılık» kuşkusuz, «kötü öznel» ögelerin, onların epik yaratılarına sokulmasını önlemez.

Gorki'nin kendi özgeçmişiyle ilgili olarak yazdıkları, eski klasik özgeçmiş yapıtları geleneğini izler. Hatta söylenebilir ki, onların ayırıcı karakteristiği, *leitmotiv*'i, olağanüstü nesnellikleridir. Bu nesnellik, anlatım tonunun tarafsız olması demek değildir. Goethe'nin özgeçmişsel yapıtlarının *tonu* Gorki'ninkinden çok daha nesneldir. Nesnellik daha çok özgeçmişin özünde, onda dile gelen yaşam karşısındaki tutumdadır; çok küçük öznel, kişisel gereçler içerir nesnellik.

Gorki kendi gelişimini dolaylı olarak, durumlar, olaylar ve onu etkilemiş olan kişisel ilişkiler yoluyla gösterir bize. Ancak bazı kritik noktalarda kişiliğini daha yukarı çıkararak kendi öznel dünya tecrübesini özetler. Fakat bu bile, daima, doğrudan bir özetleme değildir; okuyucu bazen, kendisine rağmen, Gorki'nin evrimini nesnel olarak betimlenmiş olayların etkisi altında görmeye zorlanır. Gorki, kendi özgeçmişsel yöntemiyle ilgili olarak şunları söyler: «Çocukluğumda kendimi, içinde birçok basit, sıradan insanın arılar gibi kaynaştığı bir arı kovanı gibi görürdüm; bilgilerinin ve yaşama dair düşüncelerinin balı, tıpkı arıların bize vermek zorunda oldukları bal gibi yaşamımı zenginleştirirdi. Çoğu kez bu bal saf değildi, acıydı, ama her bilgi yine de baldır ne olsa.»

Bu nesnellik, Gorki'nin özgeçmişinin en öznel, en kişisel özelliğidir, çünkü uyuşmaz militan humanizminin temeli olan işçi kitlelerinin yaşamıyle derin bağlarının dile geldiği yerdir burası. Özgeçmiş öyküsünün daha ilk sayfalarında bu bağları apaçık bir biçimde ortaya koyar. Çocukluğunun hikâyesinin, kendisine, içindeki bütün korkunç şeylere karşın gerçeğe uygun bir şekilde anlatması gereken «üzüntülü bir peri masalı» gibi göründüğünü söyler. «Hakikat, acımadan

önce gelir, ve her şeye karşın ben kendimden söz etmiyorum, içinde yaşamış olduğum, sıradan Rus halkının içinde yaşamış olduğu ve *hâlâ yaşadığı* (İtalikler benim, G. L.) acı verici yaşantıların o boğucu, dar çemberinden söz ediyorum.»

Burada Gorki'nin nesnelliği ile militan humanizmi arasındaki ilişki açıkça görülür durumdadır. Genç Lenin'in, Struve'nin yapmacık nesnelliğine karşı polemiğinde yazdığı «maddecinin taraflılığı»dır bu. Nesnelliğin ve taraf tutmanın bu bileşimi (proleter humanizmin temel ögesidir bu) ve onun işçilerin kurtuluşu uğruna verilen gerçek büyük mücadelelerle olan ilişkisi, özgeçmişte açıkça dile getirilmiştir: «Vahşi Rus yaşamımızın kurşun gibi ağır bu kötülüklerini anımsadığım zaman, soruyorum kendime arasıra 'Bunların sözünü etmeye değer mi?' diye. Ve her defasında yenilenen bir inançla cevap veriyorum kendime, 'Evet, değer!'; çünkü bugüne kadar canlı kalmış olan şey, bu sert ve iğrenç hakikattir. Köklerine varıncaya kadar bilinmesi gerekli bir hakikattir bu, ta ki, bu kökleriyle birlikte insanların belleğinden ve ruhundan, sert ve utanılası yaşamımızın tümünden söküllüp atılabilsin...»

Gorki bunları 1913'te yazmıştı; bu yaşamda şaşırtıcı olan şeyin, yaşamın hayvanca kabalıklarının ona sımsıkı bağlı oluşu değil, «bu tabaka ne kadar kalın olursa olsun, parlak, sağlıklı ve yaratıcı şeylerin onun karşısında yenilmeyişi; güzel, insanî tohumların yine de büyüyüşü; daha canlı, gerçekten insanî bir yaşama yeniden doğuşumuzun hiç kaybolmayan umudunu besleyişi, büyütüşü» olduğunu eklemişti. Yani, karanlığın güçlerine karşı gerçek mücadele araçlarını sağlayan, bu nesnelliğin kendisidir.

Gorki, büyük ve küçük edebiyat arasında, klasik edebiyatla kendi çağdaşlarının yapmacık öznelliği arasında bir sınır çizen şeyin bu nesnellik olduğunu iyi biliyordu. 1908'de yazdığı bir yazıda, Gorki, eski ve çağdaş edebiyat arasındaki bu ayrımdan söz etmiştir:

«Eski yazarların belirgin özelliği, anlayışlarındaki genişlik; dünya görüşlerindeki uyum, yaşama karşı duydukları hissin yoğunluğudur; onların görüş alanları, koskoca dünyayı içine alırdı. Çağdaş bir yazarın 'kişiliği', yazma tarzından başka bir şey değildir; gerçek kişilik, yani düşüncelerin ve duyguların karmaşası ise her gün biraz daha yakalanmaz, gözle görülmez, ve doğruyu söylemek gerekirse, zavallı hale gelir. Yazar dünyanın bir aynası değildir artık, toplumsal desteğini yavaş yavaş yitirmiş, kentin caddelerinin çamuru içine atılmış bir kıymığıdır o dünyanın; o ufacık yüzüyle dünyanın büyük yaşamını yansıtamaz artık; bütün yansıttığı, sokak yaşamından parçacıklar, parçalanmış ruhların kırıntılarıdır.»

Gorki'nin özgeçmişi, zamanımızda dünyanın gerçek bir aynasının nasıl meydana geldiğini, nasıl oluştuğunu gösterir. Birçok modern yazarın pratiğinde anlanı tamamen eğilip bükülmüş olan, sanatçının algılama yeteneği ve duyarlığı sorusunu yeniden ortaya çıkarır. Algılama yeteneğinin, şeyleri edilgin bir yansıtma olduğuna, bununsa yaşama ve onun sorunlarına etkin bir biçimde yaklaşma olanağını içermediğine, bu yeteneğin etkinlik ve pratiğin zıddı olduğuna değgin yanlış fakat derinde kök salmış bir kanı vardır. Bu yanlış anlayış modern öznellikten gelmektedir. Gorki'yse, doğru bir şekilde, her yazarın olması gereken o aynanın «toplumsal desteği»nin bu anlayışta yittiğini görmüştür.

Bu türlü yazarlar yalnızca kendilerini yaşarlar. Onlar için, algılamak, kendi iç duygularını, kendi egolarımn yaşantılarını dinlemek demektir. Dikkatleri, dış dünyaya değil, yaşamın kendisine değil, dış dünya karşısındaki kendi öz tepkilerine yönelmiştir; ve onların sözüm ona «algılama yetenekleri» kendi içlerini edilgin bir şekilde seyretmekten başka bir şey değildir. Gorki'yle öteki çağdaş yazarlar arasındaki bu zıtlık, belki de en canlı şekilde, Leonid Andreyev'e dair anılarında görülür. Andreyev, büyük yetenekleri

olan bir yazardı ve Gorki'yle konuşmalarında oldukça içtendi. Bu içten konuşmalardan birinde Gorki'ye, o, yani Gorki, hep en ilginç kişilerle karşılaşırken, kendisinin, yani Andreyev'in bunu hiç bir zaman başaramadığından yakınır. Andreyev, bunun bir şans ya da şanssızlık sorunu olmadığını, fakat iki yazarın yaşama temel yaklaşış biçimlerindeki ayrılığın bir sonucu olduğunu anlamıyordu. Andreyev'de çok canlı bir imgelem (hayal gücü) ve onunla birlikte tamamiyle yönsüz büyük bir soyutlama yeteneği vardı. Herhangi bir yaşam belirtisiyle karşılaşmasın, hayal gücü hemen onu yakalar ve çok yüksek bir soyutlama düzeyine yükseltir, bunu yapar yapmaz da olay bütün ilginçliğini yitirirdi onun gözünde. Dikkatle dinlemek ve olayın gerçek anlamını yakalamak, onu her yönden ve gelişiminin her aşamasında gözlemek, onu özenle ve yöntemli olarak diğer olaylarla karşılaştırmak, ancak o zaman onun bir görüntüsünü ifade ettiği yaşam kesiminin zenginliğine elden geldiğince yaklaşan bir görüntüsünü vermek sabrından yoksundu.

Fakat ne kadar paradoksal gelirse gelsin, Gorki'nin sabrı, etkinliğinin bir sonucuydu; Andreyev'in sabırsızlığı ise, zamanının mücadelelerinde hiç bir etkin, pratik rol almayışının, tamamen edebî etkinliklere adanmış bir yaşam sürüşünün doğrudan doğruya sonucuydu. Çünkü gerçekliğin temelleri derindedir; Gorki'ninki gibi bir sabır ve algılama yeteneği ister; bu tür özellikler, ancak pratik etkinlikler boyunca görülür hale gelir ve yaşamları pratik odağına ayarlanmış olanlarca sezilebilir.

Temel olanla olmayan, doğru olanla yalnızca ilginç olan (tamamen yüzeysel ya da yanlış olsa bile) arasındaki ayrım, pratik bakış açısı yönünden tamamen kesindir. Yaşam karşısında edilgin bir tutumu olanlar için, temel olanla olmayan, doğruyla yanlış arasındaki sınırlar belirsiz ve bulanıktır. Dünyadaki ve öteki bireylerdeki esaslı şeyler ancak bireyle pratikten ve eylemden doğan dünya arasındaki o karşılıklı alış-

verişte farkedilebilir, sezinlenebilir. Yalnızca pratik katılma, bir seçme verir insana ve böyle bir seçimin belirlenmesine yardım eder. Ancak, toplumsal etkinlikte başarı ya da başarısızlık, yaşamdaki gerçekten temel olan şeyleri ortaya çıkarabilir.

Fakat algılama yeteneği olmayan etkinlik, kördür. Dünyayı olduğu gibi: bitmek tükenmek bilmeyen çeşitliliği ve durmak bilmeyen değişimiyle, tutkuyla kabul etmek; dünyadan tutkuyla birşeyler öğrenmeye çalışmak; insanın mücadele etmesi gereken, insanın nefret ettiği birçok kötü şeyler taşısa da içinde, gerçekliği aşkla sevmek —aynı gerçeklikte, insanî iyiliğe giden bir yol da görüldüğü için umutsuz olmayan bir aşktır bu— her gün kendini gösteren bin türlü budalalığa ve kötülüğe karşın daha iyi herhangi bir şeye doğru insanî çaba yoluyla yaşama ve onun devinimine güvenmek — yalnız bunlar ve tutkulu bir algılama, doğru türden bir pratik etkinlik için temel sağlar.

Hayalsiz iyimserliktir bu, ve Gorki'de vardı. Hayaller gerçekliği örter; hayallere sığınanların yaşamları gerçek yaşam değil, ancak hayallerin, sönmüş hayallerin yaşamıdır olsa olsa. Hayal adamının, görünüşte karşı kutbundaki şüpheciler ve hayalsizler ise, yine tek yanlı olarak yalnızca kendi hayal kırıklıklarını ve bu hayal kırıklığının öznel nedenlerini yaşarlar. Modern iyimserlik ve karamsarlık, modern hayaller ve hayal kırıklıkları aynı şekilde, Andreyev'in durumunda olduğu gibi fantastik ve ilginç formüller de olsa, yalnızca formüller yaratırlar. Hayaller de, onların yitirilmesi de, gerçekliğin benimsenmesine ve özümlenmesine aynı şekilde engeldir.

Fakat zengin ve olaylarla dolu bir yaşam, yalnızca geniş bir yaşam tecrübesi gibi maddî anlamda değil, aynı zamanda ortaya çıkardığı sorunların derinliği açısından da, büyük edebiyat için bir ön koşuldur. Bir yazar gerçekten tipik olan şeyi sunabilmek için zengin bir yaşam sürmelidir.

On sekizinci yüzyıl İngiliz estetikçisi Richard Hurd bunu en açık biçimde dile getirmiştir. Aristoteles'in, Sofokles'in insanları olmaları gerektiği gibi, Euripides'in ise oldukları gibi betimlediği görüşünü yorumlarken şunları yazıyordu Hurd:

«... Bunun anlamı şudur: Sofokles, insanlıkla daha yaygın ilişkisinden dolayı belli bir karakterin düşünülmesinden ortaya çıkan dar, kısmî anlayışı türün tam bir kavranışına doğru genişletmiş ve açmıştır. Oysa felsefeci Euripides, Akademi'yi en iyi bilen birisi olarak, yaşama baktığında gözlerini fazlaca kasıtlı olarak, tek, gerçekten var olan kişiler üzerinde tutarak, türü bireysele indirir ve böylece karakterlerini doğallıkla gerçeklere uygun ve göz önündeki nesnelere göre doğru çizerdi, fakat bazen şiirsel hakikatin tam sergilenmesi için gerekli genel ve evrensel bakımdan çarpıcı benzerlik olmazdı bunlarda.»

Kuşkusuz, modern yazarları Euripides'le karşılaştırmayız. Alıntı yaptığımız kısımla, modern edebiyatın olağanüstü yetersizliğinin nedenlerine dokunmak istedik. Modern yazarların özelliği olan yaşamdan çekilmenin, zorunlu olarak yalnızca bireysel figürler yaratabilecekleri bir durum ortaya çıkardığını görmüştük; yalnızca bireysel olanın ötesine geçmeye zorlandıklarında cansız, boş soyutlamalar üzerinde kaybederler kendilerini.

Gerçek tipler, ancak bireyler arasında iyi kurulmuş birçok karşılaştırmalar: zengin pratik yaşantı temeline dayanan ve bireyler arasındaki yakınlıkların toplumsal ve kişisel nedenlerini ortaya çıkarabilecek karşılaştırmalar yapmak fırsatına sahip olan yazarlarca yaratılabilir. Yazarın yaşamı ne kadar zenginse, bu tür yakınlıkları bulup çıkarabileceği derinlik de o kadar büyüktür; verilen tipteki kişisel ve toplumsal ögelerin birliğini kucaklayan çevre ne kadar genişse, karakter de o kadar sahici ve o kadar ilginç olacaktır.

Gorki'nin özgeçmişi zengin ve olaylarla dolu bir yaşamın,

genç Gorki'de nasıl tamamen farklı tiplerle karşılaştırarak tipler yaratma yeteneğini geliştirdiğini gösterir bize. Büyük bir yazarın bu yetişişinde, kuşkusuz, edebiyatın kendisi de çok önemli bir rol oynamıştır. Henüz oluşum döneminde olan genç Gorki, klasik edebiyatın büyük yararının, insanlara kendi kendilerini görmeyi ve dile getirmeyi öğretmek olduğunu görmüştür. Gorki, başlangıçtan beri, okumalarında edebiyatla yaşamı birbirine bağlamıştır hep. Balzac'ın *Eugenie Grandet*'sini okurken, anlatımın görkemli basitliğini sevmekle kalmamış — yaşlı tefeci Grandet ile kendi büyük babasını karşılaştırmıştır hemen.

Fakat edebiyat yine de gerçekliğe yalnızca bir yardımcıdır, önemli bir yardımcı olsa da. Kesin olarak geriye kalan, yine de yaşamın kendisidir, yaşam olaylarını bütünlükleri içinde özümlemek ve yeniden yaratmak için tutkulu bir arzudur. Gorki, rastladığı yaşayan insanları tipler halinde biçimlendirmeye nasıl başladığına ilişkin çok ilginç örnekler vermektedir:

«Temiz ve yakışıklı Osip, birden, her zaman, her şey karşısında kayıtsız olan ateşçi Jacop gibi göründü bana. Bazen düzeltmeci (müsahhih) Peter Vasilyev'i, bazen de arabacı Peter'i anımsatırdı; bazen de büyükbabamla ortak bir yanı olduğunu düşünürdüm — şu ya da bu şekilde, o güne kadar tanıdığım diğer yaşlı insanlara benziyordu. Hepsi de şaşılacak derecede ilginç yaşlı insanlardı, fakat nedense onlarla yaşanamayacağını, bunun güç ve tatsız bir şey olacağını hissederdim. Sanki insanın ruhunu yiyip bitirirler de, aklı başında konuşmaları insanın yüreğini kahverengi bir pas tabakası örtüyormuş gibi olurdu. Osip iyi bir insan mıydı? Hayır. Kötü bir insan mıydı? O da değil. Anladığım kadarıyle zekiydi, akıllıydı. Fakat uysallığıyla beni şaşırtıyor olsa da bu akıllılık canımı sıkıyordu, sonunda onun her şeyde bana düşman olduğunu hissetmeye başladım.»

Böylece, Gorki'nin özgeçmişi, zamanımızın büyük bir

sanatçısının nasıl doğduğunu; bir çocuğun, dünyanın aynası şekline nasıl dönüştüğünü gösterir bize. Gorki'nin nesnel üslubu kitabın bu özelliğini vurgular. Maksim Gorki'yi devrim öncesi Rusya'sının insanlık komedisine katılan önemli bir kişi olarak gösterir, her büyük sanatçının gerçek öğretmeni olarak yaşamı gösterir bize. Gorki, kendisine biçim vermiş olan bu büyük öğretmenle tanıştırır bizi; bunun nasıl olduğunu; yaşamın Gorki'yi nasıl, bir insan, bir savaşçı, bir sanatçı olarak yetiştirdiğini gösterir bize. Ve şurası kesin ki, Gorki'yi militan bir humanist yapan şey, çok korkunç şeyler görmüş geçirmiş olmasıdır. Tolstoy, Gorki'nin iyiliğine ve gücüne hayrandı; başından geçen o kadar şeyden sonra kötü olmaya yerden göğe kadar hakkı olduğunu söylerdi onun.

4

Birçok hikâyeci gibi Gorki de uğraşma kısa hikâyeyle başladı; tema olarak, garip, sıradanın dışında, şaşırtıcı bir olayı — şaşırtıcı yanı, bir ya da birden fazla kişinin hem kişisel hem de toplumsal bakımdan karakteristik bir tablosunu verecek biçimde ele alan bir türdür bu. Kısa hikâyenin bu yapısı onu sanatın ilk ve her dem popüler bir türü yapmaktadır. Aynı şekilde, genç Gorki, uğraşında çok erken bir aşamada çok güzel kısa hikâyeler yazarken, yalnızca bir edebiyat geleneğini izlemiyordu, aynı zamanda kendi olay dolu yaşamından hikâyeler anlatmak gibi doğuştan var olan bir itiye, edebiyat geleneğinin daha önceki büyük yazarların örneklerinin yalnızca eğittiği, bilinç verdiği bir itiye boyun eğiyordu.

Öte yandan, çağdaş yaşamın zorunluluğu ile kısa hikâye biçimi içine sokulmuş olan sorunsal ögeler, Gorki'nin ilk yazdığı şeylerde daha o zamandan vardı. Yaşam koşulları ne kadar karışıksa insanî varlıkların son derece karakte-

ristik bir görünümünü yaşamlarındaki bir tek olayla vermek o kadar güç olur; bu yüzden, bireysel özelliklerin sınıf özellikleriyle birleştirilmesinde rastlantı ögesi (daha önce sözünü etmiştik bunun) toplumsal yönden tipik olanın, kısa hikâyenin dayandığı bir tek çarpıcı olayla betimlenmesine karşı daha da büyük bir engeldir. Böyle bir betimleme, Rönesansın ilk döneminde hâlâ kolaydı; Boccacio'nun ve çağdaşlarının kısa hikâyelerinin kusursuz güzelliklerine toplumsal temel sağlıyordu. Bunların güzelliklerinde, klasik kısa hikâyenin modern taklitçilerinin yapıtlarında bulduğumuz yapay, biçimci, soyut nitelikten hiç bir iz yoktu.

Gerecinin daha da büyük karmaşası yüzünden modern kısa hikâye, eskisinden daha geniş çizgilerde kavranılmak zorundadır: gittikçe artan bir gerilimle —klasik kısa hikâyede stilistik *nokta*'ya eş olan— bir son olaya doğru hareket eden bir olaylar zincirini kucaklar. Kısa hikâyenin bu şekilde genişletilmesi, doğal olarak, yalnızca niceliksel değildir, önemli ve yeni üslup sorunlarını da içerir.

Fakat bu kaçınılmaz değişikliklere rağmen eski kısa hikâyeyle ilgili temel biçim sorunları, yenisi için hâlâ geçerli olarak kalmaktadır. Çünkü, kurgu sağlam bir biçimde sıkıştırılmamış ve karakterleştirme eylem yoluyla yapılmış ise, kısa hikâye bir *çevre* resmi içinde çözülür, bir ruh halinin yeniden yaratılışına ya da psikolojik bir analize dönüşür; modern kısa hikâye yazarlarının büyük kısmının elinde kısa hikâyenin başına gelen, işte budur.

Fakat Balzac ve Stendhal'den beri yeni yazarların en iyileri, karmaşık hikâyelerine: bir tek olayla değil bir olaylar zinciriyle örülmüş hikâyelerine, eski hikâyelerde bulunan aynı keskin ve kendine yeten biçimi vermeye uğraşıyorlar. Bu çaba yazarın yaratıcı imgelemini gittikçe zorlayıcı bir sınava sokmuştur. Çünkü, açıklanması kısa hikâyenin *amacını* oluşturan çelişkiler ne kadar karmaşık olursa, bu türlü karmaşık çelişkilerin her cephesinin somut ifadesini bula-

cağı bir kurgu hazırlamak o kadar güç olacaktır.

Kısa hikâyenin biçimi için gösterilen çaba, Gorki'nin yapıtlarında yalnızca kısa hikâyelerinde değil aynı zamanda özgeçmiş öyküsünde ve romanlarında da temel bir ögedir. Gorki'nin yapıtları, Balzac'ınkilerle karşılaştırılacak kadar sayıca kalabalık karakterlerle doludur. Bununla birlikte —ya da belki bu nedenle— onun kompozisyonu karakterlere değil olaylara dayanır. Yalnız son romanları bunun dışındadır; ama üslubunun temel ögeleri, burada bile, karakterleştirme yönteminde görülür durumdadır.

Olaylarla dolu yaşamının bir sonucu olarak Gorki, öyle bir karakter ve olay hazinesine sahipti ki, anlatmak istediği şeye en uygun olanı seçebilir ve onu yaşama uygunluğundan en küçük bir şey kaybettirmeksizin sonuna kadar yoğunlaştırabilirdi. İnsanlar ve olayları vermede yavan ve ortalama örneklere bağlı kalmak zorunluluğunu duymazdı. Daha başlangıçtan beri niyeti, eski Rusya'daki yaşamın gayriinsanî zulümlerini sergilemek olduğu için, en açık, en çirkin olayları seçebilirdi; olay ne kadar çirkinse, zamanın Rusya'sındaki olası korkunçluktaki şeyleri o derece canlı gösterirdi. Gorki'nin dehası bu çirkin olayları yalnızca olası değil aynı zamanda tipik göstermedeki sanat gücünde oldukça erken göstermiştir kendini; karakterlerinin tipik niteliklerini ortaya çıkaran iç gelişimi, kaderci bir zorunlulukla böyle çirkin bir sonuca doğru haraket eder gibidir. Gorki'deki bu ters yönelim (Çarlık Rusya'sının korkunçluklarını sergileyişini bütünleyici —yani bütün kötülüklere, çirkinliklere karşın gerçek insanî niteliklerin geliştiğinin ve direndiğinin gösterilmesi— yanı oluşturan) doğal olarak, son derece çelişkili, çirkin ve olağanüstü olayların benzer şekilde sunuluşunu gerektirir.

On dokuzuncu yüzyıl bir yandan kısa hikâyeyi bir dereceye kadar romana benzeştirmiş, öte yandansa romanı daha önce yalnızca kısa hikâyeye ait olan daha büyük bir yo-

ğunluğa doğru götürmüştür. Bu hareketlerden ilki, on dokuzuncu yüzyıl edebiyatının evrensel özelliğidir ve yalnızca birkaç büyük yazar kısa hikâye biçimini çözülmeden ve bozulmadan koruyabilmiştir. İkinci akım, romanın daha büyük bir yoğunluğa doğru evrimi, dönemin en iyi yazarlarının, kapitalizmin edebiyata soktuğu sanatı-yıkıcı koşullara karşı mücadelesini gösterir.

Gorki, her iki bakımdan da, en iyi Avrupa yazarlarının peşisıra gider, fakat daima kendi özgün tarzında. Özgeçmiş öyküsünde ve aynı zamanda Octave Mirbeau'ya yazdığı uzun mektupta, Balzac'ın bir yazar olarak gelişimindeki kesin etkisinden söz etmektedir. Balzac'ın bu etkisi aslında her iki büyük yazarın, yüzeyde değilse bile, temelde aynı görevle karşı karşıya bulunmalarından gelmektedir: bir büyük toplumsal değişiklik döneminde ortaya çıkan çeşitli karmaşık çelişkileri bir bütün olarak betimleme görevi. Her iki yazarın da toplumu betimleyişlerinde bir çürüme ve dağılma sürecini elden gelen en büyük açıklıkla göstermeye çabalarken, aynı zamanda, büyük sanatçılar olarak klasiklerin izinden gitmeye çalışmaları ve bu çöküşü, çürüyüşü artistik bakımdan kusursuz ve tam bir biçimde betimlemeleri dikkat çekicidir. Bu nedenle, Gorki'nin ilk romanlarında, Balzac'ın birçok romanında olduğu gibi, aynı kısa hikâye benzeri yoğunluğu bulmamız bir rastlantı değildir.

Fakat kısa hikâyenin ve romanın bu karşılıklı benzeşmesine rağmen aralarında yine de büyük bir ayrılık, bütün büyük yazarların bilinçli ya da içgüdüsel olarak saygı duyduğu bir ayrılık vardır. Kısa hikâye, daha geniş modern biçiminde bile, vurgulanan bir tek bireysel kaderi varir. Toplumsal güçlerin işleyişi son derece abartılmış bir durumda görülür onda. Böyle şeylerin olası olduğu çıplak hakikatinin inandırıcı kanıtı, çok korkunç bir gerçekliği ortaya koyacak güçtedir. Gorki'nin *Bir İnsan Doğuyor* diye hikâyelerini düşünelim. Gorki, bu kötülükler bataklığında insanî ba-

kımdan değerli güçlerin ortaya çıkışını göstermek isterken, yeniden, benzeri bir kısa hikâye biçimi seçer *(Yemelyan Pilyai)*.

Kuşkusuz, Gorki'nin kısa hikâyelerinin tematik alanını hiç daraltmaz bu. Kısa hikâye ona toplumsal zorunluluk ile bireysel kaderin diyalektiğini, en uç, özellikle ilginç olaylarla verme ve içinde sınıf gerçekliklerinin inatçı, sapmış ya da kötü yola sürüklenmiş bilince karşı galip geldiği dolaşık, serüvenli, bazen peri masalına benzer yolları gösterme olanağını verir. Kısa hikâye, burada da, evrensel biçimi içinde tipin tüm resmini değil, yalnızca bazı görünümlerinin sınırlı bir verilişine olanak sağlar. Fakat böyle sıradan olmayan bireysel kaderlerin aynı olasılığı, tipik durumların kaçınılmazlığını açıklar ve onların anlaşılmasını daha da kolaylaştırır. Örnek olarak, «Bungun Yaşam»daki, sınıfı tarafından kurtarılan ama sonunda Oblomov türünden hesaplı ve ters bir tüccar haline dönüşen tembel, hayalci delikanlıya dikkati çekelim.

Son olarak, bir kısa hikâyede büyük toplumsal yönsemelerin, geniş toplumsal karışıklıkların bazı görünümlerini göstermek, ayrıca bir bütün olarak hareketi, genel bir arka plan gibi tutarak onları nispeten yalıtılmış durumda göstermek olanaklıdır.

Gorki'nin ilk romanlarındaki kısa hikâye tekniğine benzeyiş tamamen ayrı bir konudur. Burada olağandışı olayın tipik görünümü tamamen olaylar zincirinden çıkmalı ve epik bir bütünlüğün verilebilmesi için temeli oluşturmalıdır.

Burada kapitalist koşulların elverişsiz etkisi, kısa hikâyedeki durumuyla karşılaştırılamayacak ölçüde engel olur yazara. Bu güçlük, on dokuzuncu yüzyılın bütün romanlarını etkilemiştir.

Fakat Gorki, gençliğinde, on dokuzuncu yüzyılın ilk büyük romancılarından çok daha ciddî engelleri göğüslemek

zorunda kalmıştı. Çünkü bir yazar, hem tema yönünden hem de ideolojik yönden, bir toplumun dağılışını vermeyi ne derece amaçlarsa amaçlasın — bir anlatıcı olarak, kurgusu için anlaşılır, kavranır bir dayanak noktasına: kurgunun epik bir biçimde açılabileceği görünür bir dünyada ortak alanlara ve eylem hedeflerine.. vb. sahip olması gereken karakterler arasında sabit ilişkilere ihtiyaç duyar. Kapitalizmin, her gün artan bir ölçüde, Hegel'in epik şiirin konutu (postulat) diye adlandırdığı «nesnelerin birliği»ni yıktığı, iyi bilinen bir şeydir. Betimledikleri şey, bu yaşam koşullarının dağılışı da olsa, Balzac ve Stendhal *burjuva* devriminden arta kalan kalıntıları, Tolstoy ise eski yarı-feodal ataerkil kırsal yaşamın kalıntılarını hâlâ kullanabiliyordu.

Fakat Gorki bir yandan çok daha ilerlemiş bir dağılma ve yeniden tabakalaşma süreciyle karşılaşmış, öte yandan eski yaşam biçiminin, eski eylem alanlarının dağılışını, çözülüşünü suçlayıcı ve devrimci (çok daha büyük) bir ateşle vurgulamıştır. Tutkulu bir polemik gücüyle, bu eski yaşam biçimlerinin canlı özlerini yitirmiş olduğunu ve bomboş kalıplara, Çarların eski Rusya'sının vahşiliğini gizleyen örtülere dönmüş olduğunu ileri sürmüştür. Bu zıtlığı çok keskin bir biçimde göstermek için, Tolstoy'daki ve Gorki'nin ilk yapıtlarındaki doğum, evlenme, ölüm sahneleri betimlemelerini karşılaştırmak yeter. Gorki, bu biçimlerin gizlediği budalalığın ve vahşetin su yüzüne çıktığı herhangi bir rezilce olay olmaksızın böyle bir şeyi hemen hiç anlatmaz. Bu gibi fırsatları, gizli zıtlıkların son patlayışı için kullanır o. *Foma Gordeyev*'de, yeni bir geminin denize indirilişi için verilen bir şölen, artık katlanma gücü kalmamış olan Foma'nın bütün kin ve nefretini kapitalistlerin yüzlerine karşı bağırması, konukların her birinin yaşam öyküsünü, bütün cinayetleri ve sahtecilikleriyle, işledikleri bütün diğer suçlarla birlikte herkesin önünde anlatması için bir fırsat olarak kullanır. Eski yaşam biçimlerinin dağılışının, somut örnekli bir derse

benzeyen bu eleştirel sunuluşu, Gorki'nin tüm yapıtlarında önemli bir özelliktir.

Matvey Kozhemyakin'de kentle dış mahalleler arasındaki mücadelede, zararsız eski bir âdet olan horoz döğüşüne benzer neşeli ve dostça oyunun korkunç kaba ve zalim bir döğüşe dönerek yozlaştığını gösterir; bu yönelim, Gorki'nin, II. Nikola'nm taç giyme töreninde binlerce erkek, kadın ve çocuğun ayaklar altında çiğnendiği kitle paniğini anlattığı *Klim Samgin*'de en uç noktasına erişir.

Gorki, bu toplumsal bakımdan kaçınılmaz yolu cesaretle sonuna kadar izler. Fakat olayların bir sonucu olarak nesneler, insanların doğal karşılaşmaları ve benzeri şeyler kaybolacaktır yazdıklarında — yani, eski tip şiirlere somut toplumsal anlamını veren yaşamdaki bütün şeyler, tipik görünüm, tipik sıralanış ve tipik rol kaybolacaktır. Yaşam, duygularla algılanabilir yüzünü kaybedecektir.

Yaşam un-ufak olur. Eski Asyatik kapitalizm biçiminin, insanları nasıl ters ve hain toplum kaçaklarına ve bireycilere, kendi kabukları içine kapanmış salyangozlar gibi yaşayan varlıklara dönüştürdüğünü daha önce görmüştük. Gelişen kapitalizme bağlı yüzeysel modernleşme, küçük-*burjuva* kitlelerinin bu hayvanca bireyciliğini ancak dıştan parlatmış, cilâlamıştır. Yaşamlarını aynı can sıkıntısı, belli belirsiz aynı işe yaramazlık duygusu yönetmektedir; budalaca bitkisel varlıkları, ancak son derece hayvanî kavgalarla yatışmaktadır.

Bu durumda, anlamı olan bir hikâyeyi, hiç bir şey olmamış gibi rahat rahat nasıl anlatabilir insan? Zengin, gerçekten canlı karakterler nasıl bulunabilir bu dünyada?

Her toplumsal bunalım ve karışıklık, bireysel kaderlerin rastlantı niteliğini ve özellikle bu rastlantısallığın bilincini arttıracaktır. Yaşam biçimleri ne kadar «rastlantısal» olursa, onları şiirsel bir biçim içine sokmak o kadar güç, onlara epik bir anlam vermek o kadar zor olur. Dostovevski bu

sorunun tamamen farkındaydı. *Toy Bir Delikanlı* adlı romanının sonunda, böylesi «rastlantı» bir ailenin, edebiyat yönünden, romanın konusu olarak kullanılmaya ne kadar elverişsiz oluşundan yakınır. Ancak eski Rus soylu sınıfının, romanı için iyi bir konu olduğunu, çünkü uygun bir düzene benzer bir şeyin ancak onlar arasında bulunabileceğini söyleyerek, (adını anmaksızın) Tolstoy'a takılır iğneli bir dille. Ve el yazmasını okuduktan sonra mektubun yazarına şu sonucu çıkarttırır: «Kabul etmeliyim ki, bir romancı olmak istemezdim, nankör bir görev bu.» Gorki yine de yüklenir bu «nankör görevi». Rastlantı insanlar, rastlantı çevre, rastlantı bir aile — bütün bunlar gerçekçi bir anlam kazanır, hepsi birlikte eski Rusya'nın dağılışını vurgular.

Bütün büyük yazarlar gibi Gorki de, gerecinin bu «noksan»lığını, anlatıma elverişsizliğini, yaratıcılık görevinin başlangıç noktası olarak alır. Yaşamın, sanatın karşısına diktiği engellerden ancak eklektikler ya da taklitçi küçük sanatçılar kaçar. Gerçekten büyük sanatçılar, böyle toplumsal bakımdan elverişsiz temalar seçmekten doğacak güçlükleri büyütmezler gözlerinde. Yazarın sanatının büyüklüğü, böyle elverişsiz konuları gerçekten artistik bir biçim içinde vermenin ve uygun olmayan durumları, aynı elverişsiz gereçten doğma yeni, özgün bir biçimin taşıyıcıları ve araçları durumuna döndürmenin bir yolunu bulmaktadır.

Gorki'nin çıkış noktası, böylece, Rus yaşamının kabaca zerrelerine ayrılmasıdır; onun «zoolojik bireycilik» dediği şeydir; onun umutsuz can sıkıntısı ve apaçık hareketsizliğidir. Fakat bir yaratıcı olarak, bu tembelce uyuşukluğu, hareketsizliği, bir dizi devamlı harekete, kısa çaba patlamalarına, umutsuz patlayışlara, bir sevince, bir çöküntüye dönen nöbetlere yöneltir. Kasvetli, bulanık sıkıntı kitlesini, içten içe kaynayan, trajedi ve komedi dolu kısa dramatik anlara parçalar ve romanlarında böyle küçük fakat dramatik yönden canlı sahneler yaratır; bu sahnelerde, insanların, çevrele-

rine, umutsuzluklarına, sevgisizliğe sapınalarına nasıl başkaldırdıklarını gösterir; kısaca, eski Rusya'da yaşamı yöneten toplumsal güçlerin insan kişiliğini içten ve dıştan nasıl yıktığını anlatır.

Karakterlerinin yalnızlığı bile zihinsel bir durum değildir (Batılı yazarların yapıtlarında olduğu gibi gerçeği ister göklere çıkarsınlar, isterse yerin dibine batırsınlar). Gorki'nin dünyasında yalnızlık bir hapisanedir. Gorki'den önce Tolstoy insanî varlıkların evrimini, bir çizgi boyunca ilerleyen bir hareket olarak değil, mekanik ve devamlı olarak kapalı olmasa da kesin bir mekânda bir hareket olarak betimlemişti; başka bir deyişle, Tolstoy daha o zaman bir insanın gelişiminin, arasında ileri geri hareket ettiği aşırı olasılıklara, onun karakteristiği olarak bakmıştı. Gorki bu yönsemeyi, Tolstoy'un ulaşmış olduğu sınırların çok ötesine götürdü; bu «mekân»ın toplumsal nedenleri konusunda Tolstoy'un olabileceğinden çok daha bilinçliydi. Bu «mekân»ı sınırlayan toplumsal engellere Tolstoy'dan çok daha bilinçli ve eleştirel bir gözle bakıyordu; onlarda, yaşamı boyunca tutkuyla savaştığı aynı kötü güçleri görür. Bu nedenle «mekân» Gorki'de daha belirgin, daha ayrı bir toplumsal özelliğe, kendine özgü bir toplumsal tarihe sahiptir ve aynı zamanda —Tolstoy'dakinden çok daha tartışmalı— insan kişiliğinin bir zindanı olarak anlaşılır. Gorki bu yolla insan yalnızlığını, bir durumdan bir sürece, dramatik bir olaya döndürmüştür. Gorki, ortak toplumsal kökenine karşın tek insanın yalnızlığının kişisel duvarları olan hapisane duvarlarının her birey için kişiliğin ve çevrenin karşılıklı etkisiyle nasıl yavaş yavaş örüldüğünü gösterir. Bu nedenledir ki Gorki (karakterlerinin ilk yıllarına çoğu kez küçük bir rol veren Balzac'ın tersine) kahramanlarının çocukluğuna daima çok önem vermiştir; *Wilhelm Maister'in Çıraklık Yılları*, *Tom Jones* gibi eski romanların geleneğini sürdürüyor gibidir. Fakat bu benzerlik ancak yüzeydedir. Goethe ve Fielding, kahramanları-

nın çocukluklarını, onların olumlu kişisel niteliklerinin meydana gelişini ortaya koymak için anlatmışlardır, oysa Gorki bunu, kahramanın etrafını çeviren hapisane duvarlarının örülüşünü elle tutulurcasına canlı bir şekilde göstermek için yapar, ve böylece (kişiliği hapseden bir yer olarak anladığı) «mekân»ı tarihî bir sürece dönüştürür. Duvarın örülüşünün tarihini anlatmaz yalnızca, başarısız kaçma çabalarını ve en sonunda kurbanın umutsuzluk içinde başını bu duvarın taşlarına vuruşunu da anlatır.

Yani Gorki'de cansıkıntısı dramatik bir hale getirilmiş, yalnızlık diyaloga dönüşmüş, bayağılık şiirsel bir biçimde canlandırılmıştır. Çağdaşlarının aksine Gorki, bayağılık, sıradanlık nasıl bir şeydir, neye benzer, diye sormaz; bir sıradanlık nasıl gelişir, bir insan varlığı bayağılığa, sıradanlığa nasıl çarpıtılır, diye sorar. Bunlarda, onun asıl yaratıcı sorunları, militan humanizmin önemi açıklıkla ortaya çıkar. Kapitalist dönemin bütün namuslu yazarları gibi Gorki de kapitalizmin insan kişiliğini nasıl parçaladığını gösterir; ve eski Rusya'nın koşullarına uygun olarak bunu Batılı gerçekçilerden çok daha acımasız bir biçimde gösterebilir. Fakat bir militan proleter humanist olarak da bu parçalanışa yalnızca insan evriminde belli bir dönemin geçici tarihî zorunluluğu olarak bakar, bir kez olmuş bir daha değişmez bir olgu olarak ya da kaçınılmaz bir kader olarak değil. Bu nedenle, bu parçalanmayı betimlerken daima hiddet içinde, onunla döğüşe hazır durumdadır. Bu parçalanışın, kapitalizmin özel tarihî günahı olduğunu ileri sürer. Bu parçalanma sürecini gözlerimizin önünde canlandırırken, dikkatimizi durmadan, yitirilmiş olanaklar biçiminde de olsa, bütün, eksiksiz, parçalanmamış insan varlığı imgesine çeker. Kapitalizmin fetişleşmiş dünyasını, fetişizmden tamamen kurtulmuş bir tarzda veren çağının tek yazarıdır.

Gorki'nin sanatındaki bu merkezî sorun, vermek istediği yaşam gerecinin içinde var olan bu çelişkiler, bu gerilim onun

şiirsel tekniğini belirler. Bu tekniğin ancak birkaç özelliğini gösterebileceğiz burada: her şeyden önce, romanlarının epik büyüklüğünü yapan tek tek sahnelerin çarpıcı kısalığı — bunun sonucu olarak da «nesnelerin birliği»nin yıkılışı.

Bu sahneler, ne kadar kısa olursa olsun, yine de keskin bir şekilde gösterilmiş iç dramatik gerginlikle doludur. Diğer büyük gerçekçiler gibi Gorki de, karakterlerini her cepheden gösterir, fakat hiç bir zaman tanımlama ya da çözümleme yoluyla değil, daima herhangi bir eylem aracılığıyla. Karakterlerinin bu gibi eylemlerinin çok kısa süreli olması, Gorki'nin betimlediği dünyanın yapısından gelir — bunlar daima umutsuz çaba patlamalarıdır, arkasından bir sevgisizliğe ya da vahşiliğe sapış gelir.

Böylece üzerinde çalıştığı gerecin «noksanlığı», onu büyük anlatıcıların geniş kompozisyonunu bir kenara bırakmaya zorlar; fakat doğuştan gerçek bir sanatçı olarak, tüm insanî varlıkları, evrim süreçleri içinde, eylem içinde göstermekten yine de vazgeçmez. Bu amaçladır ki, elmas işleyicilerin taşın parlaklığını gösterişi gibi, tüm karakterleri çok sayıda uzak yüzle gösterme gibi kendine özgü bir üslup geliştirmiştir. Kısa sahnelerin hızla birbiri ardından sıralanışı yoluyla karakterlerinin bu ufak yüzlerini yavaş yavaş, teker teker gösterir. Bir karakterde gizli her olanağın böylece eyleme dönüştürülüşü yoluyla kısa, etkili sahnelerin sürdürülüşü, kapitalizmin yıktığı insan kişiliğinin bütününü yapacak şekilde birbiri üzerinde toplanır, aynı zamanda böyle bir kişilik içinde bireyselin ve toplumsalın birliği gösterilmiş olur.

Gorki'nin proleter humanizmi, onun bu sorunla uğraşırken şaşmaz gerçeklikte bir denge ve oran kurmasını mümkün kılar. Kapitalizmi insan kişiliğini yıkmış olmakla suçlar, fakat hiç bir zaman, Dostoyevski'nin sıklıkla, Dostoyevski kopyalarının ise her zaman yaptığı gibi bu yıkışa karşı kör bir başkaldırıyı idealize etmez. Toplumsal ve bireysel

faktörlerin diyalektiğini betimlemedeki doğru oran, biçimsel bir uyum değil, kapitalizmin kötülüklerinden proleter devrime zorunlu olarak götüren toplumsal sürecin Gorki'ce doğru anlaşılışının bir sonucudur.

Gorki'nin kısa sahneleri, bütün çağdaşlarının aksine, daima çok üst düzeyde tutulur. Doğalcı engellerin, karakterlerini anlatım tarzını ve gücünü sınırlandırmasına izin vermeyişi ile klasiklerin örneğini izler. Fakat sıradan insanlarla klasiklerden daha fazla yaşantısı ve ilintisi olduğu için, bu yüksek anlatım düzeyine yine de doğal bir biçim verebilir. Diğer bir deyişle, dile getirilen düşüncelerin özü, herhangi bir doğalcı «ortalama»nın izin vereceğinden çok daha üst düzeydedir; fakat bu düşüncelerin ortaya çıkmasına neden olan durum yaşama tamamen uygundur, tamamen tipiktir, ve bunların anlatımında kullandığı dil, toplumsal durumla ve konuşan kişinin bireysel karakteriyle tam bir uygunluk içindedir.

Gorki, doğalcı engelleri, «ancak» insanları ve durumları söz konusu tipin olanak verdiği alan içinde kalan en yüksek somut düzeyde verdiği sürece aşar. Bu konuda yalnızca bir örnek vereceğim: yaşlı Mayakin kızını görmeye gelir, bir not defteri bulur, not defterinde her şeyin mantıkî olduğunu söyleyen Hegel'ci bir cümle okur. Yaşlı kötü adam bu cümleye, yaşlı Grandet'nin Bentham'dan alınma bir cümleye gösterdiği aynı sert tepkiyi gösterir. Şöyle der: «Hıh —dünyada her şey mantıkiymiş— pek de fena sayılmaz hani. Birisi anlamış bunu, demek! Evet, gerçekten çok güzel söylenmiş... Ve budalalar olmasaydı, tamamen doğru bile olurdu... Fakat insan en olmayacak yerlerde budalalara rastlar, öyleyse bu dünyadaki her şeyin mantıkî olduğunu söyleyemeyiz!...» Bu gibi bölümlerde Gorki ideolojilerin nasıl ortaya çıktığını, bugünün insanlarının, geçmişin düşüncelerinden kendi kişisel bireysel amaçlarına en uygun olan şeyleri nasıl kolayca aldığını — ya da bir başka deyişle, ideolojilerin top-

lumsal bakımdan nasıl etkili hale geldiklerin *statu nascendi* olarak gösterir.

Böyle küçük sahnelerin bu derece yüksek düzeylere çıkarılışı, aynı zamanda, tek tek bireylerin bilincinde olmadıkları genel toplumsal birliği temsil eder. Hikâyedeki karakterler, kişisel bir kaderin acısını çektiklerini sanırlar, yalnızlıkları içinde umutsuzluğa düşerler, fakat okuyucu, bireyin kaderini nesnel olarak belirleyen bütün ekonomik ve ideolojik etmenlerle karşı karşıya getirilir; kahraman, umutsuz yalnızlığı içinde bunlara değgin hiç bir şey bilmese bile.

Düzeyin bu yükselişi, insanı kendi bütünlüğüyle, temeli bu bütünlüğün parçalanması ve yıkımı olan bir dünya içinde çizme yöntemi, *Foma Gordeyev* ve *Üç İnsan* adlı hikâyeleri —asıl yapıları kısa hikâye yapısı ise de— hakiki romanlara, yani epik büyüklüklere döndürmek için gerekliydi. Kuşkusuz, bunlar çok özgül, yoğun ve etkili romanlardır; öfkeli bir umutsuzluk ve humanist bir başkaldırı ile dolu romanlardır.

Gorki'nin devrimci işçi sınıfı hareketiyle gittikçe artan işbirliği, Bolşevik kuramını gittikçe tam olarak kavraması ve birinci devrime (1905) dair son fakat aynı derecede önemli yaşantısı, üslubunda kökten bir değişiklik meydana getirdi. Bir tek yazarın yaşam-yapıtında, *Foma Gordeyev*'le *Ana* arasındaki üslup farkından daha büyük bir zıtlık bulmak çok güçtür. Bu zıtlık, gerecin özünden doğmuştur, Gorki'nin kendi niyetlerinin biçimsel bir sonucu olarak değil. Okuyucunun dikkatini, Lenin'in bu bölümün başına koyduğumuz sözleriyle formüle edilen zıtlığa çekeriz. İlk kısa hikâyelerinde ve romanlarında Gorki, halkın artık eskisi gibi *yaşamadığını* gösterdi. *Ana*'da işçi sınıfının ve köylü sınıfının hiç olmazsa öncülerinin nasıl eskisi gibi yaşamak *istemediklerini* göstermiştir.

Aynı şekilde, romanın insan gerecini meydana getiren parçaları da kökten bir değişikliğe uğrar. Bilinçlilik, buda-

laca umutsuzluğun yerini alır. Bir devrime hazırlanma ve devrimci eylem, körü körüne başkaldırmanın ya da bezginliğin, aldırmazlığın yerini alır. Bu yeni gereç *Ana*'da yeni bir sunuş üslubu meydana getirmiştir. Eski günlerin Rusya'sını bütün o iğrenç vahşetiyle yine görürüz — bunun resmi, Çarlığın, işçilerin devrimci hareketine yönelttiği hayvanca önlemlerle daha da yoğunlaştırılmıştır. Fakat burada karakterlerin yapısını ve kaderini belirleyen kesin akış tam zıt yönde olur; Gorki, işçi sınıfının yaşamının koyu sefaletini yenmeye ve kendisi için parlak, insanî bir gelecek kurmaya doğru ilerlediği güç fakat açık yolu gösterir.

Proleter devriminin kurtarıcı etkisi, Gorki tarafından, yalnızca bir gelecek umudu olarak değil, insanları değiştiren, bugünün bir gerçekliği olarak sunulur; proleter humanizm, işçi sınıfı hareketinin yalnızca uzak bir amacı değildir — onun içindeki, ileriye doğru atılan her adım, aynı zamanda, hareket içinde rol almış olanların kişisel yaşamlarında bu amaca ulaşıldığının bir belirtisidir. İşçi sınıfı hareketi, insanları, yaşamlarının bilinçsiz kasvetinden koparıp bütün insanlığın kurtuluşu uğruna döğüşen savaşçılara döndürürken, onları, bireyler olarak katlanmak zorunda oldukları zor kadere karşın, işkencelere, hapislere ve sürgünlere karşın uyumlu, doygun ve mutlu insanî varlıklar haline dönüştürür.

Yani bir paradoksla karşılaşırız —*Ana*'daki şaşırtıcı uyum— uğraştığı gereçten doğma, dolayısıyle paradoksluğuna rağmen artistik anlamda gerçek ve inandırıcı bir uyum. İşçi sınıfının öncülerinin verdiği kahramanca savaşın betimlenmesi, epik yüksekliklere çıkar ve eski yaşam biçimlerinin devrimci parçalanışı, işçi sınıfı örgütlerinin devrimci kuruluşu yeni bir «nesneler birliği» doğurur. Grev, 1 Mayıs gösterisi, mahkeme, hapisten kaçış, devrimcilerin cenaze töreni... vb. — bütün bu tablolar gerçek bir epik zenginlik ve genişlikle çizilmiştir. Gösterideki vahşice bastırma olayları

ve cenaze töreni bile, bu romanda, *burjuva* temalı romanlarda eski yaşam biçimlerinin dağılışının gösterilişinde olacağı gibi bir «karışıklık» değil, büyük bir epik mücadeledir, karanlığa karşı ışığın mücadelesi. Karakterlerin eylem alanındaki bu değişiklikle birlikte, onların tek tek eylemlerinin verilişi de değişir. Tek tek sahneler, verilişlerinin bütün acılığına karşın, Gorki'nin yapıtlarında başka yerde rastlanamayan bir genişlik kazanmıştır.

Bu romanın edebiyat alanında belirlediği büyük dönüm noktası, yalnızca Gorki'nin *olumlu* kahramanlar yaratmakta ve kendi özgün yöntemiyle insanların nasıl bu türlü olumlu kahramanlar haline dönüştüklerini göstermekte başarılı olması değil, aynı zamanda Gorki'nin sosyalist gerçekçiliğin ilk klasiği olarak sınıflı toplumun edebiyatında ilk kez epik sunuşun olumlu acısını (pathos) gerçekleştirmiş olmasıdır.

Bolşevizmin ve devrimin Gorki'nin yapıtlarında meydana getirdiği bu üslup değişikliği, *burjuva* temalarına geri döndüğü son romanlarında da gözlemlenebilir. Doğallıkla, Gorki, üzerinde çalıştığı gerecin toplumsal karakterinden ortaya çıkan temel sunuş yöntemlerini değiştiremezdi, değiştirmek de istemezdi. Eski günlerin Rusya'sının *burjuva* yaşamı ve onun dağılışı, gereci bozmaksızın, *Ana*'da bulduğumuz öyle geniş çerçeveli epik tablolara izin vermezdi. Tek tek sahnelerin gerilimi, dramatik kısalığı, karakterlerin her cepheden küçük küçük yüzler olarak verilişi, kullanılan yöntem olarak kalacaktır bundan böyle.

Fakat daha sonraki romanların genel devinimi, karakter yönünden daha geniş, daha sakin ve daha epik olmuştur. Bir toplum, gözlerimizin önünde ölüme gitmekte ve yazar bunun insanlık için daha mutlu bir gelecek olduğunu bilmektedir. İlk romanların acılı, araştırıcı, dramatik umutsuzluğu kaybolmakta ve onun yerini, insanlığın yolunu önünde apaçık uzanır gören büyük humanistin görkemli sakinliği alır. Bu epik sakinlik, yine de, hiç bir şekilde onun baş-

kaldırmasının keskinliğini azaltmaz. Tersine, toplumu suçlayışı daha şiddetli ve daha inandırıcıdır. Fakat kendisi de kavganın göbeğinde yaşayan birinin şiddetli eleştirisi değildir artık; Kapitalizme karşı Halkın davasını savunan bir savcının heyecansız, kararlı suçlamasıdır. Bu tutum, üslubun epik sakinliğini, tipleştirici genelleştirmenin yüksek derecesini belirler.

Özgeçmiş öyküsü, *Ana*'nın üslubundan daha sonraki romanların üslubuna geçişi işaret eder. Büyük proleter humanist Gorki'nin Rus taşra yaşamının çirkin derinliklerinden yüzeye çıktığı çelişkili ve iyimser süreci gösterir. Halktan görkemli erkek ve kadınların tüm galerisinde (örneğin, o çok güzel yaşlı büyük ana) Gorki, sosyalist bir dünyada gerçekten olumlu insanî varlıklara dönüşmek için işçi sınıfının ve onun öncülerinin önderliğine ihtiyaç duyan halkın acı gücünü betimler.

Gorki'nin son yıllarının ilk büyük romanı, halklaştırılmış Oblomov, *Matvey Kozhemyakin*'i kısaca tartışmış bulunuyoruz. Onun ardından, Artamonovlar'ın aile tarihi içinde Rus kapitalizminin büyüyüş ve çöküşünün güçlü epik tablosu geldi. Birçok kapitalist kuşağına yayılan böyle bir roman fikrinin, bir kapitalist ailenin çöküş ortamı yoluyla kapitalizmin çöküşünün hikâyesini anlatan bir romanın, aynı zamanda birçok ülkede ürün vermesi rastlantı değildir. Thomas Mann *Buddenbrook Ailesi*'ni, Galsworthy *Forsyte Saga*'sını yazdı. Fakat en büyük *burjuva* yazarları başlıca karakterlerinin insanî, entelektüel ve ahlâkî çürüyüşlerini konu edinseler bile, kapitalizmin çürüyüşü onlar için bir arka plandan başka bir şey değildi. İlgileri, bir aile içindeki çöküş olayı etrafında toplanmakta ve yalnızca betimlemenin aslî gerçeğiyle bazı stilistik araçlar, bütüne simgesel bir gizli anlam vermektedir.

Gorki de bu çöküşün kişisel görünümlerini betimlemiş ve kalıtsal aile özelliklerinin gelistiği cesitli yönlerin veril-

mesine çok dikkat etmiştir. Fakat onların, bir devrimci bunalım döneminde tüm toplumun evrimiyle olan canlı bağlarının, en büyük çağdaşlarının yapıtlarında bulunabileceğinden çok daha açık ve zengin bir biçimde gösterir o. Gorki, yolun sonunu daima apaçık gördüğü için, romanları çok daha büyük üslup sadeliğine rağmen, ister Thomas Mann isterse John Galsworthy'ye özgü sanılandan çok daha genelleşmiş bir tipikliğe ve karşılaştırılmaz derecede büyük bir epik anıtsallığa ulaşır.

Gorki'nin son romanı bir başka ilişkiyle sözünü etmiş olduğumuz *Klim Samgin*, tema olarak *burjuva* aydınının devrime kadar olan tarihini alır. İdeolojilerin nasıl doğduğunun, *burjuva* sınıfının ve *burjuva* aydınının çeşitli kesimlerinin temsilcilerince, sınıf mücadelesinin isteklerine uygun olarak nasıl değiştirilip özümlendiğinin hikâyesidir. Gorki bu romanda ideolojileri, sınıf mücadelesinin gidişiyle belirlenmiş olarak, karakterlerinin kişisel yaşamlarıyla canlı bir karşılıklı etki içinde verme yöntemini en üst düzeye yükseltir. Gorki'nin Marksçı düşüncelerin *burjuva* sınıfı ve *burjuva* aydınları arasına girişini ve bu düşüncelerin çeşitli sözde-Marksçı *burjuva* temsilcilerince saptırılıp yanlış yorumlanışını gösterişindeki ustalığı hakkıyle belirtebilmek için, yalnızca bu konuda ayrı bir yazı yazmak gerekirdi.

Gorki, *Klim Samgin*'de devrim öncesi *burjuva* aydınlarının evriminin tarihî bir tablosunu vermez yalnızca; aynı zamanda, aydın sınıfının daha sonraki gelişimi için kesin olan yönsemeleri ve proletarya diktatörlüğü karşısındaki tutumlarını da gösterir.

Klim Samgin'le ilgili olarak tartışılacak bir başka sorun, kişisellik ve bireycilik sorunudur. İlk romanlarında Gorki daha çok başlangıçta canlı bir tohum taşıyan ve içlerindeki bu tohumun, eski günlerin Rusya'sının gerçeklikleri tarafından ayaklar altında çiğnendiği ve ezildiği karakterleri betimlemiştir. *Klim Samgin*'de ise Gorki bu kişisellik soru-

nuna, modern bireyci *burjuva* aydının iç boşluğunu betimlemede değişik bir açıdan yaklaşır. Bu noktaya Gorki'nin başka, daha önceki yapıtlarında da doğal olarak değinilmişse de, ancak *Klim Samgin*'de kapsamlı ve yöntemli bir sergilemenin odak noktası yapılmıştır.

Modern bireycilik sorunu, on dokuzuncu yüzyıl edebiyatında genel bir sorundur. Bu modern bireyciliğin belki de en acımasız eleştirisini İbsen yapmıştır: yaşlanan Peer Gynt bir soğanın kabuklarını soymaktadır, birbiri arkasından soyulan tabakaları kendi kişiliğinin evrimindeki aşamalarla karşılaştırır, en sonunda kendisini çok şaşırtan bir sonuca varır: bütün yaşamı, bütün kişiliği, bir çekirdeği, bir özü olmayan bir yığın kabuktan başka bir şey değildir. Bu çekirdeksiz soğanın ne anlama geldiğiyse, yine İbsen tarafından *Yaban Ördeği*'ndeki övüngen Hjalmar Ekdal'ın kişiliğinde alaycı bir yergi cümlesiyle gösterilir.

Gorki'nin *Klim Samgin*'i modern bireyciliğin bu boşluğunun güzel bir tablosunu verir bize. Klim Samgin, hayal gücü olmayan bir Peer Gynt, İbsen'ci akrabasından çok daha başarılı bir meslek yaşamı olan bir Hjalmar Ekdal'dir. Boşluğu, ta en başından beri yaşamının ana sorunudur; bebekliğinden beri önemli bir kişi rolü oynamak ister he bir diplomat yumuşaklığıyle çeşitli durumlarda oynar. Gorki, kusursuz bir ustalıkla çok çeşitli durumlara sokar kahramanını ve bu boşluğun, bu ihtiyatlı, kurnaz korkaklığın kendini, aşktan politikaya ve iş hayatına kadar yaşamda olası her durumda nasıl hep aynı şekilde gösterdiğini, bu korkaklığın tehlikeli durumlarda nasıl alçaklığa, hainliğe saptığını hayran olunacak bir buluş yeteneğiyle ortaya kor.

Öte yandan Gorki, bu tipin içinde doğduğu ve beslendiği tüm toplumsal çevreyi de gösterir; bu tipin gelişiminin, *burjuvazi* ile proletarya arasındaki sınıf mücadelesinin keskinleşmesiyle nasıl bağıntılı olduğunu gösterir. İbsen'in ve öteki Batılı yazarların yapabilecekleri şeyi nihayet bu tipin

bir birey olarak doğru bir biçimde çizilişiydi; Gorki, roman boyunca, sınıflar arasındaki büyük, keskin çatışmanın yaklaştığını hissettirir bize ve bütün basmakalıp ya da bilgiççe düzenlemelerden kurtulmuş, çok karmaşık bir biçim içinde, Klim Samgin'in karakterinin evrimiyle çağın bu ana sorunu arasındaki ilişkileri gösterir. Romandaki kahramanlardan biri genç Klim Samgin'e şunları söyler:

«Her soruya yalnızca iki karşılık vardır, Samgin: Biri evet, öteki hayır. Sen bir üçüncüsünü icat etmek ister gibisin. Çok kimse ister bunu, ama bugüne kadar kimse bulamadı.»

Gorki burada şaşırtıcı, dâhice bir vuruşla, Klim Samgin'in tamamen bireysel, kişisel kaderinde, Rus aydınlarının büyük bir kesiminin devrimle karşı-devrim, *burjuvazi*'yle proletarya arasında bir «üçüncü yol» bulmak için umutsuzca çabalayışlarını gözler önüne serer.

Klim Samgin'in korkak Filistenizminin sergilenmesi, Gorki'nin devrim öncesi Rusya tablosunu tamamlar ve onu temel, her şeyi kucaklayan bir kompozisyona, Balzac'vari bir «insanlık komedisi»ne dönüştürür. Gorki, çağın sanatçı tarihçisi olarak eski düzenin traji-komik ölümünün ressamı olarak, kapitalizmin büyük mezar kazıcılarından biriydi.

Fakat kapitalist dünya Ekim devriminde ölmedi; azar azar yıkılması gerekiyordu; efsanelerdeki, başlarından biri kesilince yerine hemen bir yenisi çıkan yılan gibidir o. Bu bakımdan, Gorki'nin «insanlık komedisi», artık var olmayan bir dünyanın ölümsüz bir tablosu değildir yalnızca; onun hâlâ yaşayan zararlı kalıntılarına karşı mücadelede güçlü bir silâhtır da. Lenin ve Stalin, işçi sınıfının çevresini kuşatan küçük-*burjuva* dünyasına karşı, durmak bilmez bir mücadeleyi boşuna vermediler. Bu küçük-*burjuva* etkisi, Sosyalizmin büyük ülkesinde çeşitli biçimler almıştır. Fakat Kulakların vahşi zulümlerinin ve artık yıkılmış olan bir sınıfın incelmiş «kültür»lerinin kökleri aynı Asyatik kapita-

lizmin: Gorki'nin yaşam-yapıtının büyük bölümünün acımasızca sergilediği bu kapitalizmin toprağı içindeydi. Sosyalist bir toplumun bir gerçeklik haline geldiği bugün bile, Gorki'den artık öğrenecek şeyimiz kalmadığını düşünmek hata olur. Stalin'in, insanların varlıklarında ve bilinçlerinde kapitalizmin kalıntılarını yenmek gerektiği konusundaki uyarısı, Gorki'nin yapıtlarının bu görünümünün nasıl hâlâ canlı olduğunu ansıtmaktadır bize.

Gorki'nin «insanlık komedisi», filistenizmin «hayvanî saltanatı»nın tam bir portresi olmakla kalmadığı için Balzac'ınkinden ayrılır. Balzac'ta devrimci kitlelerin gerçek temsilcisi St.-Merry'nin basamaklarında can veren kahraman Michel Chrestien figürü, uzakta episodik bir figür olabilirdi ancak. Gorki'deyse, eski Rusya'nın korkunç karanlığının yavaş yavaş dağılmasından, onun hikâyelerini dolduran insanlığı gerçekten kurtarmış canlı kahramanların gerçek imgeleri olan o görkemli devrimci kahramanlar kalabalığı, büyük Ekim devriminin kahramanları doğar.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

LEV TOLSTOY VE BATI AVRUPA EDEBİYATI

1

Dünya edebiyatı kavramına, etkileri kendi ülkelerinin sınırlarının çok ötesine uzanan çok sayıda yazarın varlığına o kadar alışmışızdır ki, bu türlü uluslararası etkilere ilişkin karmaşık sorunları unuturuz çoğu zaman. Bir Yazarın uluslararası değerde olup olmadığına ne düşünce yoluyla ne de anketlerle karar verilebilir. Bu tür uluslararası etkiler daima çelişkilidir, bu çelişki arttıkça etki de o derece uluslararası olur. Yalnızca kısa ömürlü bir moda halinde, geçici de olsa, herkesçe paylaşılan bir coşku duyulur, fakat büyük yazarlar sözkonusu olduğunda eleştiri ve karşı durma, verimli bir etkinin zorunlu ögeleridir. Voltaire'den Shaw'a ve Tolstoy'a kadar Shakespeare konusunda yapılan ateşli eleştirileri düşünelim bir. Bir yazar, kendi ülkesi dışındaki bir ülkenin edebiyatında canlı bir etki yaratacak derecede büyüdü mü, çözülmesi güç bir karmaşık çelişkiler ağı ortaya çıkar.

Bir yazarın yabancı bir edebiyat ve yabancı bir kültür üzerindeki etkisi kendi başına bir sorundur. Uluslararası büyüklükte bir edebiyatın varlığı tartışılmaz bir olguysa da,

aynı zamanda çelişkilerle dolu karmaşık bir olgudur bu. Bütün ulusal kültürlerin, edebiyatların ve büyük yazarların ne toplamı ne de ortalamasıdır bu; onların yaşayan bütünlüklerinin birbiri üzerine etkilerinin yaşayan bütünlüğüdür. Dante ya da Cervantes'e Walter Scott ya da Dostoyevski'ye uluslararası figürler gibi bakmaya alışmışsak da, onlardan her birinin kendisine nasıl böyle bir yer yaptığı ve özellikle bunu nasıl sürdürebildiği başlı başına bir sorundur yine de. Çünkü böyle bir etkinin hiç durmadan her gün yenilenişi, uluslararası önemde bir yazarın temel ölçüsüdür.

Bu bakımdan her ulusal kültür organik olarak ve olağanüstü derecede bencildir. Molière'in *Je prends mon bien où je le trouve* (Çıkarımı nerde bulursam ordan alırım) sözleri her edebiyatın devamlı yaşam sürecinin bir parçası olan yabancı edebiyatlarla hem benzeşme hem de onların reddi için geçerlidir. Bütün gerçek yazarların —büyük edebiyat yapıtları etkilerini bunlar yoluyla kendi ülkelerinden çok öteki ülkelerde gösterirler— gelişiminin bir parçası olan yabancı edebiyatlarla bu türlü organik ve sağlıklı benzeşme, sorunumuzun somut özelliğini göstermektedir: uluslararası etkide bir edebiyat yapıtı, yabancı bir kültürde hem yerli hem de yabancı bir şeydir daima. Büyük Rus eleştirmeni Çernişevski, Schiller'in şiirlerindeki yönsemenin, ona Rusya'da yurttaşlık haklarını kazandırmış olduğunu ve bu yüzden şiirleri Rus dilinde yayımlandığı andan başlayarak Rusların ona kendi şairleri gözüyle, kendi kültür evrimlerine katkıda bulunan biri olarak baktıklarını söylemiştir. Ama Schiller yine de bir Alman şairi olarak kalmaktadır. Fakat edebî önemi bu yeni etki alanında, bu yeni ilişkide bir değişikliğe uğramaktadır; kendi ulusal karakteri, etkilediği yeni bir kültürle yaptığı birlik içinde incelmiş olmaktadır. Bu gibi durumlarda da bu tür olayların çok ayrı bir şekilde değerlendirilmelerinin ortaya çıkmasına şaşmamak gerekir. Goethe şöyle der: «Wer den Dichter will verstehen, muss in Dics-

ters Lande gehen» (Şairi anlamak isteyen, onun ülkesine gitmelidir); oysa Kebbel, «İsa ne kadar Yahudiyse Shakespeare'in de o kadar İngiliz» olduğunu ileri sürer. Fakat hakikat, bu iki uç düşüncenin ortasında değil, ikisinin bireşimindedir.

Bireşim her durumda farklı bir biçim alır, fakat bu türlü etkilerin hikâyesi bazı kesin eğilimler gösterir yine de. Öncelikle, bu eğilimler olumsuzdur: yabancı bir şairi, alıcı ulusal kültüre tamamen uydurma ve bu yolla onu ulusallıktan kurtarma girişimi yapılırsa verimli etki elde edilemez. Buna örnek olarak, Voltaire'den Ducis'e kadar, Fransa'da Shakespeare'e karşı davranışı gösterebiliriz. Öte yandan, tam benzeşme girişimleri de bundan daha az verimsiz değildir. Almanlar, Tieck'in zamanından beri, Elizabet dönemi İngiliz edebiyatının tümünü Almanya'da tutturmaya çalışmaktadır; bu girişimlerin, edebiyat tarihi alanında önemli sonuçlar doğursa da, Shakespeare'in tek başına verimli bir şekilde etkilediği ve hep öyle kaldığı Alman edebiyatı üzerinde hiç bir etkisi olmamıştır.

Bu sorunların ne tarihî-felsefî genellemelerle, ne de ayrıntılı dilbilimsel araştırmalarla çözülemeyeceği açıktır. Dilbilimsel araştırmalar, olguları aydınlatmada önemlidir, fakat Dickens'in Avrupa edebiyatı üzerine etkisini, onun çeşitli yazarlar, örneğin Dostoyevski'den Raabe'ye kadar çeşitli yazarlar üzerine olan etkisini ardarda sıralayarak incelemek ve belirlemek tamamen yararsız bir şey olurdu. Uluslararası etkiler, ulusal yönsemelerin bireşimiyle ortaya çıkar, bunlarsa yine bireşimsel olarak yazarların kendilerinin kişisel evriminden doğar. Özel olandan genel olana geçişse, her yerde basit bir toplam değil, bir sıçramadır.

Yani uluslararası önemde yazarların iki kat etkileri vardır: bir yandan kendi ulusal kültürlerini yabancı topraklara taşıyıp orada tanınmasını ve değerlendirilmesini sağlarlar ve alıcı kültürün bir parçası haline getirirler. Bu nedenle, soyut enternasyonalizmden, genel olarak dünya edebiyatın-

dan söz edilemez, ancak uygar ulusların edebiyatlarının birbiri üzerine karşılıklı etkilerinden söz edilebilir. Ayrıca, bir başka ülkede böylece kabul edilen ulusal karakter, hiç bir zaman gerçek ulusal karakterin aynı değildir (Batı ülkelerindeki «gizemli» Rusya gibi tamamen yanlış düşünceleri anımsayalım), yazarın kendi ülkesinde etkili olmasını sağlamış olan etmenlerin aynı da değildir. Bazen yazarın toplumsal ve edebî geçmişi, alıcı yabancı ülkede önemsizleşir ya da tamamen silinir; bu ise daima onun çarpıtılmış bir imgesinin oluşumuna yol açar; fakat aynı zamanda bazı temel özellikler yabancı bir ülkede yazarın kendi ülkesinden daha açıkça görülür hale gelir.

Fakat bir kez daha belirtilmelidir ki, bu tür etkilerin belirleyicileri, öncelikle, alıcı ülkenin edebî gereksinimleridir. Gerçekten büyük her edebiyat, ne kadar çok yabancı öge alırsa alsın, onu doğurmuş olan ülkedeki toplumsal ve tarihî koşulların belirlediği kendi organik gelişim çizgisini sürdürür.

Bernard Shaw, edebiyattaki uluslararası etkilerin tarihiyle ilgili olarak çok ilginç bazı yöntemsel düşünceler ileri sürmüştür. Yapıtlarının, İbsen, Nietzsche.. vb.'den geldiği savlarına haklı olarak karşı çıkmış ve eleştirmenlerin yabancı kaynaklar aradığı düşüncelerin, bazı İngiliz yazarlarının, örneğin Samuel Butler'in yapıtlarında mevcut olduğunu göstermiştir. Shaw, hiç kuşkusuz, bu olguyu belirtirken haklıydı. Öte yandan, Shaw'ın sanatının yerli kaynaklarının nasıl olup da etkili olduğunu düşünmek gerekir. Yaşamı süresince hiç tanınmamış bir yazar olarak kalmış olan Butler, İskandinav ve Rus edebiyatı, İbsen ve Tolstoy İngiliz kültürüne girmiş olmasaydı, Shaw üzerine etkili olabilir miydi? Yanlış anlaşılmış ya da önemsenmemiş büyük yazarların, bir bakıma, kendi ülkelerinde yabancı etkiler sonucu keşfedildiği bu gibi durumlar, genel kanının aksine o kadar ender değildir. Vico'nun İtalya'daki canlı etkisi Hegel

ve Hegel'ciler yoluyla olmuştur; eski Alman şiiri, etkisini Shakespeare'in ve Ossian'ın, Dante ve Calderon'un Almanya'da anlaşılmasından sonra kazanmıştır ancak.

Böylece Shaw'ın itirazı, gerekli yöntemsel önlemle karşılanmak koşuluyla, çok önemli bir sorunu aydınlatmış olmaktadır. Çünkü şurası kesindir ki, herhangi bir yabancı edebiyat yapıtı, herhangi bir ülkede benzeri yönsemeler olmadıkça —en azından gizli olarak— gerçekten derin ve ciddî bir etki bırakamaz. Böyle bir gizlilik, yabancı etkilerin verimliliğini arttırır, çünkü gerçek etki daima gizli güçlerin özgürlüğe kavuşturulması demektir. Geçici modaların yüzeysel etkisinin tersine, gerçekten büyük yabancı yazarların ulusal bir edebiyatın gelişim etmeni olarak işlev görmesi, kesin olarak, bu gizli güçlerin ortaya çıkması yoluyla olur.

2

Ancak bu olguyu tanımak yoluyla sorunun somut tarihsel bir konumuna varabiliriz. Uluslararası edebiyat olayları, ancak, etkileri devamlı olursa, her yazar ve okur kuşağında bir öncekinden daha üst düzeyde yaratılırsa ortaya çıkabilir. Yeni ortaya çıkan her olayın başlangıçta soyut oluşu, Hegel'in parlak bir gözlemi idi; somut bütünlüğü, içinde taşıdığı tükenmez olanakları ancak açıldığında ortaya çıkarabilir. Bunun üzellikle bizim durumumuzda açık olduğu, yabancı edebiyatların özümlenmesi konusundaki Molière'ci ilkeden anlaşılır. Yabancı yazarlar, ancak söz konusu ülkedeki edebî gelişmeler, yeni bir yolu işaret eden bir uyartı, bir itici güç gerektirdiği zaman gerçek bir etki yapabilirler, çünkü edebiyat kendini bilinçli ya da bilinçsiz olarak bir çıkış yolu aradığı bunalım içinde bulmaktadır.

Gereksinme ile uyartı arasındaki ilişkiler her durumda değişik derinlik ve genişliktedir — dolayısıyle böyle ilişkiler

bazen sadece episodik, bazense kalıcı bir birliktir. Fakat ilk temas hemen her zaman dar bir ivedi gereksinimler çizgisi üzerinde meydana gelir ve bu yüzden büyük bir yazarın tamamiyle gelişmiş zengin kişiliğine nispetle zorunlu olarak soyuttur. Büyük yazarların yabancı ülkelerde yaptıkları ilk etki, çoğunlukla dış —ve yazarın kendisinin görüş açısından sıklıkla rastlantısal— etmenlerin bir sonucudur ve etkisi o zaman, genişlik ve derinlik bakımından yavaş yavaş büyür, sonunda tam boyutlarını kazanır.

Rus edebiyatının, özellikle Lev Tolstoy'un uluslararası etkisi on dokuzuncu yüzyılın seksenli ve doksanlı yıllarında gelişti. (İskandinav edebiyatı, özellikle İbsen böyle uluslararası önemi aynı zamanda kazanmıştır, fakat yer nedeniyle burada söz edemeyeceğiz bundan.) Bu yabancı edebiyatların özümlenmelerini, alınmalarını mümkün kılan genel gereksinim ne idi? Gereksinimler, doğallıkla, ayrı ayrı Batılı ülkelerde değişikti, fakat bu farklılıkların gerisinde aynı toplumsal ve tarihî güçler vardı, dolayısıyle bu türlü genelleştirmelerin belli bir kabalaştırma ve basitleştirmeyi de taşıyacağını bilsek de, hepsince ortak birtakım özelliklerden söz edebiliriz.

1848 Ayaklanmalarının en önemli Batı Avrupa ülkelerindeki yenilgisi ve İngiltere'de Chartism'in çöküşü, derin, genel bir ideolojik bunalım çıkardı ortaya. Tarihî gelişimdeki bu dönüm noktası edebiyatta yansır. Napolyon III'ün dönemidir bu; Bismarck'ın «Bonapartçı Monarşi»sinin ortaya çıkışı, Almanya'nın Prusyalılaştırılması, İngiltere'nin demokratik evrimde büyük duraklayışı dönemidir bu. En büyük yazarlar üzerine umut kırıcı evrensel bir kötümserlik çöker; Flaubert'in ve Baudelaire'in trajik figürlerinde bu kötümserlik nihilizme doğru yozlaşır. Kutuplardan biridir bu, dönemin en büyük yazarlarını buluruz bu kutupta. (Dickens'in son yapıtlarındaki karanlık hava da bu dönemin bir ürünüdür.) Öteki kutup, bu çirkin gerçeklikle uzlaşma kutbudur;

Almanya'da daha önceden eşi görülmemiş bir bayağılığa götürür, Fransa'da bir üslup katılaşmasına, teknik yönden kusursuz fakat cansız bir tarza götürür; İngiliz «Victorian uzlaşması» ise bu dönemin genel olarak kabul edilen özelliği olmuştur bugün.

Çürümenin en büyük olduğu yerde, yeniden doğma arzusu da en güçlüdür. Almanya'da 1870-71 büyük zaferinin yankıları dağılır dağılmaz, 80'lerin doğalcı hareketi, Bismarck'çı Reich'ın kuruluşundan sonra Alman edebiyatını zehirlemiş olan uzlaşmanın bayağı havasından kaçmak için güçlü bir girişimde bulundu. Başlangıçta kendisini edebiyatla sınırlamayıp, ne kadar belirsiz olursa olsun bütün ideoloji alanlarında sağlıklı durumlar yaratmaya çalışan bu yenileşme girişiminin, Tolstoy'un Almanya'da gittikçe artan bir etki kazandığı bir zamanda olması hiç de rastlantı değildir. Zamanın Alman yazarlarının Tolstoy karşısındaki tutumu Arno Holz'un bir şiirinde en belirgin anlatımını bulmuştur:

«Zola, İbsen, Leo Tolstoy
Eine Welt liegt in den Worten,
Eine die noch nicht verfault
Eine die noch kerngesund ist!»

(Zola, İbsen, Lev Tolstoy
Sözcüklerde yatan bir dünya,
Bir dünya ki bozulmamış
Bir dünya ki sapasağlam henüz!)

Daha önce sözünü ettiğimiz soyutlama bu dizelerde apaçık görünür. Yaşamdan yüz çevirmiş ve usandırıcı resmîlikler halinde taşlaşmış bir edebiyata karşı genel bir tepki görürüz. Bu nedenle, Zola, İbsen ve Tolstoy'un ortak olarak sahip göründükleri şeyler: gerçekliğe bağlılıkları, yaşamı olduğu gibi, acımasızca, uzlaşmaksızın yeniden yaratmaları, fa-

kat ne duygusuzca ne de sinikçe, daha çok tutkulu bir çabayla, hakikatin gücüyle kurtarmak üzere dünyaya bir ayna tutmak istekleri... büyük bir etki yaptı.

Kuşkusuz, Tolstoy'u bu türlü görüş de gerçek durumuyla karşılaştırılırsa bir soyutlamadır. Edebiyatın kendisinde Tolstoy'un etkisi, edebiyat okullarının sadece kuramsal bildirilerindekinden biraz daha somut biçimde gösterir kendini. Gerhart Hauptmann'ın ilk oyunu *Vor Sonnenaufgang*'ın vaftiz babası *Karanlığın Gücü*'dür; fakat kuşkusuz, Tolstoy'un yalnızca bir cephesi yönünden: özellikle, toplumun kötü yanlarını eleştirel bir tarzda sergilemesindeki acımasız sertlik yönünden. Hauptmann'ın kendisi, Tolstoy'daki, onu İbsen'den ve özellikle Zola'dan ayıran belli özgül öznelliklerin farkındaydı. Hauptmann'ın, modern yaşamın karanlık ve korkunç görünümlerini katı betimlemelerinde ne Zola'nın retorik bakımdan süslü anıtsallığı vardır, ne de Zola'nın birçok taklitçisinde gördüğümüz ucuz şehvanî ayrıntı labirentinde kaybolur bu betimlemeler. Hauptmann'ın gerçekliği doğalcı yorumlaması, vurdumduymazlığın bir izi olmaktan uzaktır — toplumun kurbanları için acımayla dolu bir taşmadır. Genç Hauptmann daha yüksek bir şiirsel plana yükseldiği her yerde, Tolstoy'un dünyasının en azından bir yüzüne yaklaşır açıkça.

Alman doğalcılığı bir artçı eylemidir. Onun temsil ettiği kısa patlama, Alman gerçekçiliği Fransa'daki ve İngiltere'deki gerçekçiliğin çok gerisinde kaldığı için mümkün olabilmiştir ancak. Çünkü doğalcılık, 1850-80 yıllarının Fransa'sında aldığı klasik şekliyle, Avrupa tarihinde ikinci Napolyon'cu dönemin boğucu atmosferinin bir ürünü idi. En yetenekli yazarların, daha iyi bir geleceğe doğru gözlerini dikmiş yazarlarm doygunsuzluğu, bu nedenle yalnızca uzlaşma edebiyatının dar görünümüne ve sapmalarına karşı değil, aynı zamanda —çoğu kez öncelikle— doğalcılığın yazarın karşısına çıkardığı felsefî ve artistik engellere karşı yö-

neltilmişti. (Bu duygu, doğalcılığın Almanya'da yayılmasından hemen sonra, orada da genelleşti.)

Başlangıçta ve yüzeyde, doğalcılığa karşı hareket tamamen artistik mahiyettedir; doğalcılığın tematik, biçimsel ve ideolojik sınırlarını kırmak ya da hiç olmazsa genişletmek için girişimler görürüz; çağdaş yaşamın gereksinimlerine daha iyi uyan bir üslup yaratma girişimleri görürüz. Bu hızla değişen eğilimleri en yalın çizgileriyle olsun veremiyoruz burada. Bütün söyleyebileceğimiz, Rus edebiyatının ve özellikle Tolstoy'un bu eğilimlerin şekil almasında önemli bir rol oynadığı, fakat bu rolün yine de soyut bir rol olduğu, bu rolü çeşitli okullar arasındaki günlük mücadelenin anlık isteklerine uyan görünümler yoluyla oynadığıdır. Bununla birlikte, Tolstoy'un tam kişiliğini tanıma yolunda ileriye doğru bir adımdı bu; bu adımla Tolstoy'un doğalcılarca yanlış anlaşılışı (onun güçlü gerçekçiliğinin, gerçekliği körü körüne kopya etmekle ortak bir yanı bulunduğu anlamında), ona hayran olan yazarların bilincinden her gün biraz daha silindi ve yapıtlarının ahlâkî ve ideolojik içeriği kendini daha çok hissettirmeye başladı.

Bu geçiş döneminin sayısız kişileri arasında yalnızca Maeterlinck'in adını analım. O, en sıradan günlük gerçekliğin yüzeyinin altında bilinmeyen ve anlaşılmaz büyük güçlerin işler durumda olduğunu ve gerçek dram sanatının bu güçleri dile getirmek olduğunu göstermeye çalışmıştır. İbsen'in *Hayaletler*'ine ve Tolstoy'un *Karanlığın Gücü*'ne, bu türlü içeriklerin çağdaş bir biçimde sunulabileceğinin kanıtı olarak bakıyordu.

Burada da, Tolstoy'un felsefesinin ve sanatının, yabancı yazarlar üzerine yaptığı bu etkilerin hiç birinde, hiç de doğru olarak anlaşılmadığı açıkça görülmektedir. Maeterlinck örneği bize yine doğalcılıkla ilgili olarak söylemiş olduğumuz şeyi anlatmaktadır: Tolstoy'un dünya üzerindeki etkisinin ilk aşamalarında onun çok yanlı sanatının ancak

birkaç sınırlı görünümü algılanmıştı, ve aynı nedenle bunlar bile soyut ve çarpıtılmıştı. Tolstoy, pratikte, kişiliğinin ve sanatının gerçek anlamı hâlâ çok noksan anlaşıldığı sırada, dünyada uzun süredir güçlü bir etkiye sahipti.

Düşmanları kadar dostları, karşıtları kadar izleyicileri için de söylenebilir aynı şey. Bu sonuncular konusunda bazı gözlemler yapmalıyız, çünkü Tolstoy'a ve genellikle Rus edebiyatının etkisine karşı muhalefet ilk geçiş dönemi için son derece karakteristiktir. Özellikle Fransa'da, uyuşturan, donuklaştıran biçimci bir pratik geliştirmiş olan on dokuzuncu yüzyılın yarısındaki edebiyat geleneğinden kopmak gibi genel bir arzu vardı. Tolstoy, burada, bu eğilimin karşı kutbu olarak ortaya çıktı. Tolstoy'la onun Batılı çağdaşları arasındaki somut ayrılıklar üzerinde ayrıntılı olarak durmayı öneriyoruz, fakat bunu yapmadan önce, soyut ayrım da açıklanmayı gerektirir. Tolstoy'un okurları —ve öncelikle kendileri de yazar olan okurlar— Tolstoy'un yapıtlarındaki o zamanlarda başka hiç bir yerde bulunamayacak olan o büyük canlılığı, engin gerçeklik genişliğini hissettiler; bütün bunlar, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki Batı edebiyatında kabul edilmiş olan biçimlerle ortak çok az şeyi olan bir biçim içinde sunulduğu için, biçimin ve biçimsizliğin birlikteliğinin bu ilişkide ortaya çıkması kaçınılmazdı. Bu birliktelik, Tolstoy'un sanatının özünü tamamen gözden kaçıran bu bitişiklik, sık sık hem olumlu hem de olumsuz biçimde ortaya çıkar.

Olumsuz biçiminde, en çok zamanın ideolojik ve artistik bunalımına gerici ters bir anlam vermeye çalışan; yalnızca ideolojik değil fakat biçimle ilgili yönsemelerinde de geleneksel bir çizgi izlemiş olan; —en üst noktasına Flaubert'in nihilizminde, saf biçim uğruna verdiği trajik ve sofuca mücadelesinde ulaşan— bunalımı, bütün geleneksel güçlere (örneğin, Fransa'da kiliseye ve monarşiye) ideolojik olarak teslim olmakla çözmek isteyen yazarlar arasında bulunur. Dün-

ya görüşündeki ve edebiyattaki bu türlü yönsemelerin izleyicileri, doğallıkla, Tolstoy'un dünyasına yalnızca bir kaos ve anarşi gözüyle bakıyorlardı. Paul Bourget, Tolstoy'un anlattığı şeyleri canlandırma yeteneğinin ancak Balzac, Molière ya da Shakespeare'le karşılaştırılabilecek büyüklükte olduğunun farkına varmamazlık edemeyecek kadar noksansız bir edebiyatçı olmasına rağmen, büyük bir çabayla bu görüşün savunuculuğunu yapıyordu. Fakat onun Tolstoy'un niteliklerini bu tanıyışı, ayrıntıya ait sorunlarla sınırlıydı; çünkü ona göre Tolstoy, romanlarını uygun biçimde kurma gücünden yoksundu. Bourget'ye göre *Savaş ve Barış* ile *Anna Karenina* sonsuza değin devam ettirilebilecek, içinde olayların, derecelendirilmeksizin, perspektifsiz, plansız birbirini izlediği, her sahnenin önem bakımından birbirine eşit olduğu röportajlardı.

Fransızların deyişiyle *un jugement saugrenu* (gülünç bir yargı) olan Tolstoy'un böyle garip şekilde değerlendirilişi, yalnızca estetik anlamda gerici değil, zamanın Fransız romanının katı biçimci geleneğinin bir savunması değil, daha çok Bourget'nin genellikle gerici düşüncesinin estetik bir ifadesidir. Ona göre kompozisyon yalnızca edebî bir sorun değil, fakat bir zekâ gücüdür. Birey, toplumun bir işlevidir: Bourget için bir konuttur (aksiyom) bu, onun görüşüne göre Tolstoy tamamen cahildir bunun. Bourget, çok doğal olarak, Tolstoy'un yapıtlarını ayrıntılı bir biçimde çözümleyerek bu tezini kanıtlamaya çalışmamıştır. En şiddetli saldırılarının hedefi Tolstoy'un ahlâkî ve dinî konuda yazdıkları, özellikle onun İncil'lerle olan doğrudan ilişkisiydi. «Hiç bir zaman kilisesiz bir din olmamıştır ve hiç bir zaman da olmayacaktır.» İsa, İncil'leri insanlara değil Kilise'ye vermiştir. Böylece Bourget, tıpkı Rusya'da Ortodoks kiliselerinin en yüksek ruhanî meclisinin Yunan Ortodoks Kilisesi adına yaptığı gibi, Katolik yobazlığı adına Tolstoy'u lânetliyordu — tek ayrım, Bourget'nin sapkın Tolstoy'un aforozunu, her

türlü sofistliği kullanarak, din alanına olduğu kadar sanat alanına da yaymasıdır. Bourget'nin durumu, estetik alanındaki tutucu yönsemelerin gerici politik ve felsefî görüşlerle uyuşmasının son derece göze batan bir örneğidir.

Fakat bir başka yanlış anlayış, yani Tolstoy'un yapıtlarının her türlü artistik kalıbı parçalamakla kalmayıp temelde onu reddeden karşı konulmaz bir doğal gücün belirtisi olduğu görüşü, Tolstoy'un okurlarının bilincinde uzun süre, bazı edebî grupların açıkça gerici yorumlarından daha derin yer etmiştir. Bu ikinci anlayış, dar ve tutucudur — Bourget'ninki gibi sonuçların ortaya çıkmasına ve Tolstoy'un çok güçlü etkisinin reddine mutlaka yardımcı olmasa da, Batı edebiyatında Tolstoy'un o kadar katkıda bulunduğu yeniden doğuş sürecine karşı engeller çıkarır.

Bu gibi durumlarda içten ve namuslu yazarların, kendilerini karmaşık, kuşkulu bir durumda bulmaktan başka şey gelmez ellerinden. Bu karmaşıklık, Jules Lemaitre tarafından alışılmamış bir açıksözlülükle dile getirilmiştir. Her şeyden önce, Fransız edebiyatçılarını Rusları gereğinden fazla değerlendirmekten korumak istiyordu o. Fransız yazarları kendi gerçeklerini daha iyi seçebilir, daha iyi kurabilirlerdi; coşku gösterisine karşı nefretleri yalnızca incelik ya da sanatın biçimsel sınırlarını aşma korkusundandı. Bununla birlikte, Lemaitre, *Karanlığın Gücü*'nü okuduğunda, oyunun biçimini tuhaf, imgeleri karanlık ve bulanık, yapıtı ise, «gerçek anlamda şiirsellikten yoksun» bulsa da, yalnızca etkilenmekle kalmayıp altında ezildiğini kabul etmiştir. Lemaitre'in isteyerek itiraf ettiği gibi, bu güçlü etki altında kalan, modern edebiyata yaklaşımı belli bir *blasé* (bıkkın) kayıtsızlık olan bir yazar idi. Fakat Tolstoy karşısında, «insan ırkını yeniden keşfediyormuş gibi» hissetmişti kendini; «bundan sonra insan edebiyatı bağışlar, ona yeniden güven kazanır, onun her şeye karşın ölmeyeceğine umut bağlar... Gereken tek şey, doğru görmek, derinden duymak, bir dâhi olmaktır...»

3

Bu türlü değerlendirmeler, biraz önce gördüğümüz gibi soyut bir ifadeyle de olsa, Tolstoy ile zamanının Avrupa edebiyatı arasındaki zıtlığın açık bir anlatımıdır. Bu zıtlığı soyut kılmak yalnızca Tolstoy'un sanatını daha derinden ve daha doğru olarak anlamak anlamına gelmez, aynı zamanda Avrupa edebiyatının yenileşmesine giden yolun izlenmesidir de. Böyle sesler nispeten erken fakat ancak tek tek işitilmişti; bununla birlikte, gelişme yönelimi, bu tek tek sesleri giderek Avrupa edebiyat çevrelerinde bir düşünce birliğinin ifadesi olmaya götürecek gibiydi. Burada da kendimizi birkaç karakteristik örnekle sınırlandırmak zorundayız.

Somutlaştırma, başlangıçta tarihî ve estetikti. Bir yandan Tolstoy'un sanatı ile Flaubert - Zola üslubu arasındaki zıtlık anlaşılmaya başlıyordu. Bunların bir arada bulunuşu, sonuncusunun eleştirilmesi demekti; aynı zamanda, doğalcı okulun ve onun dolaysız izleyicilerinin klasik geçmişle, tamamen koparmasa bile en azından önemli ölçüde gevşettiği bağları ortaya çıkarıyordu. Tolstoy'un büyüklüğünü ileri süren ateşli öncüler, onunla Flaubert - Zola dönemi yazarları arasındaki zıtlığı göstermekle kalmıyorlar, aynı zamanda Balzac ve gerçekçiliğin öteki klasikleriyle derinde yatan bağı da gösteriyorlardı. Bourget'nin, Tolstoy'un biçimini reddedişinin, monarşist ve gerici görüşlerine bağlı oluşu, Matthew Arnold'un Tolstoy üzerine denemesinin Spinoza, Byron, Heine ve benzerleri üzerine denemeleriyle aynı seride çıkmasından daha rastlantı konusu değildir. Fakat tarihî doğruluk bizden Flaubert'in kendisinin belki de Tolstoy'u Shakespeare'le karşılaştıran ilk kimse olduğunu söylememizi ister.

Tolstoy'un tarihî öneminin doğru bir değerlendirmesi için gösterilecek çaba, yalnızca onun büyük sanat gücünü

ve edebî biçiminin kendine özgü yapısını tanımakla değil, aynı zamanda bir edebî biçim olarak yeni, daha geniş ve daha derin bir roman anlayışıyla paralel gitmiştir. Geleneksel Fransız ve Victorian İngiliz romanı görüş açısından bakıldığında, Tolstoy'un ister istemez şekilsiz görüleceği açıktır. Bu nedenle dar bir açıdan alınan estetik alanın dışına çıkmak ve bu yeni sanatın insanî kaynakları, ahlâkî ve toplumsal temelleri sorusunu koymak zorunluydu. İnsanlar bunu ne kadar derinden incelerse, yaklaşımda bir değişiklik yapmak o derecede kaçınılmaz oluyordu.

Matthew Arnold'un güçlü sağduyusu bazı temel sorunları nispeten daha erken bir tarihte ortaya çıkarmıştı (1887). Ona göre Tolstoy'un büyüklüğü, sahte «incelmiş» duygulara ilgi duymamasında ya da adi duyumculuğa (sensuality) en küçük bir ödün vermeyişindedir; okuyucuya hoş olmayan birçok şey göstermiş fakat hiç bir zaman duyguları karıştırabilecek, şaşırtabilecek, hatta duygularda böyle bir karışıklık arayanları hoşnut edecek herhangi bir şey göstermemiştir.

Arnold böylece Tolstoy'un sanatının önemli bir cephesini yakalamış oluyordu: bu sanatın normalliğini, sağlıklılığını, iyi niyetli ve neyin iyi neyin kötü olduğunu doğru olarak bilen bir sanatçının kusursuz ahlâkî dengesini... Fakat Arnold, Tolstoy'u zamanın edebiyatıyla zıtlaştırmakta bundan da öte gitmiştir. Burns'ün «taşlaşmış duygular» üzerine o güzel sözlerini anar ve Emma Bovary'yi Anna Karenina'yla karşılaştırarak, Flaubert'in, romanlarında karakterlerine karşı acımasız davranışındaki bu «taşlaşmış duygular»ı doğru olarak tanır.

Havelock Ellis de edebiyatta yeni ve eski dönemler arasındaki ayrımları formüle etmeye çalışmıştır. Romanın, Goncourt'ların hayal ettiğinden daha derin bir anlamda günün ahlâkî tarihi olduğunu söylemiştir. Tolstoy'da, günümüzün

yaşam tarzının böyle bir ahlâk tarihçisini görmüş; onun sanatının genişlik, derinlik ve doğruluğunun onu zamanımızda Balzac ya da Shakespeare'in kendi zamanlarında olduğu kadar önemli yapacak derecede büyük olduğunu düşünmüştür. Yani burada da, Tolstoy'un klasiklere kulak verdiğinin, sanatının klasiklerin yeni bir dalı olduğunun tanınması, doğalcıların eleştirilmesiyle birleşmiş olmaktaydı. Havelock Ellis, Zola'nın «belgeci» üslubuna şiddetle saldırmıştır. Şöyle söyler: «Bir romancı bana rastlasaydı da dış görünüşüm ve konuşma tarzım üzerinde dursaydı; evimin eşyalarını incelese, hakkımda biraz dedikodu toplasaydı, ne elde etmiş olurdu bunlardan? Bunları temel alarak yaşamının gerçek trajedileri hakkında neler öğrenebilirdi? Tolstoy'un betimlediği şeylerse işte bu temel trajedilerdir.»

Tolstoy'un sanatının tarihî ve estetik anlaşılışı, doğallıkla gittikçe artmaktadır. Yeni Fransız eleştirel edebiyatı, Tolstoy'cu biçimin roman anlayışımızda bir genişleme ve zenginleşme olduğunu her gün biraz daha anlıyor. Örneğin Thibaudet, Bourget'nin Tolstoy'u anlayışına karşı aklıbaşında bir saldırı yöneltmektedir. *Savaş ve Barış*'ta, Napolyon'un, Rusya seferinin «geleneksel» biçimde beş perde de oynanacağını hayal etmiş olarak temsil edildiğini söyler; tıpkı daha önceki bütün seferleri gibi: başkente yürüyüş, büyük bir muharebe, başkente giriş, barış anlaşmasının yapılışı, Paris'e muzaffer dönüş. Fakat her şey tamamen ters gider. Moskova'da Napolyon, Aleksandır'ın sessizliği karşısında rezil olur; incelikle belirtir Thibaudet: «Bu tutum, *Savaş ve Barış*'ın klasiklere dair düşüncelerimizi izlemesini isteyen Fransız romancısınınkinin aynıdır.»

Çok ilginç ve karakteristiktir ki, Tolstoy'un sanata dair düşüncelerinin gittikçe daha iyi anlaşılması, Batı edebiyatının büyük ilerici geleneklerini canlandırmakla, onun gerçek klasik mirasla bağlarını yenilemek ve tazelemekle kalmamış, aynı zamanda Flaubert sonrası dönemin edebiyatını o ka-

dar zenginleştirmiş olan yeni ve özgün olayların doğru bir biçimde anlaşılmasına da yardım etmiştir.

Thibaudet, Bourget türü Fransız gelenekçiliğine, onun roman yapısı üzerine dar, biçimci anlayışına saldırılarında yorulmak bilmez bir insandır. Bourget'nin ölçülerini, Anatole France gibi sapına kadar Fransız bir yazara alayla uygular ve France'ın, kitaplarını herhangi bir sayfasından açıp Montaigne ya da Bruyére'i okur gibi zevkle okumamızı mümkün kılan «mutlu yapı noksanlığı»ndan söz eder. «Yapısı sağlam kitaplar okunur, yapıdan yoksun kitaplarsa tekrar tekrar okunur.»

Böylece geriye Balzac'a, Goethe'ye ve Shakespeare'e giden yol, geleceğe giden yoldur; Anatole France'ın, Romain Rolland'ın, Gerhart Hauptmann'ın, Thomas Mann'ın, Bernard Shaw'ın, John Galsworthy'nin on dokuzuncu yüzyılın sonunda kurdukları edebiyatın gençleşmesine götüren yoldur. Bu büyük yazarların birçoğu Tolstoy'un ahlâkî, toplumsal, insanî ve artistik bildirisinin özümlenmesinin, kendi gelişimleri bakımından önemli bir etmen olduğunun farkındaydılar.

Shaw, Tolstoy'a yazdığı bir mektupta, Tolstoy'un *Karanlığın Gücü* oyununu kendisinin *The Showing Up of Blanco Posnet*'sine bağlayan bağlardan söz eder. Burada da, Tolstoy'un artistik yapı yönteminin gizlerine ulaşan somut şeyler bulurız. Jules Lemaitre'in, *Karanlığın Gücü*'nü hâlâ, doğal güç olarak düşünülen insanlığın esaslı bir patlaması olarak kabul ettiğini anımsayalım; Maeterlinck'in, Tolstoy'cu ahlâk biliminin peygamberi yaşlı Akim figüründe oyunun erdemini gördüğünü anımsayalım. Oyun yazarı Shaw'ın keskin gözleri, babanın bütün öğütlerinin oğul üzerinde hiç mi hiç etki yapmadığını görmüştür; fakat Tanrı korkusu içindeki yaşlı babanın yapamadığını, ağzından çıkan sözler Tanrı'nın kendi sözleriymiş gibi inandırıcı biçimde konuşan yaşlı düzenbaz asker kolaylıkla yapar. İki sarhoş arkadaşı

samanlar içinde yanyana yatarken gösteren sahnede —yaşlısı, ahlâkî kanıtlar getirerek gencini bencilliğinden ve korkaklığından kurtarmaya çalışmaktadır— Shaw, romantiklerin hiç bir yapıtında hiç bir sahnede hiç bir zaman gerçekleştiremediği dramatik bir güç görür. Shaw, kendi kahramanı Blanco Posnet'i, dram sanatının acemilerine ilk kez Tolstoy'un açıkladığı bu dramatik gereç kaynaklarından aldığını söyler. Görünüşte yalnızca yapı sorununun ayrıntılarıyle ilgili gibi görünen bu sözlerin önemi çok büyüktür. Batı ülkelerinden, önde gelen yazarların, ciddî eleştirmenlerin ve zeki okuyucuların giderek genellikle gördükleri ve tanıdıkları şeyi dile getirir: Tolstoy'un yapıtlarında, şimdiye kadar kabul edilmiş dar kalıplardan taşan şey, herhangi bir kaotik, ögesel humanizm değil, farklı, daha geniş, daha derin, daha insanî bir yaratı yöntemi anlayışıdır.

Böylece Tolstoy'u modern edebiyattaki dekadan yönsemelerden ayıran şey, onun, yalnızca donmuş bir geleneksel nesnelliğe karşı değil, aynı zamanda bunun zorunlu tamamlayıcı belirtisi olan öznelci duygu anarşizmine karşı çıkışıdır. Bu sonuncusunun felsefî ve artistik kökleri aynı zamanda, yazarın, modern yaşamın olgularını yeterli bir sanat gücüyle sunmaktaki yeteneksizliğinde yatmaktadır; tek ayrım, bu tür yazarların artık kendilerini olayların belgesel tarihçiliğiyle sınırlamayıp kendi öznelliklerini doğrudan doğruya ve soyut olarak bu türlü aydınlatılmamış olaylarla birleştirmelerindedir. Bu yönsemelerle karşılaştırılınca, Tolstoy'un yapıtları acımasız bir nesnellikte görünür; tıpkı anlaşılmamış olayların cansız doğalcı kopyalarıyle ya da gelenekçilerin biçimsel yapılarıyla karşılaştırıldığında, yaşamın kendisinin biçimden yoksun parçaları olarak göründüğü gibi. Bu nedenle, Tolstoy'un sanatının yeniliğine karşı çıkmanın, öznelci yandan da gelebileceğini anlamak kolaydır. Bu bağlamda (context), bu okulun bir temsilcisi olarak Stefan Zweig'dan sözler aktarırken, Zweig'ın Tolstoy'u doğallıkla karşı

kutuptaki Bourget'den çok daha fazla ayrıntılarıyle anladığını vurgulamak isteriz. Bununla birlikte Stefan Zweig, Tolstoy'un sanatının özünü, Bourget'den daha az bir anlayışsızlıkla ve daha az tutucu bir şekilde eleştirmemiştir. Tolstoy'da düşsüz, oyunsuz, yalansız bir dünya: kendi amansız hakikatinden başka ışığı olmayan, amansız, acımasız açıklığından başka bir şeyi olmayan korkunç boş bir dünya buluyordu o. Bundan, Tolstoy'un sanatının, bizi ciddi ve düşünceli yaptığı —tıpkı bilimin buz gibi soğuk ışığı ve kestirip atan nesnelliğiyle yaptığı gibi— fakat hiç bir zaman mutlu etmediği sonucunu çıkarır.

Tolstoy'a karşı muhalefeti anlatırken bu düşünce çizgisini de belirtmek gerekliydi, çünkü Tolstoy'un kurtarıcı etkisinin, modern edebiyatın bunalımdan çıkışı için yeni bir yol açmada, bu edebiyattaki bütün yanlış yönsemeleri etkilediğini ve hem Alman doğalcılarının hem de Fransız simgecilerinin Tolstoy'a kendi edebî öncülleri gözüyle bakarlarken kendilerini aldattığını ancak böylelikle açıklamak mümkündü. Tolstoy'cu gerçekçilik, bütün karmaşıklığı ve devinimi içinde yaşamın kapsamlı bir tablosunu çizer — böylelikle, büyüklerin büyüğü Shakespeare'in, Goethe'nin ve Balzac'ın bize bıraktığı mirasla bağ kurar. Fransız eleştirmeni ve felsefecisi Alain bu konuda şunları yazar: «Burada artık iyi ya da kötü, ilginç ya da sıkıcı diye bir şey yoktur; her şey varlığın bir parçasıdır, tıpkı gerçek dünyada olduğu gibi. Hiç kimse Karenin'in niçin büyük kulakları olduğunu sormaz. Büyük kulakları vardır, o kadar.» Alain bu görüş açısından Tolstoy'un yapıtlarının ustaca bir çözümlemesini verir. Burada da bir tek örnekle sınırlamak zorundayız kendimizi. Alain, Tolstoy (ve Balzac) taki sözüm ona «uzunlukları» kayıtsız koşulsuz onaylar; çünkü bunlar, olaylar olgunlaşırken gerçek bekleme sürelerini ifade ederler; bu nedenle bu bekleme okuyucunun hoşuna gider ve ona Tolstoy'un ve Balzac'ın romanlarının hep çok çabuk bittiği duygusunu

verir. Zola tarzındaki tanımlamalar, betimlemeler ise tersine, zamanın akışını durdurur ve romanla birlikte yürüyememenin verdiği bir sabırsızlık doğurur. Bu görünüşte tamamen biçimsel çözümleme yine de, büyük yazarların her şeyi kucaklayan dünya görüşlerinin yaşamın bütünlüğünde ve onun bütün deviniminde bir araya gelmesini sağlayan yapısal yöntemlerin derinliklerine ışık tutar. Alain, daha sonra, yaşamın diyalektik karmaşasının nasıl eksiksiz dile getirildiğini, aynı zamanda yaşamın çelişkili yönsemelerinin kusursuz artistik bir dengesinin ve karakterlerin birbirine zıt ya da çelişkili tutkularının akıllıca ve insaflı bir toplumsal ve ahlâkî değerlendirmesinin nasıl ortaya çıkarıldığını göstererek, Tolstoy'un dünyasından ilginç tablolar verir. Burada, ne yazık ki, Alain'in, Karenin'in 'idarî' dünyası ile doğa, Anna'nın Vronski'ye karşı tutkusunun insanî gerçekliği ile sınırları arasındaki ilişki üzerine duygulu çözümlemesinin ancak adını anmakla yetinmek zorundayız.

4

Tolstoy'un Batı kültürü ve edebiyatı üzerindeki etki alanı, hiç bir zaman, onun bir sanatçı olarak öneminin daha iyi anlaşılması için verilen başarılı mücadeleyle sınırlı değildir. Tolstoy'un gerçek büyüklüğünün, onun büyük bir yazar olduğunu söylemekle ya da yapıtlarının her gün daha doğru çözümlemelerini yapmakla yeterli bir şekilde tanımlanamayacağı daha başlangıçtan beri açıktı. On dokuzuncu yüzyıl Rus edebiyatının ve hepsinden önce onun en büyük temsilcisi Tolstoy'un, Flaubert-Zola dönemi Fransız edebiyatından ya da İngiltere'de Victoria çağı İngiliz edebiyatından (bu dönemin Alman edebiyatını hiç anmayalım) yalnızca daha gerçekçi ve derin değil, fakat nitelik bakımından farklı bir şey olduğuna değgin gittikçe büyüyen bir inanç

vardır. Ruslar için edebiyatla yaşam arasındaki bağ —burada yine Tolstoy, tipik edebî zirvedir— Batıdakinden temelden ayrıydı.

Thomas Mann, ünlü *Tonio Kröger* hikâyesinde bu tutumu güçlü bir biçimde dile getirir. Hikâyenin kahramanı, ilk belirgin görünümünü Flaubert'in mektuplarında alnuş olan ve yaşlı İbsen'in, en yüce noktasına *Epilogue*'unda ulaşan, durup durup yinelediği tema olan edebiyatın yaşamdan trajik kopuşunun, ona yabancılaşmanın simgesidir. Tonio Kröger, edebiyat ve yaşam hakkındaki umutsuz, çelişkili kanılarını bir Rus ressamına, Lizaveta İvanovna'ya açıklar ve onun nesnelere çok yakından bakmaması uyarısında bulunurken söylediği teselli edici sözleri bir yana iter. Şöyle cevap verir ressam: «Edebiyatın arıtıcı, kutsallaştırıcı etkisi; tutkuların bilgi ve sözcükle yıkılışı; anlama, bağışlama ve sevgi yolu olarak edebiyat; konuşmanın kurtarıcı gücü; insan ruhunun en soylu belirtisi olarak edebiyat; kusursuz insan olarak, aziz olarak edebiyatçılar — şeylere bu gözle bakmak, onlara yeterince yakından bakmak anlamına gelmiyor mu?» Tonio Kröger'in cevabı, Thomas Mann'ın, Rus edebiyatının Tolstoy döneminin Batı uygarlığının bu trajik (fakat çoğu kez yalnızca traji-komik) çelişkileriyle ortak hiç bir yanı olmadığını kabul ettiğini gösterir. Tonio Kröger şunları söyler: «Bunları söylemekte haklısınız Lizaveta İvanovna, çünkü şairlerinizin yapıtları, çünkü sizin o çok güzel Rus edebiyatınız, sözünü ettiğiniz o kutsal edebiyatınız var sizin.»

Thomas Mann burada Tolstoy'un Batı üzerindeki güçlü etkisinin melodi ve ritmini belirleyen tele parmak basmıştır. Daha genç yazarlar, okuyucular kuşağının Flaubert tipi edebiyattan hoşnutsuzlukları, doyumsuzlukları, temelde çağdaş kültüre karşı bir başkaldırmadır ve yeni edebiyat bu başkaldırmanın en belirgin anlatımından başka bir şey değildir.

Burada yeni edebiyatın özlemleri, araştırmaları ve coşkusu Tolstoy'un merkezî sorunlarıyla, onun baş eserlerini borçlu olduğumuz fakat edebiyat faaliyetlerinden geçici olarak çekilişinin de nedeni olan sorunlarla birleşir. Bu düzeyde Tolstoy'un etkisi, katkısız estetik alanda olduğundakinden çok daha çelişkilidir. Çünkü Tolstoy'un kuramsal olarak ve propaganda kabilinden dile getirilmiş *Weltanschauung*'unda dünyayı köylü-halk anlamında yenileştirmek, canlandırmak arzusunun sınırları ve yetersizlikleri bir sanat yapıtının kusursuzluğuyla dengelenmez, fakat sınırlar, engeller, yetersizlikler ve çelişkiler olarak çırılçıplak ortaya konur. Bununla birlikte, hiç bir şey, Batılı birçok «pratik» Tolstoy eleştirmeninin yaptığı gibi Tolstoy'un bu çabalarına yalnızca onun düşüncesinin kusurluluğu açısından, onun zaman zaman çelişkili, sıkıcı niteliği ve tutuculuğu açısından bakmaktan daha ucuz ve daha vulger olmazdı. Biz de öyle yapmış olsaydık, zamanımızın en derin (ve doğru anlaşılırsa) en verimli eleştirilerinden birini ihmal etmekten ya da anlayamamaktan suçlu olurduk.

Batı edebiyatının, Tolstoy'un bu görüşlerini eleştirisiz ya da karşı çıkmadan kabul etmemesi pek şaşırtıcı değildir; Batının en iyi temsilcileri, Tolstoy'un bazı önemli savlarını çoğu kez tamamen haklı olarak reddetmelerine karşın yine de onun görüşlerinin verimli özüne nüfuz ettikleri için her türlü övgüye hak kazanmışlardır. Bunun olmadığı yerde, gelişme daima kör bir geçitte sona ermiştir — örneğin, Birinci Dünya Savaşı'nın kritik dönemindeki, Tolstoy'un kötülüğe direnmeme öğretisini dogmatik bir hakikat olarak kabul etmiş olan Alman anlatımcılığında (expressionism) olduğu gibi.

Tolstoy'un temel düşüncelerini özümlemek ve böylece onun tüm kişiliğini anlamak ancak eleştirel biçimde olanaklıydı. Tolstoy'un modern sanatı eleştirisinin, bir bütün olarak sanat düşmanlığı ya da sanatı çocukların veya cahil köylülerin düzeyine indirmek isteği olduğunu (Upton Sinclair'in

yaptığı gibi) düşünen herhangi bir kimse, temel noktayı tamamen gözden kaçırmış demektir.

Tolstoy'un dünya görüşünün verimli eleştirel özümlenişi, tipik olarak Shaw'ın tuttuğu yolu izlemiştir. Shaw, Shakespeare'in dünya görüşünü yadsımada Tolstoy'la aynı düşüncedeydi, fakat Tolstoy'un Shakespeare'in sanatı ve dilini eleştirisini kabul etmiyordu. Fakat burada önemli olan, bu eleştirilerin ya da karşı-eleştirilerin haklı ya da haksız oluşu değildir. Önemli olan, Tolstoy gibi Shaw'ın da modern çarpıtmalara en şiddetli biçimde saldırırken sanatı ve kültürü en ateşli biçimde savunuyor olmasıdır. Katkısız akademik doğrudan etkiler sorunu burada çok daha ikinci dereceden bir rol oynar. Önemli olan, Tolstoy'un sanat eleştirisinin genel havasının, örneğin Shaw, Milton ya da Cromwell veya Bunyan gibi kendisinin de iyi müzikten ve güzel binalardan hoşlandığını yazdığında yakalanmasıdır; fakat o bunların, sistematik bir duygu putperestliğinin âletleri yapılmadığını keşfedecek olsaydı, sanat eleştirmenlerinin ve kültürlü duyumcuların (sensualist) protestolarına kulak vermeksizin, dünyadaki bütün katedralleri, orgları ve her şeyleriyle birlikte dinamitle havaya uçurmayı iyi devlet adamlığı olarak görürdü.

Fakat bu türlü önemli sorunlar, bizim yakalamamız için çaba göstermemiz gereken Tolstoy'un havasının yalnızca bir kısmıdır. Çünkü Tolstoy'un tüm kişiliği, insanlara örnek olan kişiliği —kuşkusuz, sanatçı ve düşünür olan Tolstoy'dan ayrılamaz bu— uygar insanların büyük eğiticisi olarak, bir öğüt verici, uyandırıcı ve kurtarıcı olarak durmadan büyümektedir.

Tolstoy'un bu etkisi, daha dar bir anlamda edebiyat alanıyla sınırlandırılamaz. Doğru ya da yanlış, hakiki ya da saptırılmış, birçok biçimlerde halk kitlelerine girmiştir. Kipling, ortalama İngiliz *burjuvası* Tomlinson adlı kahramanını dünyada yaptığı iyi ve kötü işlerin hesabını vermek üzere cennetteki mahkemenin önüne çıkarttığında şöyle yazar:

«Ve Tomlinson hikâyesine başladı, ve yaşamındaki
iyi şeylerden söz etti,
'Bir kitapta okudum bunu' dedi. 've bana söylendi bu'
Ve bir başkasının Muscovy'de bir prens düşündüğünü
düşündüm.»

«Muscovy'deki Prens» burada, modern bir efsanedeki bir figür gibi ortaya çıkıyor.

Fakat Kipling'in pişman kahramanının ağzında çarpıtılmış vulger bir parlak sözden başka bir şey olmayan bu efsane, Tolstoy'un ektiği tohum, içtenlikli yüreklerin ve gerçek yeteneğin bereketli toprağına düşerse, yaşamlarımızın en iyi içeriklerinin hakiki bir parçasına dönüşür. Jean Richard Bloch, kendi kuşağının gelişiminde kesin etki kazanmak için yarışan güçlerin betimlendiği bir küçük deneme yazmıştır. Dreyfus davası günleridir o günler. Gericiliği temsil eden Maurras «*La politique d'abord!*» (Önce politika!) sloganını ilân ediyordu. İlerlemeyi ve demokrasiyi temsil eden Jaurés, Guesde ve Péguy «*Le Social d'abord!*» (Önce Toplumsal!) sloganını ilân ediyordu. O zaman dolaysız iç ve dış eylem isteyen bu ateşli ideolojik savaşta Fransız gençliğinin en namuslu ve en yetenekli temsilcileri arasında Tolstoy'un etkisi kendini hissettirmeye başladı. Bu gençliğin sloganı: «Hizmet etmek demek halkın iyiliğine hizmet demektir» idi. Bloch şöyle söylüyor bize. «Bu sloganı bizim için Fransızcaya çevirenler Jaurés, Romain Rolland ve Péguy'dü, fakat onu ilk ortaya atan Tolstoy'du.»

Bloch'un ayrıntılı olarak tanımladığı bu etkinin özü iki misli idi. Manevî önderini Tolstoy'da bulmuş olan kendi kuşağı hakkında Bloch şunları söylüyor: «Bir yanda vahşi bir başkaldırı, diz çökmeyi yadsıma, özgürlük yandaşlığının patlayıcı bunalımları; öte yanda kişiliğin gücüyle birlikte artan, insanın çevresine karşı görevi duygusu, bu görevle bağlı olma duygusu vardı.» Bloch'un sözünü ettiği «hizmet», birey-

ciliği yenme yönelimidir, daha önceki çabalardan daha olgun bir yönelimdir: yine de kişiliğin terkedilmesi ve çözülmesi anlamına gelmeyen, bireyciliğin bir aşılışıdır bu. Tolstoy'un genç kuşağın gittikçe daha açık olarak anlamasına yardım ettiği düşünce budur. Özlemleri ise, kişiliğin yitirilmesinden ve dağılmasından kaçınmaktı; bu amaca götüren yol, gerçek demokratik bir ruhla kendini halk yararına adamak, «halkın iyiliğine» hizmet etmekti. Bloch'un bütün bir kuşağın tipik yaşantısını temsil etmesi, Romain Rolland'ın *Jean Christophe*'unu ya da Roger Martin du Gard'ın *Thibaults*'unu yeterli dikkatle okuyan herhangi bir kişi için besbelli bir şey olacaktır.

Tolstoy'cu etkinin kesin görünümlerinden biri burada yatmaktadır. Shaw sahte modern okula karşı yönelttiği bir polemikte kendi sanat anlayışını formülleştirmiştir. Romain Rolland, Tolstoy'un biyografisinde aynı şeyi bir başka açıdan (doğallıkla, yaradılış ve kültürdeki fark bir yana), asıl ağırlığı ustanın sözlerine vererek söyler: «Gerçek sanat, bütün insanlardaki hakiki iyiliğe dair bilgimizin anlatımıdır.»

Romain Rolland, Bloch'cu ikilemi ve onun ortadan kaldırılmasını Bloch'un kendisinden daha genel terimlerle kavramıştır. İnsanların, yazarların bütün toplumun şu trajik seçimle karşı karşıya kaldığını görmüştür o: «ya görmemek, ya da nefret etmek» «Toplum daima hakikat ya da aşk ikilemi ile karşı karşıyadır. Genellikle hem hakikati hem de aşkı feda etmeye karar verir.» Modern toplumun ve kültürün sorunlarına karşı bu tutumda, Tolstoy, Batılı aydınlara izlemeleri gereken yolu göstermektedir. Romain Rolland da, Tolstoy'un gerçekçiliğinin niteliğini aydınlatma girişiminde, Flaubert'in gerçekçiliğine karşı çıkmıştır sonunda. Fakat ona göre, estetik çatışma, bir kültür felsefesi ve politikası çatışmasına döner. «Güneşin ışığı yetersizdir, gerekli olan, yüreğin ışığıdır. Tolstoy'un gerçekçiliği, karakterlerinin her birinde cisimleşmiştir ve o onların hepsine aynı gözlerle bak-

tığı için onların her birinde sevilebilecek bir şey bulur ve bizi onlarla kardeşçe birleştiren bağları hissettirebilir bize. Sevgisiyle, yaşamın ta köklerine ulaşır.»

Açık bir hakikat görüşüne sevgi yoluyla, bütün insanlığı kucaklayan bir sevgi yoluyla ulaşmak — Tolstoy'un Batı Avrupa yazarlarının önüne koyduğu görev buydu. Yeni edebiyatın büyük yazarlarının hakiki büyüklüğe dönüşmeleri, Romain Rolland'ın formülleştirdiği çelişkileri yenme mücadelesinde oluşmuştur. Kuşkusuz, bu çelişki yalnızca modern *burjuva* toplumu koşullarında ortaya çıkmıştı, fakat beynin bir uydurması olmadığı, yalnızca «bir iç yaşantı» değil fakat içinde bulunduğumuz çağda kendiliğinden var olan nesnel bir çelişki olduğu için çoğu zaman çok yetenekli birçok yazarın boşuna çabasının ve sonunda verimsizliğinin nedeni olmuştu.

Bu çelişki ve onun Tolstoy'cu ortadan kaldırılışı, doğallıkla, farklı yazarların yapıtlarında farklı şekillerde göstermiştir kendini. Gerhart Hauptmann bir keresinde on dokuzuncu yüzyıl şairlerinin eleştirel tutumları üzerine şunları söylemişti: «Her şair bir eleştirmen olmuştu. Alman edebiyatının tümü tamamen eleştiri idi. Rus ve Fransız edebiyatı için de aynı şey... Fakat Tolstoy'u, bütün diğerleri üzerine yükselten ve onu geçen yüzyılın bir azizi yapan şey yardım etmeye karşı karşı gelinmez özlemi idi; bu özlemi, dünyayı sarsan ve bütün karşıtlarını susturan bir acıyla, bir elemle dile getirmiştir. Bu olgu olağanüstüdür... Tolstoy, kendi kişisel yargıları çoğunlukla yanlış da olsa, barışmanın bir simgesi, karşısında bütün muhalefetin dilini yuttuğu bir düşünce olmuştur...»

Tolstoy'un tüm kişiliğini özümlemeye çalışan Thomas Mann, onunla Goethe arasında tamamen düşünce ürünü bir paralel çizer. Goethe'nin sınırlarının tamamen farkında olmasına karşın ona Alman kültüründe ilerici olan ne varsa onun merkezî figürü olarak bakar ve onu gerici efsanelerin

süprüntülerinden temizleme mücadelesi verir tutkuyla; onu Almanların humanist kurtuluşunun savunucusu olarak tanır ve tanıtır. Bu paralelin önemli bir ögesi —burada en yalın çizgileriyle bile veremeyeceğimiz düşünce zenginliğinin— hem Goethe'nin hem de Tolstoy'un bütün toplumsal, ulusal ve kişisel farklılıklarına karşın Schiller ve Dostoyevski gibi tamamen ruhsal şeylerin klasik temsilcilerinin aksine, toprağa dokununca ona istediği biçimi verme gibi dünyevî bir yeteneğe sahip insanlar olan eski Anteus'lar gibi dünyaya bağlı oluşlarıdır. Öte yandan, her ikisi de salt yazarlığın çok ötelerine geçmişlerdir. Thomas Mann, her ikisine de özgü olan bu yönelimi ilginç bir biçimde, öğretme ve kendi kendini tanıma ve çizme olarak tanımlamaktadır: birbiriyle sıkı ilişkileri olan iki alandır bu. İtiraf, özgeçmişsel hikâye, her ikisi için de kendi egoları içine kapanma anlamına gelmez, tersine, yaşamın büyük evrensel akışının, yazarların kendilerini en canlı bir biçimde yansıtan aşamalarıyla bağlı olarak gösterilişidir, böylece modern bireyciliğe bağlayan çelişmeler bir kez daha yenilmektedir.

Thomas Mann'ın önemli kitabına bu kısa bakış bizi yeniden Jean Richard Bloch'un Tolstoy'cu inancının ikinci çetin noktasına getirmektedir. Tolstoy'un yapıtının gerçek özü, bir Batı ülkesinde ne kadar doğru olarak tanınırsa, Tolstoy, alıcı ülkenin kendi kültürünün merkezî figürleriyle o kadar yakından bağlı görünür: önemli —ve umarız daha önce de söylendiği için artık paradoksal görünmeyecek— bir şeydir bu. Yani Bloch'da ve Rolland'da Tolstoy, Rousseau'nun izleyicisi olarak görünür; Thomas Mann'da Goethe'nin bir yoldaşı olarak; Bernard Shaw ise kendi sanat felsefesi açısından Tolstoy'un estetiğini yorumlarken Milton'un adını geçirir.

Fakat böylece kurulmuş olan bağ kültür alanından çok daha ileri gider. Shaw'ın Milton gibi Cromwell'den de söz ettiğini anımsayalım; Bloch'un denemesinde, Montaigne'in

devrimci Cumhuriyetçi arkadaşı Etienne de La Boétie, Rousseau'nun hemen yanıbaşında gösterilir; Romain Rolland, halkın gerçek tiyatrosunu bulmaya çalışır ve Tolstoy'un üzerindeki etkisinin en güçlü olduğu bir sırada Fransız Devrimi'ne ait büyük oyunlar çevrimine başlar.

Bu ilişkiler, daha önce sözünü ettiğimiz Shakespeare ile Balzac arasındaki bağlar kadar az rastlantısaldır. Bunlar, Tolstoy'un yapıtı ne kadar derinden anlaşılırsa, alıcı ülkenin büyük ilerici gelenekleriyle demokratik devrim gelenekleri arasındaki bağın o kadar birbirine yakın olacağını gösterir. (Goethe de Fransız Devrimi'nin yalnızca bir çağdaşı değildi, aynı zamanda onun şiirsel bir aynasıydı ve devrimi sözüm ona toptan reddedişi, gericilerin yaydığı bir efsane idi.) Böyle derinden anlaşılırsa, Tolstoy'un şu ya da bu düşüncesindeki geriye dönük özellikler erir ve varlığının özü olan ileriye dönük tutkulu özlem açığa çıkar; her ulusun büyük ilerici kişileri kuşağı ile kardeşçe bir birliğe girer; halklara kendi ilerici geleneklerini saklama, derinleştirme ve canlandırmalarında yardım eder. Tolstoy ancak bu şekilde, özgürlüğü seven herkesin kendi malı haline gelir.

5

Tolstoy'un, Alman doğalcılığının ya da Fransız simgeciliğinin vaftiz babası olarak ilk kez ortaya çıkışından böyle genişçe anlaşılışına kadar uzanan yol, doğallıkla, çok uzundu. Fakat yine de, Batı'nın bugüne kadar geliştirdiği figüre son ve kesin bir Tolstoy imgesi olarak bakmak —her zamandan çok bugün— bir hata olur. Daha önce söylediğimiz gibi, gerçek bir kültürel özümleme, hiç bir zaman durağan olarak kalmaz — daha yüksek bir planda ve daha büyük bir derinlikte yeniden yaratma olmadıkça, ödünç alınan kültürel servet yavaş yavaş ufalanır ve sönüp gider. Kuşkusuz bu

bütün ulusal kültürlerdeki bütün besleyici, bereketlendirici etkilere de uygulanır, bu etkiler ister dışardan gelsin, ister içerde oluşmuş olsun.

Bu genel hakikat, güç ve bunalımlı zamanlarda iki katı geçerlidir. Bugün dünyadaki büyük değişimin somut özelliği ve Tolstoy'un somut yapısı, onun varlığının daha ileri, daha derin bir şekilde kavranmasını, onun asıl özünün daha iyi bir şekilde anlaşılmasını son derece olası yapmaktadır.

Çünkü bugün var olan, özgürlükle kölelik, insanî uygarlık ile şeytanî barbarlık arasındaki ölüm-kalım mücadelesi, Batı'da pek çok insanın kafasındaki ilerleme ile cahillik yandaşlığı (obscurantism) arasındaki uçurumu genişletmiş ve —tamamen ideolojik de olsa— daima hazır, daima militan tepkiyle herhangi bir şekilde boşuna oynamanın korkunç tehlikelerini göstermiştir. Öte yandan Sovyet halklarının kahramanca mücadelesi, faşist istilacılara karşı muzaffer karşı-saldırıları tüm uygar dünyanın dikkatini öncekinden çok daha fazla, yenileşmiş, canlanmış özgür Rus halkına yöneltmiştir. Öncekinden çok daha fazla insan, Sovyet halkının şimdi o kadar güçlü bir biçimde kendini gösteren, karşı gelinmez gücünün ahlâkî ve manevî, toplumsal ve tarihî kaynaklarını daha tam bir şekilde anlamak istemektedir.

Her iki yönsemenin iç diyalektiği Tolstoy'u daha uygun, daha tam bir şekilde anlamaya yol açacaktır zorunlu olarak. Şimdiye kadar birçok kimse için gerici önyargının ve efsanenin onun hayalî çevresinde ördüğü perdeyi yırtmak kolay değildi. Bu koşullar altında bizim çizdiğimiz gibi doğru bir anlayışın geliştirilebilmiş olması hemen hemen bir mucizedir. Rus kültürü ve edebiyatının Batı'daki en tanınmış yorumcuları, Tolstoy'u ülkesinin büyük ilerici ve devrimci hareketleriyle birleştiren bağları göremeyen, görmek istemeyen hakiki gericilerdi çoğu kez. Batılı aydınların çoğu için uzun süre en etkili Tolstoy ve Dostoyevski yorumcusu olan Merezhkovski'nin adını anmak yeter. Bu nedenle, kendi çalış-

malarıyla büyük yazarın ulusal geçmişini tanımak isteyenlerin hayalî, aslında var olmayan bir «gizemli Rusya» ile karşı karşıya gelmeleri ya da en azından Rusya'daki dinî mezhepler gibi çok önemsiz olgularla şaşırtılmaları, yanlış yola sürüklenmeleri sık sık görülen bir şeydir. Bu türlü en uygunsuz durumlarda bile, hiç olmazsa en önde gelen Batılı yazarların, kafalarında yine de temelde ilerici bir Tolstoy imgesi geliştirebilmiş olmaları, yalnızca onların entelektüel ve artistik niteliklerinin yüksekliğini değil, aynı zamanda demokratik içgüdülerinin güçlülüğünü de kanıtlar.

Fakat son zamanlarda ilgi, gittikçe artan bir şekilde, gerçek Rusya üzerinde, özgürlüğü için kahramanca çarpışan kurtulmuş bir ulusun ülkesi üzerinde ve bu kurtuluşun tarihi üzerinde toplanmaktadır. Araştırmalar bir kez bu soruya, bütün gerçek Tolstoy yorumcularını şaşırtmış olan bu bilmeceye yöneltilince, Rusya'nın neden, en görkemli ve tipik artistik anlatımını Flaubert'de bulmuş olan o ideolojik sarsıntıdan uzak kaldığı sorusu, yeni bir toplumsal ve tarihî ışık altında ortaya çıkar. Sonra, Batı'da 1848 hareketlerinin yenilgisi devrimci hareketin sırtını yere getirmesine karşın Rus halkının, 1825'te Dekambristler ayaklanmasından 1917 büyük Ekim Devrimi'ndeki son zafere kadar özgürlüğü için savaşmaktan hiç bir zaman vazgeçmediği açıkça görülür. Birçok acı baskı ve zulüm dönemlerine uğramıştır, fakat savaşçılar hiç bir zaman silâhlarını bırakmamışlardır. Özellikle Tolstoy'un kişiliğinin asıl oluştuğu dönem —Batı'da en derin baskı dönemidir bu— Rusya'da ilerici ve devrimci güçlerin olağanüstü geliştiği bir dönemdi, yalnızca en büyüklerin adını anarsak: yalnız Tolstoy ve Dostoyevski'nin değil aynı zamanda Çernişevski'nin, Dobrolyubov'un, Saltikov-Şçedrin'in yaşadığı bir dönemdi.

Bu dönem ve adını andığımız son yazarlar, Batı'da hemen hemen hiç bilinmezler. Fakat Tolstoy'a yalnızca Dostoyevski'nin çağdaşı gözüyle bakılmazsa; zamanının devrimci

demokrasisi ile Çernişevski, Dobrolyubov ve Saltikov-Şçedrin ile ilişkisi açıkça anlaşılırsa; ve buradan Lenin'e, Stalin'e ve Gorki'ye götüren bağlar açıklanırsa, ve bu bulguların ışığında Puşkin ve Lermontov, Gogol ve Bielinski onların habercileri olarak tanınırsa, ancak o zaman gerçek Tolstoy'un doğru bir imgesi oluşturulmuş olabilir.

Bu tür zorunlu düzeltmeler ve ayarlamalar, Tolstoy'un özümlenmesinde bugüne kadar ulaşılmış olan sonuçları tehlikeye atmaz; ancak daha yüksek bir düzeye çıkarır onları. Çünkü, buraya kadar olan sayfalarda, Batı'daki bazı önde gelen Tolstoy yorumcularının içgüdüsel olarak, bilinçsiz olarak da olsa, sözcüğün tarihsel anlamıyle, bu yolda oldukça ilerlemiş olduklarını gösterdiğimizi umuyoruz.

Örneğin Romain Rolland, her zaman değil ama çoğu kez bilinçli olmayarak, Tolstoy'un neden uzun süre Dekambristler'le ilgili roman planı üzerinde uğraşmış olduğunu, Pierre Bezukhov'un evriminin ya da Nikolay Bolkonski'nin düşlerinin niçin hep Dekambrist düşüncesine doğru yöneldiğini açıklıkla anlamıştır. Bu nedenle, Rus halkının gerçek tarihine ait daha iyi bir bilgi, çoğu kez gizli yönsemeleri etkin ve bilinçli yönsemelere dönüştürecektir. Batı'nın Tolstoy imgesi, daha ileri bir dönüşümün, Rus halkının tarihine dair bilgiye dayanan daha derin, daha iyi, daha yeterli bir anlayışın arifesindedir. Tolstoy'un bu türlü yeterli bir anlaşılışı onu, özgürlük ruhunun canlanışının ölümsüz kaynakları olan ve daima da öyle kalacak olan yönelim ve ideolojilerle her zamankinden daha yakın bir şekilde bağlayacaktır.

DOKUZUNCU BÖLÜM

KURTARICI

Molotov, gömme töreninde Gorki'nin mezarı başında verdiği söylevde şöyle diyordu: «Gorki'nin ölümü, Lenin'inkinden sonra ülkemizin ve tüm insanlığın katlanmak zorunda kaldığı en büyük darbedir.» Zamanımızın en büyük yazarı yok artık, öldü. Biz, yalnızca, yaşasaydı hâlâ taptaze gücünün bize verebileceği yapıtları değil, o büyük insanı: geçmişin bütün gerçek değerlerinin canlı toplamı olan insanı, sosyalist gerçekçiliğin mirasının bekçisini, gerek bize gerekse dünya kamuoyuna, bir proleter devrimin, utkulu sosyalizmin kültüre nasıl büyük bir gelişme yolu açacağının elle tutulur kanıtını da özleyeceğiz. Bütün dünya bu büyük insanın yasını tutuyor, ama kayıpların en büyüğü Sovyet yazarlarının kaybıdır. Yetim kaldık. Öğretmenimiz, ustamız, bize akıl veren insan öldü; onun ölümüyle birlikte Sovyet edebiyatının canlı bilincini de yitirdik.

Şu anda yazar, öğretmen ve insan olarak Maksim Gorki'nin bizim için ne demek olduğunu anlatmaya kalksak —hem birden karşılık da verilemez bu soruya— yalnızca bir edebiyat görevi olmazdı bu. Her şeyden çok politik bir görev

olurdu, sözcüğün en genel anlamıyle politik bir görev. Gelişimin bugünkü aşamasında, Stakhanov'cu hareketin karşı durulmaz ilerleyiş günlerinde, proleter demokrasinin utku gününde, sınıf farklılıklarının ortadan kalkmakta olduğu bu günlerde, kent ve kır, el ve kafa emeği arasındaki toplumsal ayrılığın ortadan kalkmaya başladığı bu günlerde yazarların görevlerinin ne olduğunun tanımlanmasını içerir bu görev.

Gorki, biz yazarlar için neydi? Bu soruya: bizim örneğimizdi, ustamızdı, akıl verenimizdi, diye karşılık veririz. Fakat bütün bu sözler, onun önemini, onun bizim için ne olduğunu anlatmaya yetmez. Biraz daha yakın bir tanımlama yapmaya çalışırsak, Goethe'nin, öleceği yıl, genç yazarlarla kendi ilişkisi konusunda söylediklerini aktarmak daha uygun olur: «Unser Meister ist derjenige unter dessen Anleitung wir uns in einer Kunst fortwährend üben und welcher uns, wie wir nach und nach zur Fertigkeit gelangen, stufenweise die Grundsätze mitteilt nach welchen handelnd wir das ersehnte Ziel am sichersten erreichen. In solchem Sinne war ich *Meister* von niemand. Wenn ich aber aussprechen soll was ich den Deutschen überhaupt, besonders den jungen Dichtern geworden bin, so darf ich mich wohl ihren *Befreier* nennen...»[1]

Goethe, genç sanatçılara öğrettiği şeyin, her şeyden önce, yaşamlarını daha zengin, daha tutkulu yapmaları olduğunu söylerken bu kurtarıcı etkiyi özetlemiş oluyor. Özet olarak, «Poetischer Gehalt ist aber Gehalt das eigenen Le-

[1] Metin, İngilizce çeviride Almanca olarak verilmiş: «Bizim ustamız, rehberliğinde sanatta devamlı olarak kendimizi sınadığımız ve bize beceriye nasıl adım adım ulaşacağımızı, özlenen hedefe en güvenli bir şekilde ulaşabilmek için her aşamada nasıl davranacağımızı bildiren kişidir. Bu anlamda hiç kimsenin Ustası olmadım; ancak Almanlar için, özellikle genç şairler için ne olduğumu söylemek gerekirse, o zaman onların Kurtarıcı'sıyım diyebilirim.

bens»[1] diyor. O zamanlar Alman şiirinin dili ve tekniği zaten yüksek bir düzeydeydi. Şiirsel anlatım, yenilmez güçlükler göstermiyordu artık. Tersine, boş bir teknik kusursuzluk tehlikesi edebî biçimdeki teknik ustalığı gerçek şiirle karıştırma tehlikesi vardı. Goethe'nin genç şairleri sultasından kurtardığını ileri sürdüğü tehlike ve kölelik, biçim ustalığının iyi şiir olduğu, özlerin böyle boş kalıplar içinde kendiliğinden nasıl olsa görüleceği yanılsaması idi; «kurtuluş», onlara, sanatçının kendi yaşamının özünün oynadığı kesin rolün gösterilişindeydi. Genç şairlere, humor dolu, zekice dizelerle şöyle seslenir:

«Jüngling, merke dir in Zeiten
Wo sich Geist und Sinn erhöht,
Dass die Muse zu *bekleiten*
Doch zu *leiten* nicht versteht.»[2]

Kurtarıcı Goethe böylece, yaşam kültürünün, artistik ve edebî kültürün temeli olduğunu ilân ediyordu.

Burada, kendiliğinden ortaya çıkan koşutluğu örnek olarak almak kuşkusuz, gülünç olurdu. Yaşlı Goethe'nin zamanı ile bizimki arasındaki temel ayrılıkları hepimiz biliyoruz; her iki dönemde, edebiyatın karşısında duran görevlerin temelden ayrı olduğunu herkes yeterince biliyor.

Fakat bütün bu ayrılıklara karşın, Goethe'nin ana düşünceleri, kesinlikle şu anda, büyük bir önem taşımaktadır bizim için. *Pravda*'da, sanat ve edebiyat sorunumuzu doğru bir biçimde ortaya koyan, sanat ve edebiyatımızdaki doğalcılığı ve biçimciliği tartışma konusu eden bir yazıdan sonra, Sovyet Yazarlar Birliği'nde uzun bir tartışma oldu. Ne

[1] Ancak şiirsel içerik herkesin kendi yaşamının içeriğidir.

[2] Genç şair, zamanında öğren
Düşüncenin nerede yükseltiğini anlamını,
Sanat Tanrıçası seninle birlikte yürür de
Önderlik edemez sana.

yazık ki, Gorki'nin kendisi yoktu bu tartışmada; ama konu üzerindeki görüşünü, yazdığı bir yazıda o kendine özgü açıksözlülüğüyle şöyle dile getiriyordu:

«Bu tartışma, Birliğin içinde doğmayıp dışardan getirildiği için, konunun lâftan öteye gidip gidemeyeceği kuşkusu doğabilir.»

Bu eleştirel görüş, Gorki'nin edebiyatımızda oynadığı kurtarıcı rolünün özelliğidir. Yaşamın kendisinin, Sovyetler Birliği'nde kapitalizmin artıklarının ortadan kaldırılması sorununu her gün biraz daha ivedilikle ortaya koyduğunu görüyordu o; aynı zamanda, Sovyet yazarlarının önemli bir kesiminin bu temel, hayati soruya yalnızca edebiyat ustalığı açısından baktıklarını da.

Edebiyat kültürü nedir? Her şeyden önce, insanî yüceliğin farkında olmaktır; insanın yüceliğini yaşamda, şimdiye dek açık anlatımını bulamamış kapalı, kusurlu biçimlerde de olsa, kendini gerçekten gösterdiği her yerde görme yeteneğidir. İnsanlığın gelişimini açınlamak ve onu derinden anlamak yeteneğidir; yeni şeyleri, geleceğe gebe olan şeyleri daha ilk belirdikleri anda tanıma yeteneğidir.

Gorki, Birleşik Sovyet Yazarları Birliği'nin ilk kurultayındaki büyük konuşmasında edebiyatımızı başlıca bu açıdan eleştiriyordu: «Gerçekliğin çok kötü gözlemcileriyiz bizler» diyor ve daha sonra önemsiz gibi görünen birtakım şeyleri belirttikten sonra, yeni tip insanın gelişiminin, tüm gerçekliğimizin değişişinin, çoğu kez yazarlarımızın gözlerinden nasıl kaçtığını, yazarlarımızdan birçoğunun gerçekliğimizde yeni ve büyük olan şeyi henüz yeterince hissedemediğini göstermeye başlıyordu.

Gorki bu edebî kültürü, Asyatik kapitalizmin ve Çarlık baskısının en uygunsuz koşulları içinde, yaşam kültürüne dayalı olarak elde ettiği için zamanımızın en büyük yazarı olmuştur. Bu arada, öznel edebî önyargılar yararına büyük

yaşam olgusunu çarpıtmak ve küçültmekle iki kez suçladığı Leonid Andreyev'le ilgili anılarında neler söylediği okunmaya değer. Gorki şöyle söyler orada: «Gerçekliğimizdeki bazı şeyler, yani oldukça ender ve olumlu şeyler, tamamen olduğu gibi betimlenmeli, başka türlü değil.» Daha sonra şöyle der: «İdeal insanî duyguların böyle ender belirtilerinin, herhangi bir güzel dogma hatırına, bir sanatçı tarafından keyfî olarak çarpıtılmasına hâlâ razı olamıyorum.»

İnsan yaşamındaki yüceliğe karşı duyulan bu saygı, Gorki'nin edebî kültürünün dayandığı temeldir; aynı zamanda barbarlığın her çeşidine karşı duyduğu amansız nefretin de kaynağı. Vurgu, *her* sözcüğü üzerindedir burada. Gorki, eski Rusya'nın «ilkel» barbarlığından fanatik bir nefretle tiksinirdi. Tüm dünya edebiyatında, budalalığın ve zalimliğin Gorki kadar düşmanı olan az kimse bulunur. Tekelci kapitalizmin gittikçe büyüyen barbarca zalimliğinden sağgörülü bir nefretle tiksinirdi. Bir emperyalist savaşa karşı tutumunuz nedir: Faşizme karşı tutumunuz nedir? — başka yazarlar karşısında kendi tutumunu belirleyen sorular bunlardı.

Fakat onun her şeyi kapsayan görme gücü, barbarlığın incelmiş, yüceltilmiş biçimlerini aynı basiretli nefretle gözler önüne sererdi. Yazarlar kurultayındaki söylevinde Dostoyevski üzerine şunları söylüyordu: «Dostoyevski'ye bir hakikat arayıcısı diyorlar. Hakikati aradıysa, insanların kaba hayvanî içgüdülerinde bulmuştur; hem onunla dövüşmek için değil, onu haklı çıkarmak ve bağışlamak için bulmuştur onu.» Onun ayırdetmesini bilen gözleri, emperyalist barbarlığın aldığı çeşitli biçimlerin gerisindeki birleştirici ilkeyi görmüş ve kendini Faşist saldırganlığın apaçık hayvaniliğinde mi gösterdiğine, yoksa «ruhsal» bakımdan yücelmiş çekici edebî biçimlerde mi ortaya çıktığına aldırmamıştır; o bunlarda daima ortak ilkelerini görmüştür: insandaki hayvanın yüceltilişini; insanî büyüklüğü ve insanı insan yapan her şeyi, sonsuz uzunlukta bir evrim boyunca onları vahşiden

ve yarı-vahşiden insanî yaratıklar haline çevirmiş olan her şeyi hor görme ortak ilkesini.

Bu evrim sürecinde emeğin oynadığı role değgin Engels'in görüşünün doğruluğunu, emekle insanî büyüklük arasındaki çözülmez bağı ve öte yandan asalaklık ile barbarlık arasındaki çözülmez bağı derinden hissetmiştir. Dostoyevski üzerine söylediklerini aktardığımız aynı söylevde, edebiyatın ve efsanenin en büyük kahramanlarının ilk tiplerini, Herakles, Prometheus ve Faust gibi figürleri yaratmış olan, çalışan insanların o yazılı olmayan şiirinin yazarı için folklörün önemi üzerinde dönüp dönüp duruyordu.

En derindeki sorunlar ve edebiyattaki en yüksek biçim yetkinliğiyle bunların folk kökenleri arasındaki bu yalın birlik, bilinçli ve çelişkisiz olarak, ancak Sosyalist bir toplumda gerçekleştirilebilir. Sınıflı bir toplumun edebiyatı, yapısı gereği, hiç bir zaman halkın şiirinin etrafa yaydığı o büyük uyarımları gerçekten ve tam olarak özümleyemez. Benzeri görülmeyecek derecede uygun durumlarda (örneğin bir Rönesans) Shakespeare, Cervantes ya da Rabelais gibi üstün yaratıcı birkaç ruhun kendine özgü dehası, bu hazinenin hiç olmazsa bir kısmının, en yüksek düzeyde bir edebiyatın ölümsüz biçimleri içinde dağınık bir şekilde saklanmasını olanaklı kılmıştı. Sınıflı bir toplumda edebî gelişmenin bu çelişkili yapısı, kendini, diğerleri arasında, bazı durumlarda gerçekten ileri tek olanaklı yol, halk ögesinden bir sapmayı gerektirebileceği (Bielinski ve Çernişevski'nin Lomonosov örneğinde gösterdiği gibi), öte yandan halkın şiirinin dar ve sığ bir yerelliğe indirgenebileceği gerçeğinde gösterir.

Bu çelişkiler, ancak, emekçi halkın bütün gizli, baskı altında tutulan ve yerinden edilmiş güçlerinin büyük bir proleter devriminde kurtuluşu, özgürleştirilişiyle ortadan kaldırılabilir. Ancak utkulu bir proleter devrim, bu hazinelerin ortaya çıkarılması, bu güçlerin kullanılması, edebiyat ve sa-

natın daha önce görülmemiş yüksekliklere çıkarılması *olanağını* verebilir. Fakat Sovyetler Birliği'nde bile kapitalizmin hâlâ yaşayan kalıntıları bu türlü olanakların *gerçekleştirilişine* karşı ciddi engeller çıkarmaktadır. Yazarlar halkın şiirinde ortaya çıkan gerçek insani yüceliği açıkça kavrayamadığı sürece; halkın şiirinin edebiyata verdiği hakiki ögeyi, artistik üstünlüğü anlamadığı sürece, halkın şiiriyle uğraşma ve edebiyatın gerçek popülerliğine neden olan ögeler ve yönsemeler, edebiyatın genel evrimi üzerinde hiç ya da çok az etkisi olan folklor uzmanlığı olarak kalır ancak.

Maksim Gorki, edebiyatta halk ögesi sorununu geçmişin mirasiyle yakın ilişkili olarak ele almıştır. Çünkü şiirde halk ögesi, edebiyatın her türlü tarihî ve estetik öneminin odak noktası yapılırsa, ancak o zaman, edebiyatın gerçek tarihî kökleri izlenebilir. Gorki'nin kendisinin bu nokta üzerinde çok kesin görüşleri vardı. Boyuna alıntılar yaptığımız söylevinde şöyle diyordu: «Marksçılar bir kültür tarihi yazmış olsalardı, kültürün yaradılışında *burjuvazi*'nin rolünün, özellikle edebiyat alanında, büyük ölçüde fazla değerlendirildiğini görecektik, bunu ummak için her türlü neden vardır...» Gorki burada Marx ve Engels'in, Lenin ve Stalin'in, *burjuva* devrimleri tarihinde *burjuvazi*'nin oynadığı rol hakkında kendinden önce söyledikleri şeyi kültür alanına uygulamaktadır: *burjuva* devrimlerinin görevleri, gerçekten köktenci olarak, *burjuvazinin istemine karşı*, daima halkçı demokratik ögelerce yerine getirilmiştir. Reformistlerin, gerici *burjuva* sınıfına alçakça teslimiyetlerine yol açmış olan ve Plehanov'un düşüncelerinin kuramsal bakımdan çöküşünün temelinde yer alan şey, *burjuva* devrimlerinde *burjuvazi*'nin iddialı öncü rolü üzerinde bu türlü fetişist bir ısrardır. Tersine, bu Marksçı kavramın Lenin tarafından özgün bir biçimde geliştirilmesi; Lenin'in, *burjuva* devriminin *burjuvazi*'nin istemine karşı tamamlanması olarak çok açık biçimde formülleştirdiği «proletaryanın ve köylü sınıfının demokratik diktatörlü-

ğü» taktikleri, *burjuva* devriminin bir proleter devrimi haline dönüşünü olanaklı kılmış ve bu sonuncuya, 1917 Ekiminde utku yolunu açmıştır.

Burjuvazi'nin yaratıcı rolünün olduğundan üstün değerlendirilmesi ve tarihin yanlış gösterilişinin —reformistler tarafından bir hayli propagandası yapılmış— bir kalıntısıdır. Bir Fransız yazarı bu konuda Gorki'ninkilere benzer görüşler ileri sürer: «Bir edebiyat, temellerinden, toprağından ve halkından başka hiç bir şeyden güç alıp yenileyemez kendini. Edebiyat, Yunan efsanesinin o kadar anlamlı biçimde bize anlattığı gibi— ayakları ana toprağından ayrıldığı zaman bütün gücünü ve özelliğini yitiren Antaeus gibidir. Bizim Fransız edebiyatını on sekizinci yüzyılda yeni bir hayatî güçle dolduran şey —çok gerekliydi bu— bütün dehalarına karşın ne Montesquieu, hatta ne de Voltaire idi; hayır, *halktan* kimselerdi, halkın kendisiydi. Jean Jacques'tı, Diderot'ydu.»

Gorki, bu mirasın en doğru biçimde kullanılışının örneğini vermiştir; onun *yapıtlarında*, sanatçı yaratışın en yüce amaçları, gerçek bir devrimci popülerliğin yaratılmasında organik olarak kök salmıştır, bununla birlikte dünya edebiyatının büyük başyapıtlarının gelenekleriyle sımsıkı bağlıdır.

Gerçekten derin bir gerçeklik anlayışı: edebiyatın artistik üstünlüğünün ve popülerliğinin temeli budur. Gorki, örneğin *Konovalov* hikâyesinde, yaşamın gerçek sorunlarının doğru bir biçimde verilişinin, halktan kimseler üzerinde, onların yaşamlarını değiştirecek derecede, nasıl karşı konulmaz bir etki yaptığını; edebiyatın halk üzerindeki bu derece ciddî etkisinin, nasıl, yazarın kendi yaşam anlayışının derinliklerinden çıkabileceğini gösterir.

Gorki, çürümekte olan *burjuvazi*'nin edebiyatının peşini bırakmayan uydurma çıkmazı, bu «popüler»lik anlayışıyle ortadan kaldırır: bir yandan «fildişi kule», öte yandan pro-

pagandacı yazım çıkmazıdır bu. Gorki, edebiyatın bütün «pratik» sınırlamalarını olduğu kadar yaşamdan çekilmeyi de aynı kararlılıkla reddeder. Bir yazar olarak Gorki, düşünce yönünden daima ilgi çekmiş ve yazarlık çalışmasıyle devrimci gazetecilik ve propagandacılık görevleri arasına hiç bir zaman bir sınır çizgisi çekmemiştir. Tersine, onun en büyük başyapıtları daima, bir gazeteci olarak çalışmasından çıkmıştır. *Foma Gordeyev*, bir taşra gazetesinin yazar kadrosunda muhabir olarak çalışırken kapitalizme karşı verdiği ilk savaşımdan; *Ana*, ilk devrim sırasındaki gazetecilik faaliyetlerinden, *Klim Samgin* ise utkulu proleter devrimini yıkmaya çalışanlara karşı savaşımından çıkmıştır.

Fakat burada da Gorki'den alacağımız ders, Gorki ile çevresindeki dünya arasındaki gerçek, hayatî bağı anlamaktır. Gazetecilik yaşantısı ona yaşamın, yaşama hareket veren güçlerin, onun belirgin tiplerinin ve tipik çatışmalarının yakından resmini almasına ve süregitmekte olan savaşımlara bir dövüşçü olarak katılmasına yardım etmiştir. Bu yolla elde ettiği geniş yaşam bilgisi ve yaşamın zengin özünün derin şiirsel biçimlenişi sonunda Gorki'ye, yüzeyde hemen görülür olmayan temel ve kesin insanî nedenleri ve gerçekliğin yansımalarını sezmek ve edebî biçime sokmak gücünü vermiştir. İşte bunun içindir ki o, sorunlarına belli bir uzaklıktan yaklaşır çoğu zaman; işte bunun içindir ki, zamanımızın asıl tiplerinin özünü gözlerimizin önünde canlandırabilmek için geçmişte o kadar uzaklara gider. Devrimimizin gelecek tarihçisi, sosyalist bir toplum yaratılmadan önce üstesinden gelinmesi gereken güçlüklerin araştırıcısı, Gorki'nin *yapıtları* için, Engels'in Balzac'a dair sözlerini söyleyecektir: «... ekonomik ayrıntılarda bile, onlardan, zamanın bütün profesyonel tarihçilerinin, ekonomistlerin ve istatistikçilerin kitaplarından daha çok şey öğrendim...» Toplumsal olgular konusunda böyle somut bir tarih anlayışı aracılığıyle, Gorki, bugünkü fildişi kule mi yoksa propagandacı yazım mı sözde çıkmazı-

nın üstesinden gelebildi. Çünkü bunların her ikisi de —zıt belirtiler ve farklı öznel niyetlerle de olsa— aynı derecede çağdışıdır, her ikisi de aynı derecede yaşamın doğrudan doğruya görülebilen yüzüyle sınırlıdır.

Kültür, yaşama dair geniş ve derin bir bilgi demektir, onun amacı insanın yaşama gerçekten egemen olmasını sağlamaktır. Gorki'nin yaşam öyküsü, ilgilerinin genişliği ve derinliği yönünden, kültürünü genişletmek ve derinleştirmek için ilk delikanlılık yıllarından ölümüne kadar gösterdiği çalışma yoğunluğuyle birçok çağdaş yazarınkinden kesinlikle ayrıdır. Gorki hiç bir zaman, sözcüğün dar modern anlamında, yalnızca bir yazar olmamıştır, yani doğal bir yeteneğe dayanarak kitaplar üreten, böyle bir üretim için uzmanlaşan ve gerçekliği yalnızca ilerde yazacağı kitaplar için gereç olarak «gözlemleyen» bir yazar olmamıştır. Gorki, kapitalist işbölümünün yazar üzerindeki çarpıtıcı etkisine karşı durmadan ve başarıyla dövüştüğü için büyük bir yazar olmuştur. Bu savaşımın kendisi onun yaşam tecrübesini durmadan zenginleştirmiş ve onun bir sanatçı olarak boyu kitaptan kitaba büyümüştür. İnsanın yeteneğinin tükenmesi tehlikesi —kapitalist işbölümü yoluyla «uzmanlaşmış» yazarları tehdit eden tipik bir tehlikedir bu— diye bir şey yoktu onun için.

Gorki, çalışmanın, yeteneklerinin gelişmesi ve bir yazar olarak işi yönünden ne büyük önem taşıdığını en kesin bir biçimde vurgulamadan duramaz hiç. Örneğin Leonid Andreyev'le yaptığı bir konuşma üzerine şunları söylüyor: «Kendimi bir Arap atı olarak değil bir araba beygiri gibi gördüğümü; başarımın, doğal yeteneklerimden çok çabamdan ve çalışma yeteneğimden geldiğini söyledim ona, inandırmaya çalıştım onu.» Bu sert polemik biçimiyle, akla aykırı bir abartmadır ve kuşkusuz, Gorki'nin kendi hakkındaki ciddî düşüncesi değildir. Fakat ne kadar abartma olursa olsun, yine de bir hakikat tohumu taşır içinde. Gorki, sanat yeteneğinin özünün, şakacı, her gün yeni şeyler bulan bir imge-

lem, biçimsel bir üslup yetkinliği ya da herhangi bir başka modern «deha» belirtisi olduğunu hiç bir zaman düşünmezdi. Kendine, öz çalışmasıyle kendi kişiliği üzerinde gerçekleştirdiği bir sonuç olarak bakardı.

Kuşkusuz bu, onun doğuştan biricik dehasının gizini —onda ve diğer büyük yazarlarda bu türlü gizler aranırken bakılması âdet haline gelmiş yerden bambaşka bir yerde olduğuna inanıyoruz biz bunun— keşfetmeye çalışmaktan alıkoymamalıdır bizi. Gorki'nin düşünce dünyasına, çok doğal olarak hem yabancı, hem de karşı olan Tolstoy onun hakkında şunları söyler: «Sizin zekânızı anlayamıyorum... ama bilge bir yüreğiniz var... evet, bilge bir yüreğiniz.»

Bilge bir yürek: Maksim Gorki'nin bugüne kadar yapılmış en iyi tanımı bu belki. Bu sözlerin söylendiği durum hem Tolstoy hem de Gorki yönünden öyle karakteristiktir ki, özellikle bir sanatçı olarak Gorki hakkında daha başka sonuçlara varmamızı sağladığı için burada anlatılmaya değer. Gorki, Tolstoy'a kendi gençliğiyle ilgili bir hikâye anlatmaktadır. Bir generalin dul karısının evinde çeşitli işlerde çalışmakta, bahçıvanlık yapmaktadır; kadın eski bir orospudur, durmadan içmekte ve evde yaşayan bir sürü genç kadına etmediğini bırakmamaktadır. Bir gün bahçede kızlara rastlar ve ağza alınmaz sözlerle azarlamaya başlar onları. Kızlar kaçmak isterler, ama generalin karısı önlerine dikilir ve azarlamasını sürdürür. Gorki önce yumuşak sözlerle araya girmeye çalışır, ama boşuna. Sonunda yaşlı hanımı omuzlarından yakalar ve bahçe kapısından çeker. Sarhoş yaşlı orospu daha da çok söver ve Gorki'yi kızlardan biriyle ahlâk dışı bir ilişki kurmuş olmakla suçlar. Sonunda, «hızla sabahlığını parçaladı, gömleğini yukarı çekti ve bağırdı: 'Ben bu farelerin hepsinden güzelim!' Artık öfkelenmiştim, sırtını döndürdüm ve kıçına kıçına vurarak dışarı kovaladım onu, bahçe kapısından fırlayıp kaçıncaya kadar...» Ve generalin dul karısı buna rağmen Gorki'yi ayrılmaması, işi-

ne devam etmesi için kandırmaya çalışırsa da Gorki hemen terkeder işi.

Bu olay, Gorki'nin bir serseri olarak yaşamında kaba, biraz da kötü bir rastlantıdır. Fakat Tolstoy'un bu hikâye karşısında gösterdiği tepki ilginçtir. Önce bir gülme nöbetine yakalanır, biraz kendine gelince de şunları söyler: «Senin onu bu şekilde dövmen, ne derece bağışlayıcı olduğunu gösteriyor. Başka kim olsa başına vururdu onun...» Bir duraklamadan sonra devam eder: «Garip bir adamsın! Yanlış anlama, ama çok garip bir adamsın sen! Hâlâ bu kadar iyi bir insan olman şaşırtıcı, oysa pekâlâ kötü bir insan olabilirdin ve hakkın da olurdu buna. Güçlüsün, iyi bir şey bu...» Ve sonunda, biraz önce söylediğimiz gibi Gorki'nin «bilge yüreğine» işaretle bitirir konuşmasını.

Bu küçük hikâyenin basitliği ve kabalığı, Gorki'nin karakterinin, insanî ve edebî görüş açısından önemli olan bazı yanlarını göstermemiz için uygun bir fırsat sağlar bize. Bunlardan ilki, Tolstoy'un o kadar zekice dile getirdiği şeydir: onun, generalin dul karısının zalimliği ve terbiyesizliğine karşı öfkeli ve ani tepkisinde bile bağışlayıcılığı, içgüdüsel sakinliği. Bir an bile düşünmeksizin cezalandırır ve ayıplar onu, fakat kesinkes gerekli olandan bir milim bile ileri gitmez; kadının pis ve hayvanca atmosferine bir an olsun sürüklenmez. Bununla birlikte kabalığa kabalıkla karşılık verir. Fakat yine içgüdüsel olarak, terbiyesizlikle başlayan sahneye bir güldürü havası verir, böylece bu edepsizliğe insanca ve sanatkârca tepki gösterir. Tüm hikâyenin bütün kabalığına karşın, Gorki'nin insanlığı, iç temizliği ve inceliği, yine de, bütün diğer belirtilerinde ve bütün yazdıklarında olduğu gibi açıkça ortaya çıkar. Bilge bir yüreği vardı onun.

Bu yürek bilgeliği, artistik bakımdan büyük önem taşır. Modern sanat, başka şeylerle birlikte bir diğer sözde-çıkmazdan acı çekmektedir: «incelik» ve «kabalık» zıtlarından, bu yanlış uçlardan birine ya da ötekine düşmektedir hep. Sa-

nat'taki her sorun gibi bu da yaşamın kendisinden çıkar. Modern yazar, elinden bir şey gelmeksizin, yaşamın durmadan artan kabalığı, vahşiliği ile yüzyüzedir. Ya bu vahşiliğe teslim olur ve onu çıplak, duygusuz, hayvanca kabalığı içinde anlatır, ya da bir başka alana sığınır; yaşamdan ve onun her türlü kabalığından çekilişi ancak yüzeyde inandırıcı bir şeydir: sanatçı, boş bir duygu ve davranış «inceliğine» sığınmaktadır.

Eski yazarların kabalığının bu çıkmazla hiç bir ilgisi yoktur. Shakespeare'de, Cervantes'de ya da Rabelais'de bulduğumuz kaba sahnelerde, birçok vahşi insanî tutku kabaca patlak verir, çünkü bu türlü tutkular anlatılmadıkça yaşamın tam bir tablosu çizilemez; fakat bu tutkular, büyük şairlerin ve yazarların bize sundukları dünyanın tablosu içinde kendilerine özgü yerlere konur. Kültürü sahici olan sanatçı, yaşama aklıyla ve duygusuyla egemen olan şair, yaşamı olumlu güçleriyle olduğu kadar olumsuz güçleriyle de yakalamalıdır; insanlar üzerine bilgisi ve onların temelde iyi olduklarına dair inancı, onu, insanların, sonunda içgüdülerine egemen olacaklarından kuşkuya düşürmediği için, olumlu ve olumsuz güçler arasındaki savaşımdan artistik mutluluk çıkarır. Ama modern yazar, zamanın hayvanlığı, vahşiliği karşısında umarsızdır.

Gorki ise öyle değildi: «bilge bir yüreği» vardı onun. İnsanileştirici güçlerle, sınıflı toplumda doğmuş olan kaba hayvanilik arasındaki savaşımda, çıkış yolunu hiç bir zaman gözden kaçırmaz o; bundan da öte, bu çıkış yolu için, yani Sosyalizm için dövüşe hiç bir zaman ara vermemiştir. Bu savaşımın acısı, çağdaşlarının yalnızca iki yanlış uç arasındaki uyumsuzluğu gördüğü yerde, onun artistik bir denge bulmasını olanaklı kılmıştır. Gorki'nin sanatı, bir uçta «içten» sanat, öbür uçta ise gerçeklikle ilgisini kesmiş sözde bir anıtsallık gibi modern yanlış uçlar diye bir şey tanımaz. Ne doğayı titizlikle kopye eder, ne de yapay bir üslupçuluk

adına gerçekliği çarpıtır. Bilge bir yüreği vardır onun, gerçekliğin temel özelliklerini derinlerden yüze çıkaran bilge duygular da buradan gelir. Gördüğü ve biçimlendirdiği her şey insanî yönden önemli olduğu için de, günlük yaşamın görünüşte ilginç olmayan sahnelerini, kendi gerçek anıtsallığını yitirmeden ve «içtenliğe» düşmeden verebilir; insandaki en kaba şeyleri bütün bağırganlıkları içinde, yazdıklarına modern kabalığın gölgesi düşmeksizin ve yanlış bir anıtsallığa sığınmak zorunda kalmaksızın anlatır.

Uzun, olaylarla dolu ve yorucu yaşamı boyunca Gorki, insanı ve insanca gerçek olan şey karşısınadaki bu doğal duyguyu her gün daha yüksek bir düzeye çıkarmıştır. Devrimci işçi sınıfı hareketiyle ilişkisi, emekçi sınıfın savaşımından ve utkusundan edindiği yaşantı, kültürünü ve sanatını her gün daha yetkinleştirmiştir. Bir sanatçı olarak, yapıtlarında, *burjuva* sanatının çelişkilerinin Sosyalist pratikte yenilebileceğini somut olarak gösterdiği için Sosyalist gerçekçiliğin ilk büyük ustasıdır o.

DİZİN

Alain, 343, 344.
Andreyev, L., 301, 302, 303, 360, 365.
Aristo, M., 106, 162, 163, 304.
Arnold, M., 338, 339.

Balzac, H., 9, 13, 14, 18, 19, 20, 22 - 24, 31, 33 - 131, 156, 167, 170, 176, 177, 178, 188, 189, 194 - 196, 198, 202, 203, 206, 215 - 219, 233 - 236, 242 - 244, 248, 251, 257, 272, 275, 279, 283, 305, 307, 308, 309, 311, 314, 324, 336, 338, 340, 341, 343, 352, 364.
Baudelaire, 331.
Beethoven, L., 268.
Bentham, J., 64, 95, 317.
Bielinski, V. G., 24, 26, 27, 134 - 139, 147 - 153, 156, 160, 169, 171, 355, 361.
Bismarck, 140, 331, 332.
Blanqui, A., 116.
Bloch, J. R., 348, 349, 351.
Boccacio, 307.
Bourget, P., 336 - 338, 340 - 343.
Börne, L., 149.
Buchner, L., 140.
Buda, 270.
Burns, R., 339.
Bruyere, 341.
Butler, S., 329.
Byron, G., 85, 114, 338.

Calas, 132.
Calderon, 330.
Carlyle, T., 136.
Cervantes, M., 67, 275, 327, 361, 368.
Charles II., 98.
Chateaubriand, 93, 95, 104, 107.
Chenier, 95.
Chesterton, G. K., 17.

Constant, B., 69.
Cooper, F., 93, 104, 215.
Corneille, 150.
Cousin, V., 69.
Cromwell, O., 53, 98, 347, 351.

Çehov, A., 134, 199, 293.
Çernişevski, N. G., 24, 26, 134, 138 - 148, 151 - 153, 156, 159 - 161, 164 - 171, 176, 249, 294, 297, 327, 354, 355, 361.

Dante, A., 13, 327, 330.
Daudet, A., 107.
Defoe, D., 176, 191, 213.
Dickens, C., 78, 128, 129, 136, 328, 331.
Diderot, D., 63, 68, 87, 88, 106, 141, 142, 145, 147, 153, 171, 363.
Dobrolyubov, N. A., 24, 26, 134, 138 - 145, 148, 151 - 153, 156 - 158, 160 - 162, 168 - 171, 294, 295, 297, 298, 354, 355.
Dos Passos, John, 78.
Dostoyevski, F., 27, 134, 151, 152, 179, 312, 316, 327, 328, 351, 353, 354, 360, 361.
Dreyfus, A., 125, 132, 348.
Dumas, A., 122.

Elizabeth, İngiltere Kraliçesi, 98.
Ellis, H., 339, 340.
Engels, F., 19, 20, 24, 37, 53, 125, 126, 140, 145, 156, 157, 180, 183, 185, 210, 361, 362, 364.
Ernst, P., 180, 183.
Euripides, 304.

Fenelon, 106.
Feuerbach, L., 137, 139, 140, 141, 144, 145.
Fielding, H., 97, 176, 204, 314.
Flaubert, G., 9, 10, 13, 107, 121, 125, 128, 130, 131, 136, 177, 178, 180 - 194, 197, 212, 230, 257, 298, 331, 335, 338, 339, 340, 344, 345, 349, 354.
Fourier, C., 39, 108, 119.
France, A., 341.
Freytag, G., 192.
Fritsche, V. M., 175.

Galsworthy, J., 321, 322, 341.
Garborg, A., 186.
du Gard, R. M. 349.
Gide, A., 9.
Goethe, J. W., 13, 23, 31, 39, 62, 73, 85, 94, 117, 130, 131, 149, 153, 167, 193, 237, 243, 244, 268, 272, 274, 298, 299, 314, 327, 341, 343, 350 - 352, 357, 358.
Gogol, N., 149, 150, 151, 355.
Goldsmith, O., 204.
Gonçarov, A., 151, 159, 161,

231, 232, 267, 294, 295, 296, 297, 298.
Goncourts, 107, 177, 339.
Gorki, M., 23, 27, 28, 30, 134, 173, 177, 226, 275 - 325, 355 - 369.
Guesde, J., 348.
Guizot, M., 35, 69, 108.

Hamsun, Knut, 186.
Hauptmann, G., 333, 341, 350.
Hegel, 12, 60, 87, 88, 94, 101, 136, 137, 139, 140, 161, 163, 202, 206, 211, 212, 274, 311, 317, 329, 330.
Heidegger, M., 8.
Heine, H., 37, 135, 136, 137, 149, 338.
Helvetius, 95.
Herwegh, G., 140.
Herzen, A., 24, 27.
Hettner, H., 140.
Hilaire, G. de S., 108, 120.
Hoelderlin, 114, 115.
Holz, Arno, 332.
Homeros, 203, 207, 208, 213 - 215, 264, 270.
Hugo, Victor, 93, 107, 114, 129, 130, 131, 132.
Hurd, R., 304.

Ibsen, H., 179, 180, 181, 183, 186, 262, 270, 323, 329, 331, 332, 334, 345.

Jaures, J., 348.
Joyce, J., 9, 17.

Kant, I., 270.
Keller, Gottfried, 18, 140, 165, 169.
Kipling, R., 192, 347, 348.
Klopstock, 271.

Lafargue, P., 125, 279.
Lamartine, 93.
Lamennais, 108.
Leibnitz, G., 163.
Lemaitre, J., 337, 341.
Lenin, V. İ., 24, 27, 172, 176, 186, 187, 189, 197, 217, 220, 237, 262, 263, 273, 278, 300, 318, 324, 355, 356, 362.
Lermontov, A., 149, 293, 294, 355.
Le Sage, 93, 202.
Lessing, G., 146, 147, 148, 150, 151, 162, 163, 171, 208.
Lewis, Sinclair, 78.
Lomonosov, A., 361.
Louis, XI, 98.
Louis, XIII, 97.
Louis, XIV, 97.
Luxemburg, R., 174.

Makyavel, N., 75, 97.
Maeterlinck, M., 179, 288, 334, 341.
de Maistre, 104, 105.

Manet, 132.
Mann, Thomas, 9, 23, 321, 322, 341, 345, 350, 351.
Marat, J. P., 142.
Marx, K., 7, 35, 36, 47, 52, 54, 56, 58, 60, 63, 66, 69, 113, 125, 136, 140, 154, 163, 220, 269, 279, 281, 282, 362.
Mary, İskoçya Kraliçesi, 98.
Maupassant, 177, 180, 183, 193 - 195, 197, 266, 267.
Maurras, C., 348.
Mehring, F., 146, 174, 175.
Menzel, 149.
Merezhkovski, S., 135, 353.
Mérimée, 93.
Milton, J., 347, 351.
Mirbeau, O., 309.
Molière, 271, 272, 273, 330, 336.
Molotov, V. M., 356.
Montaigne, 341, 351.
Montesquieu, 106, 363.
Musset, 68.

Napolyon, Bonapart, 36, 51, 54, 55, 57, 68, 69, 70, 74, 86, 97, 98, 100, 101, 102, 110, 111, 115, 124, 212, 272.
Nietzsche, F., 155, 270, 329.

Ohnet, G., 192.
Ossian, 330.
Ostrovski, N., 152, 161.

Péguy, C., 348.
Platon, 265.
Plehanov, G. V., 174, 175, 362.
Proust, M., 9.
Puşkin, A., 149, 152, 159, 167, 293, 294, 355.

Rabelais, 64, 361, 368.
Racine, 106,
Ricardo, D., 60.
Richard, Arslan Yürekli, 98.
Richelieu, 86, 97.
Rilke, R. M., 74.
Rolland, R., 341, 348, 349, 350, 351, 352, 355.
Rousseau, J. J., 56, 58, 298, 351, 352, 363.
Royer-Collard, 69, 93.

St. Beuve, 155.
St. Just, 142.
St. Simon, 108, 137.
Saltikov-Şçedrin, 24, 134, 151, 168, 354, 355.
Sand, George, 93, 105.
Say, E., 69.
Schiller, F., 94, 114, 115, 117, 164, 269, 271, 272, 274, 327, 351.
Schopenhauer, F., 140, 270.
Scott, Walter, 23, 31, 92, 93, 98, 104, 167, 202, 327.
Shakespeare, W., 13, 16, 100,

162, 163, 181, 189, 268, 326, 328, 330, 336, 338, 340, 341, 343, 347, 352, 361, 368.
Shaw, G. B., 326, 329, 330, 341, 342, 347, 349, 351.
Sinclair, Upton, 17, 346.
Sismondi, 108.
Sofokles, 162, 304.
Spengler, O., 8.
Spinoza, B., 338.
de Stael, Mme., 93.,
Stalin, J. V., 27, 324, 325, 355, 362.
Stendhal, 55, 68, 70, 91-124, 129, 176, 177, 178, 185, 191, 196, 216, 218, 219, 237, 242, 244, 272, 307, 311.
Strindberg, A., 182.
Sué, E., 98.
Swift, Jonathan, 24, 185, 191, 224,

Şolohov, M., 25.

Taine, H., 123, 124, 168, 170.
Thibaudet, 340, 341.
Thiers, 108.
Tolstoy, Lev, 9, 13, 18, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 129, 134, 152, 172-277, 293, 298, 306, 311, 313, 314, 326-355, 366, 367.
Turgenyev, I., 151, 160, 165, 166, 179, 267, 297.

Verlaine, P., 74.
Vico, 329.
Virgil, 16.
Vischer, F. T., 139.
Vogt, 140.
Voltaire, 74, 93, 106, 132, 150, 326, 328, 363.

Wagner, R., 104, 140.

Zeller, 131.
Zola, E., 13, 15, 16, 19, 21, 31, 60, 101, 107, 118-133, 167, 168, 178, 180, 191, 192, 307, 332, 333, 338, 340, 344.
Zweig, S., 342, 343.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 7

BİRİNCİ BÖLÜM : *Balzac: Köylüler* 33

İKİNCİ BÖLÜM : *Balzac: Sönmüş Hayaller* . . 67

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM : *Balzac ve Stendhal* 91

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM : *Zola'nın Yüzüncü Doğum Yıldönümü* 118

BEŞİNCİ BÖLÜM : *Rus Demokratik Edebiyat Eleştirisinin Uluslararası Önemi* 134

ALTINCI BÖLÜM : *Tolstoy ve Gerçekçiliğin Gelişimi* 172

YEDİNCİ BÖLÜM : *Devrim Öncesi Rusya'sının İnsanlık Komedisi* 278

SEKİZİNCİ BÖLÜM : *Lev Tolstoy ve Batı Avrupa Edebiyatı* 326

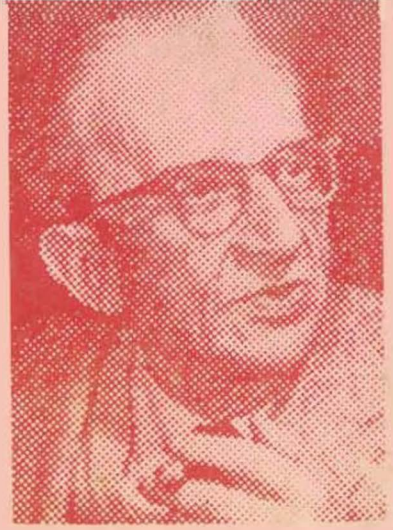
DOKUZUNCU BÖLÜM : *Kurtarıcı* 356

DİZİN 370

PAYEL YAYINEVİ — Nuruosmaniye Cad.
Atasaray No: 405 Cağaloğlu

P.K. 889 — İSTANBUL

Tel : 28 44 09



•... Faşizmin çöküşü ve yok edilişiyle birlikte bütün kurtulmuş halklar için yeni bir yaşam başlamış bulunuyor. Her ülkede bu yeni yaşamın ortaya koyduğu yeni görevlerin yerine getirilmesinde edebiyatın büyük bir rolü vardır. Eğer edebiyat, tarihin emrettiği bu rolü gerçekten oynayacaksa, doğal bir ön koşul olarak bu edebiyatı yapacak olan yazarların felsefi ve politik bakımdan yeniden doğmaları gerekli olacaktır. Fakat bu kaçınılmaz bir ön koşul olsa da, yeterli değildir. Değişmesi gereken, yalnızca düşünceler değildir, insanlarının tüm coşkusal dünyaları da değişmelidir: yeni, kurtarıcı, demokratik duygunun en etkili propagandacıları ise edebiyatçılardır ...•

G. Lukacs