

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

ANATOLİ LUNAÇARSKI

MİRAS



Bu kitap; Verlag der Kunst Dresden'in "**Anatoli Lunaçarski**" "**Das Erbe**" özgün adıyla yayımladığı kitabın Almancasından Türkçeye çevrilmiştir.

Birinci Basım : Ağustos 2001

Dizgi : Dönüşüm (0212) 244 29 97
Baskı : Özyılmaz Matbaası, İstanbul
Kapak : İnter Grafik-Tasarım

ISBN 975-7349-85-2

İNTER YAYINLARI
Ankara Cd. 31
Fahrettin Kerim Gökay Vakfı İşhanı
Kat: 4 Daire: 51
Cağaloğlu - İSTANBUL
Tel: (0212) 519 16 16

ANATOLİ LUNAÇARSKİ

MİRAS

DENEMELER
KONUŞMALAR
NOTLAR

Çeviren :İsmail Yarkın
M. Ali İnci

Bu kitap; Verlag der Kunst Dresden'in "**Anatoli Lunaçarski**" "**Das Erbe**" özgün adıyla yayımladığı kitabın Almancasından Türkçeye çevrilmiştir.

Birinci Basım : Ağustos 2001

Dizgi : Dönüşüm (0212) 244 29 97
Baskı : Özyılmaz Matbaası, İstanbul
Kapak : İnter Grafik-Tasarım

ISBN 975-7349-85-2

İNTER YAYINLARI
Ankara Cd. 31
Fahrettin Kerim Gökay Vakfı İşhanı
Kat: 4 Daire: 51
Cağaloğlu - İSTANBUL
Tel: (0212) 519 16 16

ANATOLİ LUNAÇARSKİ

MİRAS

DENEMELER
KONUŞMALAR
NOTLAR

Çeviren :İsmail Yarkın
M. Ali İnci

İçindekiler

Estetiğin Temel Sorunları

Klasiklerin Mirasından (1930)	7
---	---

Müzik

Beethoven Bizim İçin Neden Değerlidir (1927)	21
Romantizm (1928)	36
Franz Schubert (1928)	
<i>Ölümünün Yüzyüncü Yıldönümü Dolayısıyla</i>	44
Berlioz'un "Damnation de Faust"u (1921)	48
Richard Wagner'in Yolu (1933)	
<i>Ölümünün Ellinci Yıldönümü Dolayısıyla</i>	56
Çaykovski ve Bugün (1928)	
<i>Ölümünün Otuzbeşinci Yıldönümü Dolayısıyla</i>	71

Resim

Madonna ve Venüs (1909)	
<i>Paralellikler</i>	74
Tizian ve Pornografi (1909)	81
Rembrandt van Rijn	96

Tiyatro

Diderot'nun "Oyuncu Üzerine Paradoks"u (1922)	100
"Faust", "Kısmet", "Comédie'nin Kaçakları (1913)	104
Hamlet Pozunda Faust (1932)	
<i>Cenevre'den Mektup</i>	108
Pazaryerinde "Götz" (1932)	113

Edebiyat

Shakespeare'in Kişiliği ve Eseri (1933)	135
Lope de Vega'nın İki Şaheseri (1912)	
<i>Doğumunun Üçyüzellinci Yıldönümü Dolayısıyla</i>	150
Jonathan Swift ve "Bir Fıçının Masalı" (1930)	159
Molière (1930)	
<i>Bir Konferanstan</i>	173
Doktor Faust (1903-1928)	178
Goethe ve Çağı (1932)	
<i>Goethe'nin Ölümünün Yüzüncü Yıldönümü Dolayısıyla.</i>	210
Dramacı Olarak Goethe (1932)	233
A. S. Griboyedov (1929)	243
Aleksander Sergeyeviç Puşkin (1925)	264
N. A. Dobrolyubov (1918)	271
Şchedrin Üzerine (1933)	274
Flaubert (1928)	
<i>Genel Karakteristik</i>	278
Whitman ve Demokrasi (1917-1932)	285
Adlar Dizini	289

Klasiklerin Mirasından (1930)

Marx, ünlü tamamlanmamış “Politik Ekonominin Eleştirisine Giriş”te, antik Yunan sanatının estetik etkisinin muazzam süregidişinin neyle açıklanır olduğu şeklinde son derece ilginç bir soru sorar.

Bu etkinin açıklamasını Marx, Yunan kültürünün özelliklerine gösterilen ve 19. yüzyılın başlarında olağanüstü yaygın olan anlayışta (bu anlayışın en anlamlı ifadesini Hölderlin’in¹ “Hyperion”unda ve —artık tümüyle olgunlaşmış biçimiyle— Hegel’de bulabiliriz), bütün kültür öğelerinin, başında sanatın durabileceği bir sistem halinde birleşmesinde arar.

Yunanlıların safdil ve canlı felsefesi (bu, aynı zamanda doğabilimdir), onların siyaseti ve ahlâkı — bütün bunlar, son derece kolay bir şekilde, doğaya ilişkin mitsel ve insanlaştırılmış bir anlayışa aktı. Daha sonraki bir çağda, mitlerin, gündelik gerçekliğin arkasına yakın bir yerde egemen olduğu varsayılan realite olarak alınmasına son verilmiş olsa bile, bu mitler, o zaman da herkese o kadar yakındı ki, henüz istikrarsız olan realist bir dünya görüşünden mitler yaratan ya da eski mitosun görünümünün anlaşılması ya da adlandırılması için kullanan bir dünya görüşüne geçiş, hiçbir zorluk arzetmedi.

Buna, antik destanın ve ondan daha fazla da dramının, ondan

¹ Lunaçarski, Hölderlin üzerine, 1929 yılında “Sanat Tarihinin Sosyolojik ve Patolojik Etkenleri” adlı bir konuşma yapmıştı. (*Almancaya Çevirenin Notu*)

az olmamak üzere antik mimarının ve heykelticiliğin, kesinlikle resmi-pedagojik bir anlama sahip olduğu eklenmelidir.

Ve öte yandan Yunanlıların içinde yaşadığı kültür sistemi, politikayı ahlâka bağımlı kılmaya ve insanları, diğer halklara ve diğer çağlardakine göre çok daha yüksek bir ölçüde, sanat aracılığıyla politik-ahlâki olarak yönlendirmeye izin vermektedir.

Atinalılar, ulusal bilinci, adamakıllı bir şekilde Asya'ya karşı bir mücadele doğrultusunda, emperyal bir sömürge bilinci doğrultusunda örgütlediler: Onomakritos'a, Homer'in çok eski şiirlerini yeniden kaleme almayı yasakladılar. Sözcüğün en gerçek anlamıyla, kitlenin önünde dönemin en yakıcı kültürel-politik sorunlarını ortaya atan trajedileriyle, despotların (ya da isteyecek veya istemeyerek despotluk peşinde koşanların) küstahlıklarına karşı mücadele ettiler. Onlar, —atletlerden başlayıp Olimpiyalıların insanlığının tümüyle ölümsüz zaferine indirgenmiş yarı-tanrı üzerinden— bir skala oluşturdular ve böylelikle "kalokagathie"nin, yani bedensel ve ruhsal güzelliğin eşit derecede uyumlu gelişmesinin yüksek ülküsünü yarattılar. Özel evleri mütevazı bir durumda bırakırken, tapınaklarının ve resmi binalarının muazzam gruplarında, tıpkı kristalleştirilmiş bir müzik gibi, bu mimaride kendisini aynada gören tüm kamuoyunun sağlıklı ritimlerini öngören parçalarının uyumunu yaratmaktan gurur duydular.

Marx, antik Yunanlılardan sonra sanatın asla bu kadar yükselerek çıkmadığını kesinlikle açıkladığında ve hatta, insanlığın bir kez daha böyle bir sanat yaratmaya gerek duyup duymayacağından ve sanat için bir kez daha aynı şanslı koşulların ortaya çıkıp çıkmayacağından âdeta kuşku duyduğunda, tümüyle bunları göz önünde bulundurmaktadır.

En ufak bir şekilde bir bezemecinin eblehçe benzetmelerine düşmeksizin, Marx, antik Yunanistan'ı insanlığın çocukluk dönemi olarak adlandırmaktan ve çocukluk döneminin, zaman zaman tümüyle yetişkin bir insana nasıl bir hâle içinde görüldüğü üzerine birkaç satır yazmaktan çekinmez; ama buradan, yetişkin

insanın bir çocuk olmak istediği ve onun, çocukluğu, bu kadar üstünlükleri olan mutlu çocukluğu, bütün ömrü boyunca her açıdan gençlik döneminden ve olgun yaşından daha değerli tuttuğu sonucunu çıkarmaya çok yol vardır.

Marx'ın bu mülahazalarından, ekonominin kalkınması —ya da insanın doğa üzerindeki egemenliği diyebiliriz— ile, yetkinleşmesi anlamında sanatın gelişmesi arasında bir düşümselliğin olmadığı son derece açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu, asla, sanatın gelişme çizgisinin ekonomiye bağımlı olmadığı anlamına gelmez. Bağımlılık, burada da, diğer üstyapıların ekonomiye bağımlı olduğu tümlük içinde var olmaya devam eder. Ama bu bağımlılık öyle basit görülmesin, bütün üstyapı çizgilerinin ekonomi çizgisinin yükselmesine paralel olarak yükseldiği sanılmasın.

Doğayla estetik ilişki, önemli ölçüde onun antropomorf (insanbiçimci) yorumunu ve kendinden doğanın, yani doğa biçimlerinin iç değerlerinin kabul edilmesini önkoşar.

Tersine, doğaya karşı bilimsel-mühendisvari tavır, her türlü antropomorfizmi (insanbiçimciliği) yıkar. Bu, doğal olarak insanın doğa üzerindeki çok daha büyük gücü anlamına gelir, ama bu gücün önkoşulu, tam da antropomorfizmle ortak bir yanı bulunmayan gerçek doğa yasalarının bilinmesidir.

Bunun yanı sıra, doğaya karşı mühendisvari tavır, utilitaristtir (faydacıdır). Ormanın güz yapraklarının sarısı üzerinde oynayan güneş ışığının efektlerini zevkle seyreden bir ressam, bu ormanın ne kadar selüloz vereceğini ve onu belirli bir dönem içinde tomruk ve kereste haline getirmek için ne kadar enerji harcanması gerektiğini hesaplamak için gönderilmiş “tutarlı bir mühendis”e gülünç gelecektir.

Ve ne biri ne de diğeri, yani ne modern ressam ne de modern mühendis, —her ikisi de Kliçkov'u çok iyi okumuş olsa bile— orman kesildiğinde, ağaç perilerinin nereye kaybolduğunu ve orman ruhlarının kendilerini nasıl hissettiklerini akıl edemeyeceklerdir.

Özellikle kapitalist aşamaya özgü olan doğa karşısındaki bilsimsel ve faydacı tavır, insan hayalgücüne tecavüz eder; ve sanatı tümüyle ezmez de, ona sadece yeni biçimler verirse, bunu her halükârda daha az çiçekli, daha az edalı, daha az canlı, daha az safdil bir biçimde yapar. “Canlılık” ve “safdillik” kavramlarını bilerek kullanıyorum, çünkü bu kavramları sürekli olarak yüksek bir övgüyle kullanan Lenin’den başkası değildi (“Leninskiye sborniki”, C. XII) ve neye ilişkin olarak kullandığını düşünüyorsunuz? Antik sanata ilişkin olarak mı? Hayır, antik felsefeye ilişkin olarak.

Antik felsefe, doğa sorunlarını çok derin ve esaslı bir şekilde ele aldı ve buna rağmen, sahip oldukları kesin bilgilerin miktarı söz konusu olduğunda, bizim bilimimizle karşılaştırıldığında tümüyle süt çocuğu gibi kalmaktadır. Ama çoğunlukla, tam da bu kesin bilgi eksikliği, Lenin gibi keskin bir kafayı, Heraklit ve Aristoteles’de tadına vardığı büyüleyici görüşlere, sonuçlara ve oluşumlara götürdü.

Burada önemli bir çekince düşünüyorum. Marx’ın, sanki Helas’da *bütün zamanların* en yüksek sanat doruğunu görüyormuş gibi, gelecekte nihai olarak vazgeçtiğini söylemek yanlış olur. Marx, yalnızca geçmişten söz etmektedir. O, yalnızca burjuva sanatı antik sanatla karşılaştırmaktadır.

Birçok şey, insanlığın uzak olmayan bir gelecekte yıldızı altında yaşayacağı diyalektik materyalizmin, Yunan düşünce tarzıyla, dünyaya ilişkin Yunan düşüncesiyle, ona zıt olan “burjuva-mühendisvari” düşüncenin bir sentezini oluşturduğunu düşündürmektedir.

Gerçekte ise, “mühendisler”in asıl felsefesi, mekanik materyalizmdir ve o, tözü yaşamdan mahrum eder, onu bir bütün olarak benzetmelerin tembel kitlesi haline getirir. Onun elinde töz hareket bile etmez ya da daha doğrusu: yalnızca dış bir dürtünün etkisi altında hareket eder. Tözün içindeki bütün özellikleri yok eder. O, olguların dışsal doğasının karşısına kendinden materya-

list doğayı koyar ve burada da, dev bir otomatın sayısız atomla benzerliğini düşünür ve böylelikle Holbach'da, örneğin Helence hisseden Goethe üzerinde itici bir etki yaratan o korkunç tabloyu yaratır.

Buna karşılık, diyalektik materyalizm, töze yaşamını geri verir. Lenin, tekrar tekrar, tözün öz gelişmesi, onun içinde uyuklayan muazzam olanaklar ve onun, Lenin'in gücünü sınırsız olarak algıladığı insan düşüncesini potansiyel olarak barındırması konusunda ısrar eder. O, sürekli olarak yaşamdan, hareketi yalnızca bir tek mekanik yanından değil, tersine aynı zamanda niteliklerin dönüşmesi olarak gördüğümüzde, maddeye geri dönen renk zenginliğinden söz eder. Hatta, hiçbir isteksizlik göstermeden, Böhme'nin biraz çabaya benzer, maddenin "ıstırapı"² olan maddeye özgü bir güç düşüncesini kaydeder.

Bu, elbette yalnızca bir metafordur ve diyalektik materyalizmi ve onun töze ilişkin görüşünü ilkel hilozoizmle* eşit tutmak gülünç olurdu. Ama "mühendis" mekanikçinin dünya görüşüyle diyalektikçinin ve devrimcinin dünya görüşünü birbirinden ayıran uçurum, derhal herkesin gözüne çarpar.

Bu bakış açısıyla, bizi kesinlikle antropomorfizm dönemine geri götürmeyen diyalektik materyalizmin, yine de sanata özel bir yaşam yüklediği söylenebilir, çünkü bizi çevreleyen "evren", diyalektik materyalizmin bakış açısıyla, tümüyle başka bir yaşam sürmekte ve mekanikçi görüşün sahte bilimsel yansımasında olduğundan tümüyle başka bir ağırlıkla kendisini göstermektedir.

Ne olursa olsun, antik Yunanistan, çarpıcı bir şekilde dile getirilmiş estetik üstünlükleriyle, bizim için bir kültür olgusu olarak kalmaktadır.

² Böhme'nin "maddenin ıstırapı" sözleri, Engels'in "Doğanın Diyalektiği"nde, diyalektik sürecin canlı ifadesi olarak anılır. (*Almancaya çevirenin notu*).

* Hilozoizm: Antik doğa felsefesi; tözün başlangıçta bir cana, bir ruha sahip olduğunu ileri süren öğretisi. —ÇN.

Ama kendi kendimize bir soralım: Plehanov, çeşitli eleştirel ve estetik makalelerinde, sık sık aslında daha iyi ya da daha kötü sanat olamayacağını, Marksist olarak eleştirmenin, yalnızca, şu veya bu sanatın neden şu veya bu döneme ait olduğunu açıklamakla yükümlü olduğunu öne sürdüğünde haklı değil miydi?

Burada, Plehanov'un kendisinin bu bakış açısına sadık kalmadığı söylenmelidir. O, bunun dışında, Çernişevski'ye karşı yönelttiği "aydınlanmacı" bakış açısı eleştirisini de esas olarak neredeyse tümüyle yok eden geniş çekinceler koymaktadır.³ Her halükârda Plehanov'un görüşlerinin çevresine, Marksizmin sanata karşı salt genetik tavrı üzerine tezlerinin bir dizi sınırlaması dahildir. Bu sınırlamalar, onun teorisinin organik bir parçasını oluşturur. Plehanov'un özü itibariyle çok esnek, ama biçimi itibariyle çok istikrarlı olan ölçüt tezi — kendisine göre şu ya da bu sanat eserinin, şu ya da bu sanatçının, şu ya da bu okulun, hatta tüm bir çağın hesabını verebileceğimiz ölçüt tezi de buna dahildir. Biçim itibariyle mutlak, öz itibariyle görece bu ölçüt, her bir sanatta, genel ilkelerin, onun içine konulan ya da onun doğurduğu toplumsal içeriğin ifadesinin toplamıdır.

Şu ya da bu çağı alalım. Buna belli bir toplumsal yapı denk düşer. Belirli bir egemen sınıf, bu yapıyı korur ve geliştirir. Başlangıçta —belki de henüz iktidar mücadelesi sürdürdüğü dönemde— bu sınıf, kendi normlarını koymuştur (daha doğrusu: bunları hissetmiştir). Egemen sınıf, kendisinin gerçekleştirmeye çalıştığı gerçek çıkarlarına ve kamu yaşam tarzına denk düşen etik normları ve estetik biçimleri genişleterek biçimlendirme süreci içinde bulunmaktadır. Daha fazla güç elde ettiği ve pekiştirdiği ölçüde, onu iktidara getiren ekonomik güçlerin kendisi ol-

³ Lunaçarski, Çernişevski'den ötürü, örneğin, her ikisi de 1928 yılında yayınlanan "Yazar Olarak N. G. Çernişevski" ve "Çernişevski'nin Etiği ve Estetiği Zamanımızın Yargıç Sandalyesi Önünde" makaleleriyle birçok kere Plehanov'a karşı polemik yürüttü. (*Almancaya çevirenin notu*).

gunlaştığı ve doruk noktasına ulaştığı ölçüde, sınıf da, o ölçüde, kendi içinden çıkan ya da maddi ve manevi olarak kendine bağımlı kıldığı aydınlar tabakası aracılığıyla, onun yaşam ilkelerini uygun bir şekilde dile getiren bir sanat yaratır. Bu, verili çağın klasik sanatı olacaktır. Bu zaman boyunca biçim, içeriğe tümüyle denk düşecektir. Daha sonra, iktisadi yaşamın yeni görüngüleri, bu egemen sınıfın kalelerinde çatlaklara neden olmaya başladığında, bunun sonucu olarak, ona düşman olan ve yavaş yavaş büyüyen toplumsal güçler ortaya çıktığında, sınıf, hedeflerine olan inancını yitirir; yaşam gücü, tehlikeli bir düşüş gösterir ve o, belki de yaşamını yapay olarak körükleyecek ya da gerçekte artık mahkûm olmuş herşey gibi, gizemciliğe eğilim duyacaktır. Ve sonra da, onun kendi özbilincini güçlendirip, diğerlerinin zekâsı ve duyguları üzerindeki gücünü artıracak bir sanata gereksinim duyacaktır. Onun sanatçıları tarafından biçimsel olarak ulaşılmış şey, kendisini kesinlikle geliştirmeye devam edecektir. Ama tıpkı Bergama ve Rodos sanatında, çökmekte olan Yunan site ruhunun sanatında gördüğümüz gibi, abartmacılığa, kurnazlığa, şişirilmiş gösterişçiliğe geçmeye başlayacaktır. Yani biçim içeriği aşacaktır, sanatçı kendi tarzında artistik hokkabazlık yeteneğinden ötürü övülecektir, “l’art pour l’art” a (“sanat için sanat”) başlanacak, yani sanata tam da dışsal kazanımları yanıyla değer biçilecektir. Bu, bir formalist sanat çöküşü dönemi olacaktır. Burada, belki de biçim ustaları bulunabilse de, artık klasikler aranmamalıdır.

Bu bakış açısından, insanlık tarihindeki çağların, kendilerini en yüksek doruklarında, etkisinin parlak dönemlerinde farklı gösterdikleri itiraf edilebilir. Bazı çağlar dış koşullara göre tam olgunluğa erişebilecekken, diğerleri yarı yolda saplanıp kalmış olabileceklerdir. Birinci durumda, büyük bir sanatın taçlandırdığı çağlara sahip olacağız; ikincisinde: sanatsal olarak yeteneksiz görünen çağlar. Elbette her hamarat ve azçok organik çağ, içeri-

gi için uygun bir ifade bulur ve bunun için kendi “klasikler”ine sahip olur.

Plehanov’un sanata karşı genetik tavır öğretisine ilişkin organik çekinceleri çevresinden hemen sonra, onun bizzat aydınlanma çağlarına ilişkin yargısı geliyor.

Aydınlanmacıların eleştirisini, sanatı açıklamak yerine, ona: “Şöyle, şöyle olmak zorundasın” demelerinden; onların sanata bir kültür çiçeği gibi davranmak yerine, onda aydınlanma hedeflerine ulaşmanın bir tür aygıtını görmelerinden ötürü mahkûm etmektedir.

Bununla birlikte, Plehanov’un kendisi, şu ya da bu çağın aydınlanmacı olmasının onların kendi suçu olmadığı, tersine başka türlü olamayacağı çekincesini düşmektedir. Zayıf bir şekilde dile getirilmiş bir iradeye sahip çağlar ya da daha doğrusu sınıflar ve sınıf kültürleri, eklektisizme eğilim duyabilir ve diğer bütün çağların ürünlerini istenir bir armağan olarak alabilir. Ama yalnızca başında son derece açık bir programa sahip sınıfların, görevleri olarak yalnızca dünyayı yorumlamayı ve onun tadına varmayı değil, aynı zamanda onu dönüştürmeyi gören yaratıcı sınıfların bulunduğu güçlü çağlar — böylesi çağlar, son derece soylu taraflılığa sahiptirler; dünya üzerinde hiçbir şeye kayıtsız kalmazlar. Onlara belirli bir düşünceyi tümüyle uygun bir şekilde yansıtan bir sanat eseri gösterildiğinde ve ama bu düşüncenin kendisi verili, çok belirli bir kültüre (diyelim ki, bizde şu anki aşamada proleter kültüre) zıt düşüyorsa, bu durumda, buna denk düşen kamuoyunu, bu sanat eserinin, verili sınıfa yakın düşüncesi hiç de az olmayan bir uygunlukla yansıttığı noktada, bir diğeriyle eşit değerde olduğuna inandırmak hiçbir şekilde mümkün değildir. İnsan kölecilik düşüncesini istediği gibi uygun bir şekilde yansıtabilir, ama bu, proletaryanın zor hoşuna gider; buna karşın, hiç de uygun bir şekilde dile getirilmemiş köle ayaklanması düşüncesi, ona son derece sempatik gelecektir.

Daha önce de söylediğim gibi, Plehanov’un kendisi, “Mark-

sist önyargısızlığında” hiç de tutarlı değildir. Çağları birbirinin peşi sıra, sanatın usta eserlerinde uygun ifadelerini bulan çağların sayısının içinden çıkarıyor. Ona şu sorulabilir: Bütün bu düşünceler, kendi aralarında eşdeğer midir, yoksa bir durumda, karşımızda, bunları doğuran sınıfın hedefleri kısıtlı olduğu ölçüde, kısıtlı düşünceler ve diğer durumda, son derece geniş perspektiflere ve bundan ötürü de yüksek ülkülere sahip güçlü sınıflar tarafından ortaya sürüldükleri için, kapsamlı düşünceler mi bulunmaktadır?

Her halükârda, başta tarafımızdan değinilen “Giriş”te Marx’ın sorduğu soruya Plehanov yabancı değildir: Şu ya da bu sanat eserinin daha büyük ya da daha kısıtlı uzun ömürlülüğünü açıklayan soru.

Plehanov, şunu yazmaktadır: “Faydacı sanat görüşü ilân edenlere karşı güçlü bir tiksinti besleyen İ. S. Turgenyev, bir keresinde şunu söyledi: Milo’nun Venüs’ü, 1789’un ilkelerine göre, daha kuşku götürmezdir. Haklıydı. Ama bundan çıkan sonuç ne?”

Devamında Plehanov, Milo’nun Venüs’ünün bütün insanlar için, örneğin bir Hotantolu için, kuşku götürmez olmadığını saptamaktadır. Şunu söylemektedir: “Milo’nun Venüs’ü, yalnızca beyaz ırktan insanların bir bölümü için ‘kuşku götürmez’ bir şekilde çekicidir. Bu ırkın bu bölümü için, gerçekte, 1789 yılının ilkelerine göre, daha fazla kuşku götürmezdir. Ama hangi nedenle? Yalnızca şu nedenle, yani bu ilkeler, beyaz ırkın gelişmesinin yalnızca belirli bir aşamasına —feodal düzene karşı mücadelesi sırasında burjuva düzenin pekiştirilmesi dönemine— denk düşen ilişkileri dile getirdiği, Milo’nun Venüs’ünün ise aynı gelişmenin *birçok* aşamasına denk düşen bir dış kadın görünümünü ideali olduğu için. Birçoğuna — ama hepsine değil...”

Bu alıntıdan, birincisi, Milo’nun Venüs’ünün beyaz ırkın gelişmesinin bütün aşamalarına değil, ama birçok aşamasına denk düşen bir ideal, kadın görünüşünün yüksek bir ideali olduğunu

öğreniyoruz. Ama durum böyleyse, bu durumda şu ya da bu çağın sanat eserinin değerlendirilmesinde, yalnızca bu eserin verili çağın şu ya da bu düşüncesini ne ölçüde uygun bir şekilde dile getirdiğiyle değil, aynı zamanda bu düşüncenin yalnızca bu bir çağa mı, yoksa çok sayıda diğerine mi özgü olduğuyla meselenin ucu ortası bulunur. Ve dönemlerin akışı içinde verili sanat eserini eskiden olduğu gibi yine bir ustalık eseri olarak gören ne kadar çok aşama varsa, bu sanat eseri de, insanlığın sanat hazinesi için o kadar çok önemlidir. Ve bu durumda, bu çağın düşüncesinin benim kendi çağımın düşüncesiyle ilişkisinin ne olduğunu sormak olanaklı olmaz mı?

Vilonov yoldaş ve Rusya'nın bütün bölgelerinden gelip Capri'deki okulda toplanan diğer bazı işçilerle Louvre'u ziyaret edip onlara orada Milo'nun Venüs'ünü gösterdiğimde, onların ona yalnızca M. Ö. 4. ya da 3. yüzyıl Yunanlıları gibi değil, aynı zamanda Heinrich Heine ya da Gleb Uspenski⁴ gibi değer veren içten hayranlığı beni ikna etti. Tümüyle sağlıklı, bağımsız, akıllı ve sakin kadın güzelliği tipi, zamanımız için önemlidir ve güçlü bir şekilde tahmin edebileceğim gibi, tam da sosyalist çağda, en azından ilk on yıllarda (devamını tahmin etmeye cesaret etmek istemiyorum) özellikle kabul edilir olacaktır.

Bundan ötürü, izin verin, Plehanov'un onda sık sık rastlanan iddialarına biraz yüzeysel ve oldukça körükörüne tutunuyor olsaydık benimseyebileceğimiz "klasik" tanımını uygun bir şekilde düzeltelim.

En basit tanım şu olacaktır: Çağlarının düşüncesini, yani bu çağda egemen olan sınıfın yönlendirici normlarını en büyük uygunlukta ve aynı zamanda en büyük güçle ifade eden sanatçılara klasikler denir. Ve gerçekten de, böyle sanatçıların şaheserlerini bir müzede topladığımızda, klasik sanatların tüm çizgisini, yani bütün insan kültürlerinin dalga sırtlarını birleştiren çizgiyi

⁴ Söz konusu olan, Heine'nin "Romanzero"ya yazdığı sonsöz ve Uspenski'nin "O, Ayağa Kaldırdı" adlı küçük öyküsüdür. (*Almanca çevirenin notu*).

önümüzde bulacağız. Ama devamında şunu söyleyebiliriz: Yine de, klasiklerden kimileri, bizim için artık ölmüş olabilir. Bunlar, kendi dönemlerinin klasikleridir ve ancak bu şekilde bizim tarafımızdan klasikler sütununa kaydedileceklerdir, ama bunlar, bunların o kadar arı ve tam bir şekilde dile getirdikleri düşünceler bizim için artık ölü olduğundan, bizim çağımız için klasik değillerdir.

Bir çekince düşünüyorum: Plehanov, haklı olarak, bir sanatçının yanlış bir düşünceden yola çıkması durumunda, eserinin de yanlış olduğunu öne sürmektedir. Yanlış düşüncelerin böylesi irade taşıyıcılarını klasiklerin içinde saymayacağız. Ama bir düşüncenin yanlışlığı, keza öncelikle içinde büyüdüğü dönemin bakış açısından değerlendirilmelidir. Köleciliği bugün savunmak, yanlış bir düşüncedir, ama antik dünyadaki köleciliği, o zamanki ilişkilere uygunluğu içinde savunmak, serf insanın belirli bir çağ için ölümüne ve tarif edilemez acılara kadar derebeyine sadakatini ifade eden türü ve tarzı savunmak, klasiklerdir. Avrupa idealizmimizden (“Uşak Ruprecht”) ve özellikle de samurayların drama sanatı, yüksek ölçüde vasal sadakatinin parlayan yıldızı önündeki bu inceltilmiş fedakârlık duygusuna dayandığı için, Japon idealizminden bize miras kalmış böylesi kimi klasik sadakat trajedilerimiz var. Ama şimdi, örneğin ihtiyar Aleksey Tolstoy, isyancı Kurbalı eşrafın Johann’a karşı öfkesinin tüm azametini ve Vaska Şibanov’un bu Kurbalılar için gösterdiği kahramanca hizmeti aynı şekilde betimlediği böyle bir şey ortaya çıkardığında, bu durumda, A. Tolstoy’un kendi çağı için bile oldukça çok hakikatsizlik hissederiz. Bunu elbette onun çağdaşları da hissetti.

Bunun için de A. Tolstoy’un şiirlerini klasiğin içine almaya-
cağız, ama Japon “47 Samurayın Trajedisi”ni alacağız. Bununla birlikte, “47 Samurayın Trajedisi”, toplumsal yükümlülük düşüncesini muazzam bir şekilde cisimleştirmesine rağmen, proletarya için sempatik olmayacaktır, çünkü bunun içine salt toprak mülkiyeti unsurları çok güçlü bir şekilde karışmıştır.

Biçimsel klasiklerin, yani belirli çağların, belirli toplumların yetkin sözcülerinin birinci katının üstünde, önemli ölçüde daha az değişmez, zaman içinde değişen klasiklerin ikinci safı, — tam da çağımız için klasik olarak gördüğümüz, yani bize kesinlikle yabancı olmayan bir düşünceyi uygun bir şekilde dile getirdiklerini düşündüğümüz, hatta dönemlerinin koşullarına uygun olarak, bizim şimdi dile getirebileceğimizden, bunu şimdi en azından tekniğin verili düzeyinde dile getirebileceğimizden daha güçlü bir şekilde dile getiren klasikler safı yükselmektedir.

Bunun için, burada, klasiklerin mirası bizim için özellikle önemlidir. Birinci anlamda klasiklerin mirası, yani insan uygarlığının çeşitli çağlarının şaheserlerinin büyük müzesi, tarihsel bir şeydir. Bizim zamanımız için toplumsal yararları, ancak dolaylı olarak olabilir. Ama ikinci anlamda klasiklerin eserlerinin toplanması, kendi yaratımız için normlar ve örnekler sunar, bizim kültürümüzde bizim henüz bizzat doldurabilecek durumda olmadığımız boşlukları doldurur. Burada klasikler, deyim yerindeyse, bizim öncellerimizdir, çünkü bizim için ilginç olan şey, özellikle, onların dönemlerinde şu ya da bu nedenle sonuna kadar götürülememiş ve tam da bizim dönemimizde pratikte cisimleşmesini bulan düşüncelerdir.

Örneğin, genç burjuvazinin klasiklerinde, özgür bir toplum ve özgür bir kişilik için çok doğru ve kapsamlı dev miktarda tasarımlar bulunmaktaydı. Ama bütün bunlar, zaman içinde ortadan kaldırıldı. Onların sınıfı, sömürü yoluna girdi ve genç burjuva klasik, ayaklar altında ezildi. Burjuvazi, ya bu klasiklerinden koptu ya da onları kurumuş bitki koleksiyonu içinde tutup, arasına bu iyi ilişkilerle şişiniyor ve bu solgun çiçeklerle tüm insanlığın nefret ettiği bir despotluğun çıplak kafatasını süslüyor.

Ama tam da bu çiçekler, bizim ilkbahar suyumuzla sulanıp, yeniden açıyorlar. Bu eserler, duyulabilir sesle konuşmaya başlıyorlar, şarkılarını yeniden söylemeye başlıyorlar ve bu, bizim seslerimizin toplam korosuna oldukça iyi uyuyor; en kötü halde, bize, —bir şeyler kulaklarımızı tırmalasa da— aynı şekilde yal-

nızca daha iyi ve daha çağdaş bir şarkı yaratmanın zorunluluğunu anımsatıyor.

Hepimiz, Lenin'in, Devrimimizden önce yapılmış her şeyi arşive göndermeye çalışan ve en kısa zaman içinde, çekirdekten yetişme yeni bir proleter sanat yaratmaya söz veren proleter taffracılığı kesin bir şekilde mahkûm ettiğini düşünüyoruz. Bugün, klasiklerin mirasına yüz çevirme zorunluluğu bakış açısına sahip kişiler artık neredeyse hiç kalmadı. Aynı şekilde, klasikler arasında bir seçim yapılması ve hatta, içindeki unsurlardan birisi bize akraba ve yakın, ama bir diğeri yabancı olduğu ve bizim için ölmeye başladığı için, onların eserlerinde tek tek unsurları seçip almamız gerektiğini kavramayan kişiler de kalmadı.

Neredeyse fütüristlerin, "Sol Cephe"cilerin etkisi altına girecektik. Ama burjuva dünyanın bu yetiştirmelerinin, burjuva kültüründe burjuvazinin kendisini her türlü içerikten tümüyle kurtarmaya başladığı ve salt formalizm ve hatta fütürist, dadaist ve diğertürden tümüyle içeriksizlik yollarında kendisini heba ettiği yeni bir çağın ifadesini oluşturdıklarının anlaşılmasından sonra, sayısız yeni içeriği beraberinde getiren proletarya, bu cansız düzenbazlığı yalnızca bir aşağılamayla reddetti. Bizde, bizzat fütüristler veya formalistler (örneğin, konstrüktivistler), öğretilerindeki en karakteristik şeye, yani biçimin ilahlaştırılmasına son vermeye çalışıyorlar: Biçimlerine güçlü bir toplumsal içerik vermeye çalışıyorlar.

Geçerli olan, dünya kültürünün ve Rus kültürünün bize yakın bir çağda eserler yaratmış ve salt sanatsal üstünlükleriyle bizim kendi proleter çabalarımızı hâlâ aşmaya devam eden klasiklerin incelenmesine dayanarak, (bu tek yol olmasa da) içerik dolu yeni bir sanat yaratmaktır.

Ama daha az ağır olmayan bir hata, Parti Merkez Komitesi'nin 1925 yılında edebiyat üzerine aldığı kararda mahkûm edilen teslimiyetçilik ve geçmiş kültür günahıdır. Toplumsal olarak daha geniş ve aynı zamanda tarihsel anlamda çok daha yüksek bir tabana dayanan kültürümüzün, kendi sanatına gereksinimi

olduğu ve bu kendi sanatımızın kuşkusuz, bugünkü küçükburjuva aydın tabakanın az çok taklitçi doruğunu değil, aynı zamanda klasik sanatın en yüksek doruğunu da aşması gerektiği tümüyle açıktır. Burada geçerli olan, bize zaman olarak en yakın olan (hem yabancı ve hem de Rus) burjuva sanatın, burjuvazinin kendisi bir manevi-politik çöküş yaşadığından, bir çöküş anlamına geldiğini tüm sağlamlığıyla saptamaktır.

Örneğin, Mihailov yoldaşın bana karşı getirdiği, benim Yunanistan ve Rönesansa çok hayran olduğum (ayrıca Karl Marx adında biri de “hayrandı”!) ve modern, bize yakın sanatın kıymetini yeterince bilmediğim şeklindeki itirazları tümüyle gülünçtür.

Mihailov yoldaş, tam da yüksek emperyalizm çağının kazanımlarını karakterize eden ve ekonomik bile olmayıp, tersine, teknik olarak yüksek olan çizgiyi, burjuva toplum düzeninin pratik çürümesi çağı olarak bu çağa eşlik eden en derin çöküş çizgileriyle karıştırmaktadır. Avrupa’nın ve Amerika’nın en yeni tipte biçerdöğerlerini ve toplarını kendimize mal edeceğiz; ama buradan, modern burjuvaziden sanatını da almamız gerektiği sonucu çıkarmak, neredeyse ondan modern felsefeyi ve etiği de almamız gerektiği sonucunu çıkarmak kadar safdil ve hat-ta diyebilirim ki canicedir.

Tam tersine, Avrupa kültürünün doruklarının sanatı: antik dönemin, Rönesansın, 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başının sanatı ve bizde Rusya’da soyluların ve bir bütün olarak Raznoçıntsi⁵ kültürünün en yüksek ifadeleri, bizim için hâlâ son derece canlı ve öğreticidir.

1930 yılında “Ruskiy yasik v sovyetskoy škole” (Sovyet Okulunda Rus Dili) dergisinin 3. sayısında yayımlandı.

⁵ Raznoçıntsi: 19. yüzyılın ellili ve yetmişli yılları arasında Çarlığa karşı mücadelede ön plana çıkan ve çeşitli toplumsal kökenlerden (çoğunluğu orta tabakalardan) gelen aydınlar. (*Almancaya çevirenin notu*).

Beethoven Bizim İçin Neden Değerlidir (1927)

Beethoven için resmi yüzüncü yıl kutlamaları yaklaşıyor.¹ Bütün uygar insanlık, herkesin de kabul ettiği gibi, insanlığın şimdiye kadar tanıdığı bu en büyük müzisyene saygısını gösterecektir. Ama bu, kesinlikle bu uygar insanlığın bütün kesimlerinin Beethoven'ı aynı ölçüde algılayacakları ve aynı şekilde onurlandıracakları anlamına gelmez.

Yalnızca Batı'da değil, aynı zamanda bizde de var olan bazı makalelere baktığımda ve kimi yargıları duyduğumda, sözde Beethoven anmasının farklı, kimi zaman birbirinden çok kuvvetli bir şekilde ayrılan akımlarını farkediyorum. Kendilerini modernist, yani ilerici gören insanlar, geleceğe bakan modern insanlar, devrimciler vardır; ama bunlar, her zaman bizim bildiğimiz, bütün toplumsal yaşamı dönüştürme anlamında devrimciler değildir; burada genellikle söz konusu olan, şu ya da bu alanda çok çarpıcı biçimsel yenilemelerdir. Bu bakış açısıyla, insan, matematikte bir devrimci, fizyolojide bir devrimci olabilir; müzik de, doğal olarak, onların nağmelerinin, müzik eserlerinin kendilerine göre yaratıldığı yasalarının bakış açısı altında iç bunalımlar, canlanmalar geçirebilir. O insanlar, Beethoven'ın büyük bir müzisyen, ama artık bir müze olduğunu söylüyorlar. Onlara göre, Beethoven artık, ihtiyar bir anacıktır. Elbette onun incelenmesi gerekir — geçmişi tanımadan ilerlemek çok zordur; yetenekli bir orkestra aracılığıyla eski şarkıcığını dinleten bir ihtiyara ara sıra kulak vermek, elbette hoştur. Ama böyle şarkıcık-

¹ 26 Mart 1927'de ölümünün yüzüncü yıldönümü dolayısıyla. (*Almanca-ya çevirenin notu.*)

ların buna rağmen zamanı geçmiştir, insan, şimdi artık yeni şarkılar dinlemelidir. Müziğin yapısı açısından, ses bileşimleri, biçim yeniliği, algı duyarlılığı, ritimlerin özellikleri ve çeşitliliği vs. açısından oldukça ilerledik. Beethoven'den bu yana, içinde yeni, dev bir sanayi kültürünün büyüdüğü ve insan yaşamının tümüyle yeni ilişkilerinin olduğu yüz yıl geçti. Müzik bütün bunları yansıtamadı. Böylesi modernlik açısından, on yıl önce yaratılan müzik, diyelim ki Fransız Altıların (Milhaud, Poulenc, Wiéner ve diğerleri)² müziği, Beethoven'ın yüzyıllık müziğinden daha yüksekte duruyor.

Bizde de, Beethoven'e belli ölçülerde kuşkuyla yaklaşan yoldaşlar, gerçek devrimciler var: Beethoven, bir klasik mi? Evet, elbette. Ama belli anlamda biz de klasikiz. Öncellerin bize ne gereği var? Biz kendimiz, torunlarının kendilerinden gurur duyacağı öncelleriz. Biz iktidarı ele geçirdik ve böylelikle yeni tarihin başlangıcını belirledik. En iyileri de olsalar, eski kültür parçalarını boynumuza asmamız gerektiği nerede yazılı? Kültürün, ekonominin üzerinde bir üstyapı olduğunu Marx söylemedi mi? Biz, burjuva ekonomisini parçaladık, bunun sonucu olarak, burjuva kültürü de parçalandı. Biz, yeni bir ekonomi inşa ediyoruz ve onun üzerinde yeni kültürümüzü yaratıyoruz.

Bizzat Vladimir İlyiç'in buna ilişkin söylediklerine kulak verelim. Vladimir İlyiç, Beethoven'ın bir piyano sonatını dinledikten sonra, insan ruhunun neler yaratabileceğini algılayınca, insanın insan olmaktan gurur duyduğunu söylüyordu.³ Bu gerçekten de en dâhi politikacının, Vladimir İlyiç'in, en dâhi müzisyen için, Beethoven için yaptığı muazzam, diyebilirim ki, şiirsel bir değerlendirmedir. Yani, İlyiç, onun eserini dinlerken ondan in-

² Fransız "Altılar": Birinci Dünya Savaşından hemen sonra biçimlenen bir besteciler grubu. Besteci ve piyanist Jean Wiéner, bunların içinde değildi. (A. Lunaçarski'nin "Müzik Dünyasında" adlı derlemesinin, Moskova 1958, Rusça baskısının yayıncısının notu.)

³ Gorki, Vladimir İlyiç Lenin'den anılarında şunları yazıyordu: "Bir akşam, Moskova'da, J. P. Peşkova'nın evinde. İssai Dobrovey'nin Beet-

san çehresi taşıma gururunun yeni bir duygusunu duyduğundan, Beethoven, İlyiç'in büyük yüreğine ve büyük zekâsına yeni ve önemli bir şey söyleyebilmiştir.

Nedir burada söz konusu olan? Açık ki, her iki “devrimci” bakış açısı da yanlıştır. Öncelikle ve gayet kısa bir şekilde biçim devrimcisini yanıtlayalım.

İnsanlığın müzikal geleceğinin büyük olduğundan ve onun yeni bir kültür inşa edeceğinden kuşkumuz yoktur. Ama bütün bunlardan çıkan sonuç, bizim, şimdi Batı'da faaliyet gösteren müzisyenler de dahil, en yakın dönemin müzisyenlerini kendimize Beethoven'den daha yakın gördüğümüz değildir. Ve bunun nedenleri şunlardır. Bir sınıfın ve onun kültürünün, embriyon durumundan çocukluk ve gençlik dönemi vs. yoluyla gelişip, sürekli olarak daha büyük bir olgunluğa doğru ilerleyen tarihsel bir organizma oluşturduğu, böylece, diğer şeylerin yanı sıra, her yeni on yılın müziğinin on yıl önce var olan müzikten daha yüksekte durduğu düşüncesi, tümüyle yanlıştır. Siz Komso-molcularda da durum böyledir; içinizden bozulmayıp da normal gelişen biri, her hafta daha akıllı olacak ve son konuştuğu her şey, daha önce söylediklerine göre daha yüksek ve daha incelikli olacaktır. Ama bu, siz genç olduğunuz için böyle ve her kültür, genç olmaktan çok uzak. Bizzat burjuva filozofları, Marksist olmayanlar bile, bunlar bile, çok iyi biliyorlar ki, kültür, kesintisiz yükselen bir çizgide ilerlemiyor. Bir dizi uygarlık, bir doruk noktasına ulaştı ve sonra da parçalandı. Ve bu çöküşlerin çağdaşları, özellikle de egemen sınıfa mensup olduklarında, bunu çoğu zaman kavramadılar. Altın çağ artık onların gerisinde kalmıştı, ustalık artık kaybolmuştu, içsel içerik can çekişiyordu, biçimler dağılmıştı, ama onlar, bütün bunların yalnızca karma-

hoven sonatlarını çalmasını dinledikten sonra, Lenin, şunu söyledi: 'Appassionata'dan daha iyisini tanımıyorum, bunu her gün dinleyebilirim. Harika, insanüstü bir müzik. Sürekli olarak, belki de safdil bir gururla şunu düşünüyorum: İnsanlar, ne harikalar yaratabiliyorlar!'" (*Al-mancaya çevirenin notu.*)

şıklıştığını ve yetkinleştğini düşünüyordı. Ve ancak birçok yüzyıl sonra, örneğin, biz şimdi Roma ve Yunan uygarlığının tarihini incelediğimizde, yükselmenin ne büyük ve çöküşün, her türlü biçimsel kaostan geçerek, ne derin, eski ustalığın yozlaşmasının ve tümüyle yitmesinin, her türlü inceltmeden geçerek, ne kadar yavaş bir şekilde ortaya çıktığını görüyoruz.

Biz Marksistler, “organik” kültür teorisini reddediyoruz. Bizim bakış açımız, sınıf bakış açısıdır.

Yeni iktisadi biçimler, eski iktisadi biçimlere uyan belirli toplum ve devlet düzeninin artık işe yaramadığı yeni ilişkiler getirir beraberinde. Örneğin, zanaatın ve manüfaktürün gelişmesiyle birlikte, kent ve kentsel üretim, artık kırdaki serf emeği temelinde yetişmiş olan feodal toplumun çerçevesine sığmaz. Kent-sel burjuvazi sınıfı, yeni çalışma biçimlerinin bu örgütçüsü ortaya çıkar. Eski egemen sınıfa karşı mücadeleye girer. Büyür, öz-suları emerek doyar, her on yıl ona yeni zenginlikler, daha fazla etki sağlar, halk güçlerini kendi etrafında toplamaya başlar, hem işçileri ve köylüleri hem de diğer sınıflardan en ileri insanları kendine çekmeye çalışır ve bunun için de kendisini, olabildiğince kapsamlı bir ideoloji yaratmak zorunda görür: Akılcı insan toplumu düzeni teorisi, insanları mutlu kılan kurtarıcı reformlar teorisi. Ve ilerlediği, umutlar beslediği ve belki de, örneğin, burjuvazide söz konusu olduğu gibi, yeni, sağlıklı, bilimsel temellere oturtulmuş bir toplum düzeni yaratacağına bizzat kendisi gerçekten inandığı için, bunu yapabilir. Bu arada onda, yeni bir kültür de gelişir. Yeni sınıf iktidarı ele geçirir geçirmez ve toplumu yeni ilkelere göre örgütler örgütlemeyi, onun kalkınması devam ettiği sürece, bir geleceği olduğu sürece, tarih ona güldüğü sürece, kendi klasik, en yetkin, en olgun kültür biçimlerini geliştirir. Ama bu arada, taşıyıcılarının verili sınıf olduğu toplumsal örgütlenmenin üretici güçleri, onun boyunu aşar ve o, çöküşe doğru gitmeye başlar. Aynı süreç tekrarlanır. Tüm geçmiş tarih boyunca, egemen sınıf, her zaman sömürücü bir sınıftı. Her zaman kendisine karşı mücadele eden sömürülen bir sınıftı.

nıf vardı. Egemen sınıfın gelişmesi, belirli bir aşamada kesintiye uğrar, bir durgunluk ortaya çıkar. Ama toplumsal ekonomik yapı, toplumun üretici güçleri, büyümeye devam eder ve onu tarihin dışına atar. Aynı süreç, aynı zamanda diğer, yeni bir sınıfın zaferinin zeminini yaratır. Egemen sınıf, geleceğin kendisi için ne kadar umutsuz görüldüğünü hissetmeye başlar, kendi geçmişinde, eski aralık kalmış delikleri yamayabilecek unsurlar aramaya başlar. Bilimin en yeni kazanımlarını, toplumun ilerlemesine çağıran herşeyi yadsır, gittikçe gericileşir ve aynı zamanda zamanını doldurmuş hale gelir, artık ülküleri, inançları yoktur, ele geçirdiği politik iktidarı yalnızca fiziksel zor aracılığıyla elde tutar. Elbette kültürü de buna uygun olarak şirin gösterir. Ama çökmekte olan sınıf, basitçe çökmez, bir vuruşta değerden düşmez. Hayır, o, gücünü, canlı özünü yitirir, yaşamdan yitirir ve bunu, biçimsel kazanımlarla, dış görkemle, büyüklükle, dev büyüklükle, yeni modalarla, giderek yeni müstehcen biçimlerle vs. gidermeye çabalar.

Kitabı şimdiye kadar Rusçaya çevrilmemiş önemli bir yazar, bir İtalyan müzik filozofu ve kendisi de iyi bir müzisyen olan Bastianelli, müzik tarihine ilişkin kitabında şu yasayı ortaya koyar: Müzik, Beethoven'den sonra, muazzam bir hızla, biçimsel karmaşıklaşma çizgisi üzerinde ilerlemeye başladı, etik, moral ve vital içeriğini yitirdi; müzik, Beethoven döneminde olduğu haliyle, bir günah çıkarma ve vaaz olmaktan çıkıp, yalnızca neselendiren bir seslendirmeye ve tınılandırmaya dönüştü.

Bu belki biraz kaba oldu; Beethoven'den sonra çok sayıda iyi müzisyen⁴ var oldu, şimdi de iyi müzisyenler var. Ama Beethoven'in müziği, kendisini izleyen bütün müzik akımlarıyla boy ölçüşür.

Beethoven, tam olarak, müziğin alışılmamış ölçüde yüksek dorukları aştığı bir dönemin temsilcisidir. Bunun için, bize za-

⁴ Örneğin, Liszt, Chopin ya da bizim Devrimimizin önsezişinin damgasını taşıyan bir müzikte doruk noktası olarak Skryabin. (*Lunaçarski'nin Notu.*)

man olarak daha yakın düşen müzisyenler, gerçekte ona göre bize daha uzak kalmaktadırlar. Biz de bir doruğuz. Biz, insan enerjisinin devasa canlılığına sahip yaratıcılarız, biz, proleter ilkbaharın, proleter devrimin ilkbaharının çocuklarıyız. Ve biz bu doruktan etrafa baktığımızda, önümüzde tarihin en yüksek doruğunu görüyoruz: Burjuvazinin devrimci canlanmasını. Ve bunun için de, Lenin'in saptadığı gibi, 18. yüzyılın materyalistleriyle, örneğin Marat gibi, ilk komünist Gracchus Babeuf ve okulu vs. gibi, devrimcilerin tırmandığı en aşırı, en büyük doruklarıyla çok ortak noktamızın bulunduğunu düşünüyoruz. Keza genç burjuvazinin en yüksek kazanımlarını yansıtan sanat alanındaki yaratıcıları da, genç geçinmeye çalışsa da, zamanını doldurmuş bir ideolojinin taşıyıcılarından daha yakın durmaktadır. Tam da bu, bizim öncelimiz değil, tersine, gömmek zorunda olduğumuz, ölüm vakti gelmiş bir ihtiyardır. Proleter gençlik dönemi, burjuva zamanını doldurmuşluğa göre, burjuva gençlik dönemine daha yakındır. Burjuva gençlik dönemini dile getiren Beethoven, bunun için bize yakındır. Genç burjuvazi, tipik burjuvazi değildi. Onun özgül karakter özellikleri, onun kendisinden çok onun büyük umutlarla ilerleyen ve bayrağının üzerinde "özgürlük, eşitlik, kardeşlik" yazan, hatta kimi zaman, ütopyacı bir biçimde de olsa, özel mülkiyet yok edilmedikçe bu hedefe ulaşamayacağı (küçükburjuvazi, en radikal burjuvazi böyle konuşuyordu) bilgisine varan devrimci bir sınıf olmasında dile gelmektedir. Burjuvazi, onun devriminin ayak izlerinde harekete geçen geniş kitlelerin önderi olarak ortaya çıktı. Bunun için de, bizi genç burjuvaziyle bağlayan momentler bulunmaktadır.

Beethoven'in, bir bütün olarak bir müzisyen için düşünülebi-
lecek en şanslı koşullar altında dünyaya geldiğini ve yaşadığını söylemek isterim. Beethoven'in yaşantısını bilen biri, belki de bu sözcüklerle alay edecektir. Beethoven, yoksul bir ailede doğdu, babası ayyaş ve işe yaramazın biriydi. Kendisi, ona katlanamayan ve onun yeteneğini küçümseyici dostluk nişaneleriyle ödüllendiren çeşitli saray kodamanlarının yanında müzik uşa-

ğıydı. Bir bütün olarak o dönemin kodamanları, kendilerine eğlence sağlayan oyunculara, şairlere, müzisyenlere, bir tür soyтары gibi davranıyorlardı. Ömrünün sonuna doğru, Beethoven sağırlandı, bu, bir müzisyen için özellikle korkunç bir şeydir. Aşkta hiçbir zaman şansı olmadı, kadınlara olan romantik sevgisi, hep bir engelle karşılaştı; önemsiz bir insan ve neredeyse işe yaramaz biri olan ve ona tasası için düşkırıklığından ve ağır melankoliden başka bir şey getirmeyen yeğenini şiddetle sevdi. Beethoven'ın yaşantısı karanlıklarla örtülüydü. Ferahtatıcı anları çok seyrek oldu. Ama onun bir müzisyen için çok şanslı koşullar altında yaşadığını söylüyorum ve bunu yineliyorum. Bu koşulların belirli bir sosyolojik çözümlemesini verdikten sonra, bazı bahtsızlıkların onun için avantaj oluşturduğunu kavrayacaksınız: İnsan için değil, yaratıcı için, yeryüzünde yaşayan ve ölen Beethoven için değil, ölümsüz Beethoven için.

Feodal düzen, tüm toplumsal yaşamı kısıtlamalara bağlayarak düzenledi, zümre hücrelerine böldü. Belirli bir çevre içinde doğan herkes, bu çevre için belirlenen yolda yürümeye devam etti. Herkesin yeri belirlenmişti ve çok seyrek durumlarda birileri bu çerçevenin dışına çıkabildi. Bir soylu, yaşamını bir soyluya yaraşır şekilde geçirdi. Belirli bir lonca içinde doğan zanaatçı, tüm loncasının ürettiğini üretmek zorundaydı. Bu, lonca hukuku ve devlet hukuku tarafından sağlam bir şekilde belirlenmişti. Esas olarak kamuoyu —kilise törenleri ya da soylu-dünyevi saray törenleri— için olan müzik de, ağırlıklı olarak eskiden yazıldığı gibi yazılmak zorundaydı: belki de biraz daha karmaşık, ama genel olarak, toplumsal hayatta bütün zamanlar için saptanmış biçimde. Bir birey, bir kişi, en büyüğü bile olsa, çok az ileri gidebilirdi.

Buna karşılık 18. yüzyılın ortalarından itibaren, Büyük Fransız Devrimini hazırlamış olan büyük süreçler başlıyor. Feodalizm parçalanıyor. Küçükburjuvazi ve köylülük alanından gençlik, deyim yerindeyse denize düşüyor, yurtlarını terk ediyor, gözün erişebildiği ölçüde, kentten kente, ülkeden ülkeye yayılıyor,

uşak, sekreter olarak iş arıyor, içinden eserlerini çeşitli efendilere adayan gazeteci, yazar, müzisyenler çıkarıyor. Napolyon'un, bir keresinde yeni yetenekler çıkaran kariyer olduğunu söylediği demokrasi, kendini hissettiriyor. Kimi yeni yükselenler, şan, para, yüksek toplumsal konum elde ediyorlar (bu, eskiden yalnızca Katolik kilisesi içinde olanaklıydı). Ama elbette çok daha büyük sayıda genç insan telef oldu, bu rekabet mücadelesi içinde ayaklar altında kaldı, düşkırıklığına uğratıldı, öldü ya da az para karşılığında herhangi bir yergi uydurabilen ya da başka bir hukuksal namussuzluğa girişebilen alçaklara ve haydutlara dönüştü. Kısaca, çoğu alçaldı ve insanlığın çöprü haline geldi. Bütün bu yaşama, bir yığın acı, hırs, heyecan ve en çeşitli maceralar eşlik etti. Aşk tümüyle değişti: Aşk, artık ortaçağın, deyim yerindeyse, ortaçağ kilisesi tarafından ve devlet tarafından genelleverlerde izin verilen ve meşrulaştırılan dingin, uyumlu sefahati değildi, babanın seçtiği "uygun gelin" ile dingin, uyumlu evlilik de değildi. Bu macera yaşamı içinde, gençlik gözünü her kadına yöneltti. Sürekli olarak, bir ev öğretmeninin, ekmeğini veren kadına, yükseklerde duran bir hanımefendiye âşık olduğuna tanık oluyoruz. Bu, karmaşık, çok hastalıklı macerelere yol açıyordu. Ya da tersi: Bir hırsız çetesine mensup bir fahişeye duyulan hayranlık ve bundan doğan en çeşitli tartışmalar. Kısaca, aşk da eski kıyıları terk etti ve bu temelde, o zamanki aydınlar tabakasının bilincini, iç yaşamını dolduran bir yığın yaşam engeli, bir yığın felaket, bir yığın acı ortaya çıktı.

Ve işte bu yeni yaşam, içinde o kadar çok gelecek dürtüsü, o kadar çok istek, acı ve ahlar barındıran çok katmanlı, uyumsuz, tutkulu yaşam, şimdi ifadesini yeni müzikte buluyordu. Bağımsız meta üreticileri toplumu olan burjuva toplum, toplumsal bağlarını, feodal zümre toplumundan daha gizli bir şekilde ilân eder. Birçok sanat (örneğin, resmi sanat olarak mimari), feodal toplumun dağılmasına uygun olarak düşmeye başlarken, müzik olağanüstü bir yükseklik kazanıyordu. Ama Gluck ve Mo-

zart'tan, bu yeni demokrat aydın tabakasının ortaya çıkardığı ilk büyük müzisyenlerden düz bir çizgi çektiğimizde, müziğin bireyciliğinin sürekli güçlendiğini görürüz. Müzik, derin bir kişisel kazanır, iç yaşamın huyları, ruh halleri, beklenmedik değişimleri halinde yağar. Bu çizgi, kimi zaman, örneğin Schumann'ın müziğinde olduğu gibi, başkaları tarafından zor anlaşılabilen neredeyse çılgınca psikolojik inceliklere götürebilir.

Fransız Devrimi, bilindiği gibi, Babeuf hariç, küçük komünist gruplar ve hareketler hariç, burjuva ve bunun sonucunda da bireyciydi. Fransız Devrimi, o dönemde, başdüşmanı, yani feodal düzeni yenmek ve kendisini zenginlerin tahrip edici etkisinden, yabancı gericiliğin hücumundan, geri bölgelerde devrime karşı isyan bayrağını yükselten köylü gericiliğinden korumak için, devlet iktidarını, orduyu örgütlemek zorundaydı, milyonlarca insanın bilincini örgütlemek zorundaydı. En katı disipline gereksinim vardı ve devrim, bu disiplini yalnızca karnamelerle ve terörle değil, aynı zamanda eğitimle de sağladı. Sınıf eğitiminin yöntemlerinden birisi, şenliklerdi.

Fransız Devrimi, uzun olmayan ömrü boyunca bir dizi örnek kitle şenliği yarattı. Bizde Vladimir İlyiç'in cenaze töreninin olduğu gibi, dev bir toplumsal hareket oluşturan sevilen önderlerin cenaze törenleri, törenlerle-şenliklerle kutlandı; devletin varlığı için duyulan tasa süresince her askere alınma —“haydi, silah taşıyabilen herkes sınıra!”— keza bir askeri şenlik gösterisi şeklinde kutlandı. Devrimin yıldönümü, bizdeki Bir Mayıs ve Ekim gibi kutlandı ve bunlar, halk şenlikleriydi.

Jakobenlerin saflarından devrimciler, bu yolla kitleleri örgütlemeye çalıştılar. Kitle şenliklerinin en iyi örgütleyici unsurunun müzik olduğunu biliyorlardı. Bunun için de Konvensiyon, buna özel bir dikkat sarfetti. Paris Konservatuvarının, Paris müzik çevrelerinin yardımıyla tüm halk tarafından bir kerede öğrenilen ve onbinler tarafından sunulan yapıtlar yaratıldı. Ve bu müziği, bu çağın en büyük Fransız müzisyenleri yazdılar: Méhul

ve ihtiyar Gossec. Bunlar, tüm bir ulusun, tüm bir devrimci hal-kın ruh halini ifade ettiği şahane heybetli partiyonlar yarattılar.

Beethoven, Tiersot'nun kanıtladığı gibi, ruh itibariyle, hatta kısmen biçim itibariyle, bu müzikten çıktı. Beethoven, müziğin-de, Büyük Devrim'in müzik dünyasına getirdiği esas şeyi, dâhi-yane bir şekilde yansıttı.

Ama Fransız Devriminin ideolojisinde, bizim için de güncel ve önemli kalan ne vardı? Şu. Herşeyden önce, bizzat sorunun ortaya konusu: İnsan ve yazgı, insan ve doğa. İnsan, o zamanlar, Devrim sırasında şunu söylüyordu: "Ben, kendimi yalnızca in-san toplumunun eski yasalarına tabi kılmak değil, aynı zaman-da, bu doğa beni köleliğe mahkûm ediyorsa, doğa yasalarına bi-le tabi kılmak istemiyorum. Ve burada söz konusu olan, hamha-yaller kurmam, temelde köleleştirici ve bağımlı kılıcı bir dünya-yı şirin göstermem değil. Hayır, ben akıllı bir varlığım ve tüm çabalarımı diğer insanlarınkiyle kardeşçe birleştirip, dünyayı dönüştürmek istiyorum." Aynı şeyi Marx da söyledi: İnsan, dün-yayı, sadece onu bilmek için değil, onu değiştirmek için bilme-li. Bu, ilk kez Fransız Devrimi sırasında dile getirildi.

Beethoven, yazgıya, topluma, kendi yaşamına pembe gözlük-le bakan bir insan değildi. Gerçeğin tüm katılığını tanıyordu. İn-sanların yolu dikenlerle dolu, fırtınalı bir denizde yüzyüzüyor ve suyun altında her an bir kayaya çarpabiliriz. Üzerimizde, açık, gülümseyen bir gökyüzü yok, tersine şimşeklerle buruşturulmuş bulutlar var. Dünyaya, yazgıya, içinde yaşadığımız çevreye iliş-kin bu görüşler, muazzam ölçüde dikkatli karmaşaya ilişkin düşünce olarak, Beethoven'e özgüdür. O, insanlığın durumunu şirin göstermez, zaman zaman umutsuzluğa yakın bir cesaretle açıklar: Yeryüzünde yaşamak korkunç, yeryüzünde henüz yalan egemen. Ama Beethoven, teslim olmaz. Yazgı, taş gibi sert yumruğuyla kapısını çaldığında, ondan korkmaz. Yazgının ağır olduğunu, insanın birçok yaraya katlanması gerektiğini söyler — ama mücadelede geri adım atmaz. Mücadelenin ağır olduğ-u-nu, çoğunlukla en iyilerin yaşamlarını bıraktığını bilir, ama za-

ferin kesinliğine sonsuz derece derinden, sonsuz derece sağlam bir şekilde inanır.

Ve bu zaferden emin oluş, bütün bu uyumsuzlukların, bütün bu kulak tırmalamaların, bütün bu yetkinsizliklerin daha yüksek bir düzen içinde, mücadele tarafından çözülüşü — işte bu, Beethoven'ın iç dinidir. Buna inanır, içinde bunu taşır ve bu güven, en zor dönemlerinde ona yardım eder.

Beethoven'ın müziğinin asıl özü budur.

Buna, insanın acısını ve mücadeleyi tanıyan onun, üzerinde yürüdüğümüz pürüzlü yolun zaman zaman çiçeklerle süslü olduğunu bilmesi eklenmektedir. Bir çocuğun doğal neşesini tanıyordu, bir kadının işvesinin, zarafetinin neler verebileceğini biliyordu. İnsanın zorlanmadan gülebileceği neşeli saatleri bulmanın ne denli önemli olduğunu biliyordu. Yeni sağlıklı duygunun kaynağı olan bütün bu neşeleri, gelecek mutluluğun işaretleri olan bulutlar arasındaki bir parça mavi göğü, son derece yoğun bir şekilde kullanmayı becerdi ve onları korumasını bildi. Ve bir de onları muazzam bir şekilde biçimlendirmeyi. Bunlar, tüm insanlığın birlikte ilerlediği ve Beethoven'ın görüşüne göre, çetin yasaya uygun olarak, geleceğine, zaferine giden yolu açtığında, ilerlemek zorunda olduğu ortak mücadele yürüyüşünde mola anlarıdır.

Devrimin iç, bizim söylediğimiz gibi, duygusal, yani duyumsal yanının ne türden olduğu, devrimin dolaysız duygularımızda —onlar olmadan insanın ölü olduğu umut, öfke, sevgi, alay, intikam hırsı, zarafet vs. duygularında— yansımasının nelerden oluştuğu tanımlanmalıdır. Devrim, burada, bütün çok çeşitli arabesklelerle çevrili olarak aşağıdaki merkezi durumu yansıtır: İnsan şimdi mutsuz, doğa onun için bir üvey anne, toplum temelden adaletsiz; ama insan, tüm güçlerini toplayarak ve çetin bir mücadeleyle, zafer kazanabilir ve dünyayı kendi keyfine göre kurabilir. Bu, bütün devrimlerin ve herşeyden önce bizimkilerin temel, duygusal renk tonunu ortaya çıkaran konusudur, çünkü burjuva devrim, bu kostümü yalnızca giyindi, bu yürüyüşü kendi yürüyüşü gibi gösterdi, gerçekte ise toplumu adalet ilkelerine

göre yeniden yapılandırma sorununu çözmeyi başaramadı. Onun devrimi geçici ve bundan dolayı da aldatıcı bir devrimdi. Bizim devrimimiz, bizim müziğimiz bu melodiyi tekrar tekrar çaldığı, bu konuyu daha güçlü, daha çokyanlı yansıttığı için, gerçek bir devrimdir. Ve bunu elbette Beethoven'den öğrenmek gerekir.

Beethoven'e bir öncel olarak, bizim proleter devrimimizin büyük olasılıkla geliştireceği müziğin bir öncüsü olarak bakmak zorundayız.

Ama bu yetmez. Devrim konusu, aslında derinden müzikseldir, yani müziğin kendisi, sanat olarak devrimci düşünceyi en kolay biçimde ifade eden bir dildir. Elbette müzik, huzur ve sessizliği resmeden ve enerjimizi uyuşturan bir ninni ya da bir idil yaratabilir. Ama müziğin ana içeriğini, güçlerin mücadelesi oluşturur. Mücadele olmazsa, müzik de olmaz. Müziğin kendisine göre inşa edildiği iç yasalar, âdeta bir ses bileşiminin diğerleriyle mücadelesidir. Tüm müzik, tını dengelerinin zedelenmesini ve yeniden oluşturulmasını temsil eder. En küçük su birikintisinde bile, dengenin bozulmasını ve yeniden oluşturulmasını temsil eden dalgalar bulunur; bir okyanusun sularında bu görünüm tam ifadesini bulmak zorundadır. Çelişkiler, önünüzde hem tek tek tını gruplarında, hem de birbirine tezat oluşturan konuların belirli sonuçlara, finallere ulaşan, keza büyük yapıtlarda — sonatlarda, senfonilerde— gelişen mücadelesi içinde doruk noktasına, en yüksek ifade gücüne erişir. Müzik, hemen hemen bütün insan yaşanılmışlıklarını, olayları daha kısıtlı ölçüde ve gelişme süreçlerini daha yüksek şekilde ifade edebilir, çünkü, toplumda ve doğada gerçekleşen her şey, dengelerin bozulması ve bunların yeniden oluşturulmasıdır.

Ama herşeyden önce müzik, devrimin dili olmaya uygundur, çünkü devrim, derinliklerinde, Block'un söylediği gibi, müzikseldir⁵, aslında dünya ses uyumsuzluğunun uyum içinde, insan-

⁵ Bkz.: Aleksander Block'un "Aydınlar ve Devrim" makalesi. (*Almanca-ya çevirenin notu.*)

lık için kabul edilebilir bir şey, olumlu bir şey içinde çözülmesi sürecidir. İnsanlık, şunu belki de hiç söylemeyecektir: “Son hedefe ulaşıldı”; ama mücadelenin her aşamasında, hangi anın bir kazanım olduğu bilinmektedir. Bu, bizim için sosyalist inşamızın yerine getirilmesi olarak komünizmin gerçekleştirilmesidir. Bunun için çaba gösteriyoruz, bu, sınıflı toplumun yaşamını dolduran acının, düş kırıklığının, meydan okumanın, düşmanlığın haykırışını kendisine dönüştürecekimiz o harmonik tınının akordu olacaktır.

Elbetteki Beethoven’i ortaya çıkaran nesnel koşullar üzerine söylediklerimden, herhangi bir İvan İvanoviç’i o dönemde onun yerine koyduğunuzda, onun da aynı şeyi besteleyeceği sonucu çıkmaz. Bu, tümüyle gayri-Marksist bir görüş olurdu. Dünyada yetenekler var. Beethoven’in bir müzisyen olması, onun doğadan gelen, biyolojik yeteneklerinin sonucudur.

İnsan, beden olarak, fizyolojik organizma olarak, belirli yeteneklere ve eksikliklere sahiptir. Her çağda, bir milyon insana aşağı yukarı aynı sayıda yetenekli insan düşmek zorundadır. Eğer yeteneklerin doğumuna ilişkin bir istatistik yaparsak, bunun doğruluğunu görebiliriz. Ama yeteneklerin battığı çağlar vardır; örneğin, köylülük içinde oldukça çok sayıda yetenek vardı, ama bunlar kaybolup gitti, özellikle de serflerin içindekiler, çünkü bunların öğrenime, yaratıcı faaliyete katılma olanağı yoktu. Sanatçıların ve bilginlerin baştaki kliklerden değil de, tersine kitle içinden çıkmasını sağlayan bir toplum düzeni olduğunda, daha fazla yetenek ortaya çıkacaktır. Bu toplum düzeni sosyalizmdir.

Bir dönem, taze, yiğit bir yeteneğin kaybolup gittiği bir çöküş, yozlaşma dönemi olabilir. Örneğin Valerius Bryusov, çarpıtılmış erotik yapıtların revaçta olduğu bir dönemde dünyaya geldi. Zamanı için yaptığı her şey yanlıştı. O, yeteneğini monumental heroizm alanında geliştirebildi, ama zamanı ondan bunu talep etmiyordu. Beethoven’dan, söylendiği gibi, zaman tam da bunu talep ediyordu. Zamanı ona muazzam bir yaratı malzemesi sundu.

Tarih, 19. yüzyıl başında topluma, mücadele için örgütlenmiş demokrasinin bütün hücumlarını sanatta dile getirme muazzam görevini yüklemişti. Ve toplum yanıtladı: Bu duyguların dile getirilebildiği bir enstrüman var — Ludwig van Beethoven. Ve tarih, onda, Büyük Fransız Devriminin yerini Büyük Rus ve böylelikle de Dünya Devriminin alacağı geleceğin devrimci müziğine dev bir prelüt çalar. Beethoven bunun için bize yakındır.

Bu ağzına kadar dolmuş salonu görmek ve Beethoven'ın senfonik müziğine kulak verme çağrısına uyma duyarlılığınızı saptamak, son derece gönül açıcı. Ve —bunun böyle olacağından kuşku duymuyorum— bu müziği, zor olmasına rağmen, Kom-somol yüreğinizin tüm ateşiyle hissettiğinizde, bu daha da gönül açıcı olacak. Gerçi Beethoven'den sonra daha zor besteler yapılmaya başlandı; ama bu, daha çok harflerin süslü püslü olduğu bir kitaba benziyor: Okuması zor, içeriği az.

Bugün, Beethoven'ın küçük yapıtlarını değil, senfonilerini dinleyeceksiniz. Aranızdan müzik dinlemeye alışık olmayanlar, bu senfonilerden buna alışık olan dinleyicilerin aldığına tamamını almayacaklardır. İçinde çok sayıda çeşitli unsurun kaydedildiği ve akılda tutulması gereken öylesine çok biçimlendirilmiş bir müzik yapıtım algılamak için, büyük deneyime gereksinim vardır. Ama senfonilerin genel izlenimi, ayrıntıların ayırdına varamasanız bile, muazzamdır. Aynı şekilde, büyük bir mimarın muazzam bir yapısını gördüğünüzde de, bir bakışta ayrıntıların, bezeklerin tüm kitlesini göremezsiniz, ama buna rağmen çok büyük bir güzelliği algılersiniz. Ve bu son derece yeterli bir sonuçtur. Ama yineliyorum: Senfonik müzik son derece karmaşıktır, onun içinde aynı zamanda her türden birbirini tamamlayıcı, genel izlenim için zorunlu ses tonları vardır ve korkunç derecede etkileyici, sarsıcı olmasına ve müziğin gösterebileceği en yüksek sonuçları göstermesine rağmen, büyük, gerilimli bir dikkat talep eder. Müziksel olarak yeterli eğitimi almamış olanlar, varsın en genel olanı algılasın; diğerleri, daha çok ayrıntıyı

özümseyecektir; ama hepiniz şunun söylenemeyeceğini düşünün: “Bunu anlamıyorum, Beethoven kim bilir neler zırvalamış.” Biri, “hoşuma gitmiyor” diyorsa, o zaman, bütün gücünü ortaya koyup bir daha dinlemeli, o zaman hoşuna gidecektir. Aksi durumda, Marx’ın “Kapital”inin kapağını açıp şunu söylersiniz: “Bunu anlamıyorum, hoşuma gitmiyor.” Bu, onun sizin düzeyinizin altında olduğu anlamına gelmez.

Bugün iki senfoni sunulacak: Beşinci ve Yedinci. Beşinci, büyük heybetiyle, sözünü ettiğim devrimin temel müziğini yansıtıyor. Öyle görünüyor ki, bu, meydan okumaya, yazgının tehditlerine ve insanların kahramanca yanıtlarına adanmış. Bu, insanlığın üzerinde süzülen yazgının ve bu yazığa karşı girilen direnişin senfonisidir.

Yedinci Senfoni ise, hareketin ilahlaştırılması ve yüceltilmesidir. Neşenin doruklarını dile getirir. Beethoven, yalnızca keder ve mücadelenin temsil edilemeyeceğini çok iyi biliyordu; aynı zamanda neşe, elde edilmiş zaferin neşesi, peşinde koştuğumuz, arzulanan meyve de temsil edilebilmeli. Yiğitler, kendilerini, belki de yalnızca görece ve geçici zaferlerinin muzaffer, neşeli başarılarına adarlar ki, bundan sonra da söz konusu olan, mücadeleye katılmaktır.

Bu konserden mümkün olan en fazla şeyi almanızı ve bunun, sizi Beethoven’e ve onun sayesinde tanımak zorunda olduğumuz, içinde yolumuzu bulmak zorunda olduğumuz büyük müzik dünyasına bağlamasını tüm yüreğimle diliyorum.

1929 yılında Lunaçarski'nin “Iskustvo i molodyoş” (Sanat ve Gençlik) deneme derlemesinde yayımlandı. Makale, Birinci Senfoni Ansamblesi'nin orkestra şefi olmadan Moskova'da verdiği konserin, “Komsomolskaya Pravda” yazı kurulunun 27 Şubat 1927'de Beethoven'in ölümünün yüzüncü yıldönümü dolayısıyla düzenlediği konserin açılış konuşmasının gözden geçirilmiş steno tutanağıdır. Makalenin kısaltılmış bir metni, “Beethoven” başlığıyla, 20 Mart 1927'de, “Komsomolskaya Pravda”nın 64. sayısında yayımlandı.

Romantizm (1928)

Vaktiyle, şimdilik kimsenin reddetmediği ve —elbette en genel hatlarıyla— onları kullanan toplum sınıflarının sanat ve edebiyatındaki temel yönlerin karşılıklı bağımlılığı konusunda kendi yönünü bulmaya biraz katkıda bulunan bir şema önermişim¹. Bu şema, şunlardan oluşuyordu.

Toplumsal formasyonların genel değişimi içinde her sınıf dört konum alabilir.

Birincisi, kendisi egemen sınıf olabilir, tüm gücüyle, kendine olan tüm inancıyla, geniş perspektifleri olan ve bu durumda, iktisadi-sömürücü biçimde de olsa, “gerçek olan herşey akılcıdır” ilkesine göre tüm toplumun çıkarlarını dile getiren bir sınıf olabilir. Bu ilke, kendini kanlı ve canlı bir şekilde olumlayan bir eylem için doğrudur. Verili sınıf, bir toplumda bir kere artık iktidara sahipse, bir kere artık ilerleyen iktisadi güçleri sessiz ve kolay bir şekilde yönergeleriyle kapsıyorsa, bu, verili toplumun ekonomik gerçeğinin tam da bu sınıfın gerçekleştirdiği iktidarı gerektirdiği anlamına gelir.

İkincisi, sınıf, çöküş durumunda bulunabilir. Bu, yeni ekonomik güçlerin artık verili sınıfın yönergelerine uymadığı, geliş-

¹ Kastedilen, Lunaçarski'nin 1905'de Moskova'da “Pravda” Dergisi Yayınevi tarafından yayınlanan “Eleştirel ve Polemik Araştırmalar” adlı deneme derlemesinde yer alan “Bilgi Sorununa İlişkin. Sanat Sorununa İlişkin. Değerlendirme Sorununa İlişkin.” adlı makaledir; makale, Lunaçarski'nin “Araştırmalar” adlı derlemesinde (Moskova 1922) yeniden yayınlanmıştır. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

melerinin sınıfın çıkarlarıyla çatıştığı ve aynı zamanda onun iktidarının temellerini oyduğu anlamına gelir. İdeolojik olarak, sınıf, böyle bir durumda kendi varlığından ötürü endişeye düşmek zorundadır. Onun içinde, zaman zaman dolaylı-tutucu, toplumsal bütünün çıkarlarına düşman, zaman zaman da yoz, bozguncu yönler gelişmek zorundadır.

Üçüncüsü, sınıf yükselme durumunda bulunabilir. Bu, ege-men sınıfın altının büyüyen üretici güçler tarafından oyulması ve bu yeni güçlerin, derinliklerinden, yelkenlerini yeni bir rüzgâra açmak ve devrimci bir canlanmadan sonra kendini durumun yeni efendisi yapmakla görevli yeni bir sınıfı yükseltmele-ri durumunda söz konusudur.

Dördüncüsü, sınıf, toplumsal dipten yükselme için her türlü çabanın umutsuz olduğu tam bir ezilme durumu içinde bulunabilir.

Bununla uyum içinde klasizm ve romantizm olarak adlandırılabilen şeylerin çeşitli türleri gerçekleştirilir.

Klasizmden, ideolojik biçimleri, öncelikle de, içlerinde biçimin içeriği kapsadığı, yani ustalığın sanatçının karşı karşıya bulunduğu tüm sorunların üstesinden geldiği sanatsal biçimi anlıyorum (çünkü bu, kendisini sanatta özellikle açık bir şekilde dile getirmektedir). Klasik sanatın sınırları içinde çeşitli nüansların olanaklı olduğu, kendiliğinden anlaşılır bir şeydir, ama romantizmi çözümleyecek olan bu makalede bundan söz etmeyeceğim.

Romantizmden, kültürel, özellikle de *biçimin içeriği kapsadığı, yani ustalığın hayat tarafından konulan sorunların gerisinde kaldığı ya da biçimin böylesi besleyici sorunların eksikliği nedeniyle boş kaldığı* sanatsal biçimi anlıyorum. Kısaca, romantizmin genel tanımı, benim için, *sanatsal biçimle (sanatçının ustalığıyla) toplumsal-psikolojik malzeme, ustalığın üzerin-de faaliyet gösterdiği malzeme arasındaki kopuştan oluşur.*

Gayet aşikâr ki, klasik bir sanat, ancak sınıfın bir yandan belirli bir hareketsizlik ya da yavaş uyumlu ilerleme hareketi için-

de, diğer yandan toplumsal öneminin doruk noktasında bulunması halinde olanaklıdır. Tam da bundan dolayı, klasik bir sanat yalnızca egemen sınıflar ya da böylesi sınıfların ideologları tarafından onların kalkınma döneminde geliştirilir. Diğer bütün pozisyonlara azçok romantizm bulaşmıştır. Örneğin, zamanını doldurmuş bir sınıf, yozlaşmış aristokrasi, kendine inanmaya son verir, büyüyen gerçekliğe olan anlayışını yitirir. Bundan dolayı, zaman zaman umutsuzluğa varan endişeler başlar. Böyle bir sınıf, gerçekliğin kendisiyle bağı yitirmeye başlar, bu gerçekliği belli ölçüde horlamaya başlar. Gelecek onun için karanlık ve istenilmez görünür. Böyle bir sınıf, tek tek bireylerinde ve gruplarında kötümserliğin toptan ve tahrip edici gücünün pençesine düşmediği sürece, kurtuluşu mistisizmde, öteki dünyanın güçlerine umutta arar; kısaca, bir keresinde söylediğim gibi: Gerçeklik tarafından yaşamın dışına itilip, bir ayağıyla öteki dünyada bir yer yoklar. Antik dünyanın çöküşü dönemindeki Hristiyan romantizmi, büyük ölçüde tam da böyle görünümlele açıklanır. Özellikle de örneğin, gnostisizm gibi Hristiyan aristokrat tarikatlar ve bunlara paralel Yeni Platoncular ve Yeni Pitagorcular gibi “pagan” ekoller ve mitra kültü gibi dinler, aynı sürecin sonuçlarıydı. Aynı şey, burjuvazinin ona acımasız bir darbe indirmesinden sonra, yakın çağda aristokrasinin dekadan romantizmi için de söylenebilir. Böyle bir romantizmin en tipik figürleri, Joseph de Maistre, Chateaubriand, Disraeli, Carlyle ve diğer birçoklarıdır.

Romantizm, fırtınayla yükselen devrimci bir sınıfın sözcüsü olduğu sürece, önümüzde başka bir biçim içinde durur. Burada içerik, yeni olarak ortaya çıkar. Onu tümüyle dile getirmek, henüz başarılabilir. O, deyim yerindeyse, sanatsal çerçeveyi parçalar. Usta, onu zaptetmeyi henüz beceremez — yeni toplumsal güçler henüz ortaya çıkmamıştır ve gelişigüzel akan bir lava oluştururlar, bilinçte artık tamamlanmış olgulardan çok programlar olarak yansır. Devrimci çağlar, böylesi çarpıcı romantik tipleri doğururlar.

Ve devrimci ilerleme hareketi aşılmaz direniş çarptığında, bunun sonucu bu savaşkan, iyimser romantizm, yılgınlık ya da şiddetli bir umutsuzluk karakteri kazanır. Hatta bu durumda, birinci ve ikinci tipte romantizm arasında tuhaf bağlantılar olabilir.

Örneğin Victor Hugo, çalışmasının başlangıcında, aristokrat türde tipik bir romantikti ve daha sonra, fırtınalı, savaşkan romantizm konumuna geçti. Ama bu ikinci döneminde de, Hugo'nun katıldığı cumhuriyetçi küçük ve orta burjuvazi, onun yaşadığı dönemde ağır yenilgiler aldığı için, zaman zaman hissedilebilir kötümser özellikler dışarı sızar. Romantizmi başlangıçta ilerleyen bir şekilde devrimci, genç burjuva olan, ancak sonuna doğru, burjuvazinin çeşitli tabakalarının düş kırıklığını dile getirdiğinde, üstelik aristokratik dekadanlılığın da kendisine karşı hayırlı bir tavır takındığı bir kötümserlik karakteri alan Wagner'in müziği de karakteristiktir.

Buna rağmen ileriye doğru gelişen bir sınıfın romantizminin en belirleyici özelliği, onun devliği, onun göğüs hücum etmesi, onun çoğunlukla barbarca, kaba, yaşam fışkıran gücüdür.

Toplumsal merdivenin alt basamaklarında duran, her türlü yaşam endişesiyle köşeye sıkıştırılmış ve aynı zamanda durumunun gerçekten düzelmesi umudu elinden alınmış hareketsiz ya da az hareketli sınıflar da, aynı şekilde kendilerini mistisizme ve dinsel düşüçülüğe teslim ederler. Bu, çoğunlukla, halk sanatının, ezilen kitlelerin embriyon halindeki ideolojisinde ve faaliyetinde söz konusudur. Yüksek ölçüde, özellikle düşünsel olarak uyandığı dönemlerde küçükburjuvazi için de geçerlidir. Bu coşkuya kapılan aklın ışığında, etrafını çevreleyen karanlığı açık bir şekilde görür, belki de birkaç protesto krampından sonra, güçsüzlüğünü itiraf etmek zorunda kalır. Bu zemin üzerinde, çoğunlukla, sanatı "öteki dünya" olarak ilân eden ve ya ona ya da çeşitli türden mistisizme sığınan bir virtüözlük gelişir. Böyle bir romantizmin son derece karakteristik biçimlerini, (tüm ezilmesi dönemi boyunca, yani 18. yüzyılın sonundan geçen yüzyılın el-

lili ve altmışlı yıllarına kadar) kültürlü Alman küçükburjuvazisinin —müziksel de dahil— sanatsal üretimi, özellikle de Mikiewicz, Slowacki, Krasinski türünden devlerinin çağında Polonya romantizmi ortaya koymaktadır. Ama kötümser romantizmin neredeyse aynı biçimlerini, daha sonra, Rusya tarafından ayaklar altına alınan Polonya’da, örneğin Wyspjanski ve Zeromski gibi uzak olmayan geçmişin büyük yazarlarında da görüyoruz.

Bütün sanatlar, kimi zaman belirli bir gecikmeyle, andaki çağı ve onun karakterini yansıtır ve her çağ için egemen olan özellik, bu ister egemen sınıf olsun, isterse de güçlü bir şekilde iktidara yaklaşan ve biçimsel olarak henüz hüküm süren düşmanını bütün konumlarda köşeye sıkıştırmış bir sınıf olsun, ona damgasını vuran sınıftır.

Aynı şey müzikte de vardı. Benim görüş açımdan, Beethoven’ın yapıtlarındaki romantik ilkeler reddedilmemelidir, ancak Beethoven’ın romantizmi, savaştan-saldırgandır. O, Fransız Devrimi ve onu çevreleyen ya da tamamlayan bütün devrimci akımlarla aynı kökten beslenir. Sonraki kuşak bestecilerinin —Schubert, ondan daha çok Schumann ve Chopin’in— romantizmi, bunalım ve kötümserlik romantizmine bir geçiş oluşturur. Ondan sonra artık heybetli bir atılım olmadı. Bireysellik, kendi üzerinden temsil ediliyordu. Tam da bu bireylerin yalnızlığı, onu, kendisi için ulusal, kabilevari türden kökler bulmak için, kaçıışı ve kurtuluşu folklorda aramaya zorlar. Halk şiirinin ve halk müziğinin kaynaklarıyla böyle bir temas, her türlü büyüden yoksun bireyci romantizme belli bir tazelik kazandırdı. Ama daha sonraki gelişme süreci, giderek daha fazla, güçlü duygulara dayanmayan ya da mistisizmin çeşitli biçimlerine dayanan sanatsal bir inceliğe götürmek zorundaydı.

Wagner, bütün yapıtlarının birinci bölümünde (Fransa’da Berlioz’un Delacroix ve diğerleriyle birlikte Büyük Fransız Devriminin devrimci habercilerini yansıtmaya gibi) 1848 devriminin yüksek canlanmasını yansıtır. Daha sonraki Wagner’den,

çöküşün romantikçisi olarak söz etmiştik. Wagner'in burada Schopenhauer'le birleşmesi çok belirleyicidir. Nietzsche, deyim yerindeyse, yeni bir klasizme, kendini beğenmiş bankokratların ve bir bütün olarak büyük burjuvazinin klasizmine yükselmenin pek başarılı olmayan kahramanı, ustaları Schopenhauer ve Wagner'e militanca karşı çıktı, çünkü onlarda dekadan olan şeyi hissetmişti ve kendisi bunu aşmak istiyordu ve burada —kısmen bunun farkına varmadan— baştaki egemen kliklerin görüş açısını na geçmişti.

Rus müziğinde, burjuvazinin gelişmesiyle ve bu temelde güçlü bir etkinin en iyi temsilcilerinde sosyalist narodnikler hareketine ulaşan küçükburjuvazinin ileri karakollarını kazanmasıyla çakışan zorlu bir yükselme vardı. Başarılı bir şekilde folklorla dayanan “Güçlü Küme” ve Rimski-Korsakov'un yaşam sevincine sahip, kendini olumlayan, bazen de belirli bir radikalizm yüklü operası, bundan ötürüdür. Rimski-Korsakov'un geç dönemine ait mistik operası, umutların yitimini, en çarpıcı bir şekilde seksenli yıllarda kendini gösteren düş kırıklığını karakterize eder.²

Skryabin'in, umutlarını mistik bir bulutla örtmesine rağmen, sanatını âdeta dünyanın yeniden biçimlendirilmesine yönelik ve bu anlamda güçlü ve zaptedici görmesi, son derece karakteristik sayılmalıdır. Skryabin'in ömrünün sonuna doğru tümüyle mistik düşüncelerden kopması, dünyanın yeniden biçimlendirilmesini müziksel araçlarla gerçekleştirmeye ve böyle bir yeniden biçimlendirmenin, çözümünde usta müzisyenin yalnızca belirli bir yer alabileceği muazzam bir genel insanlık görevi olduğunu kabul etmeye başlaması —Skryabin'in edebi mirasını tanıyan herkes bunu çıkarabilir—, daha da karakteristiktir.

Bir şeyi daha belirtiyorum. Verili sınıf kendisine ne kadar çok inanırsa, realizme de o kadar çok eğilim duyar; kendisine ne ka-

² Kastedilen, N. A. Rimski-Korsakov'un 1903/1904 yıllarında yaratılan “Görünmez Kent Kiteş Efsanesi” operasıdır. (*Almancaya çevirenin nottu.*)

dar az inanırsa, yaratısında da o kadar çok mistik unsur vardır. Salt biçimsel karakterde unsurlar, yani dış yetkinliğin ve yapısal teorik ve zanaatsal sorunların gerçek duyma ve düşünmeye ağır basması da keza çöküşün bir belirtisidir ve bununla boy gösteren sınıfın tam kofluğunu kanıtlarlar. Modern burjuva sanat açısından, ciddi yaşanmışlığın eksikliği belirleyicidir. Böyle bir sanat, olağanüstü bir içeriksizliğe ve burada kimi zaman bir çöküş eğilimli burjuvazinin kültürünün çok hoppa, hatta görünürde pervasızca dizginsiz bir neşesine dayanır. Toplumun gözlerini kamaştırmayı, onun başını döndürmeyi ve ciddi sorunlara kafa yormaktan vazgeçirmeyi hedefleyen bir tip virtüözlük peşinde koşmanın, araçları açısından devasa ve kültür içeriği açısından asgari olana özgü olması nedeniyle, mistisizm, kolay bir şekilde her türlü cazbant-fütürist motiflerle birleşebilir. Burjuva sanatın, bugün büyük tipik bir şeye yeteneği yoktur.

Proletarya, tüm sanata güçlü romantik-realist bir ışık getirir. Çaba dolu ve henüz gelişmesini tamamlamamış bir sınıf olduğu, dolayısıyla kültürünün güçlü içeriği henüz uygun bir çerçeve bulamamış olduğu ölçüde romantik; Plehanov'un da daha önce belirttiği gibi, burada, yeryüzünde inşa etmeyi düşünen ve bu inşa planına derin inançla dolu olan ve kendisini gerçekliğe en sıkı şekilde bağlı gören sınıf olduğu ölçüde realist.

Bunlar, sanattaki romantizmin, özellikle de müzik romantizmindeki görüngüleri aydınlatmaya katkıda bulunabilecek birkaç genel düşüncedir. P. N. Sakulin'in, "romantizm" sözcüğünün yalnızca sanatta tanımlanamaz bir arazi dilimi anlamına geldiği ve bu kavramın kesinlikle çok çeşitli görüngülere uygulanması gerektiği şeklindeki tezine kesinlikle katılamam. Her sınıflandırma, belirli bir kavram hiyerarşisine dayanır. Bundan ötürü, öncelikle romantizm kavramını bir bütün olarak ve bundan sonra da çeşitli dönemlerde somut ifadesini saptayabilir ve bu dönemlerde belirli akımlar, gruplar ve hatta yapıtlar için özel tanımlar öne sürebiliriz.

21 ve 22 Eylül 1928'de Leningrad'da çıkan "Kraznaya Gazeta"nın ("Kızıl Gazete") akşam baskısının 261. ve 262. sayılarında yayımlandı; Moskova'da çıkan "Musyka i revolutsiya" (Müzik ve Devrim) dergisinin 1928 yılı 10. sayısında yeniden yayımlandı.

Franz Schubert (1928)

Ölümünün yüzüncü yıldönümü dolayısıyla

Franz Schubert, 1797'de doğdu ve 1828'de öldü. Bu 31 yıllık ömür içinde, bestecinin muazzam yeteneği, geniş bir şekilde gelişti; ama onun erken ölümünün ne kadar olanağı örttüğü konusunda bir şey diyemeyiz.

Schubert'in yaşamı, en yüksek doruk noktasını Beethoven'in oluşturduğu insanlığın müzik tarihinde bir tepede geçti.

Beethoven'in toplumsal büyüklüğü, iki burjuva-demokrat unsur arasındaki —bir yandan, derin yetenekli bir kişiliğin gelişmesiyle, diğer yandan, kamu yaşamının fırtınalı canlanması arasındaki— büyük dört yol ağzının onun dev doğasında yansımasıyla açıklanır.

Haydn, Mozart ve Gluck ile 18. yüzyıl müziğinin tüm yüksek canlanması, elbette burjuva kültürün büyümesi anlamına gelir.

Hippolyte Taine, haklı olarak, parlak müzik gelişmesinin köklerini, Fransız Devrimine, sermayenin zaferine vs. yol açan güçlerde bulduğuna inanıyor. Kendisini eski feodal yaşam tarzından kurtaran, toplumsal tabakaların, loncaların vs. çerçevesinden çıkan yeni kişilik, tek tek temsilcilerinde kişisel ahlâkın bireysel yollarını aramaya başladı. Bu da, bu insanların bilinç yapısını tümüyle değiştirdi. Bunların ruhi yaşamları zenginleşti, renklendi, ama aynı zamanda çelişkilerle doldu. Yaşam, güvensiz bir duruma geldi, kâh uçurumlarla, kâh doruklarla dolu. Kuşkusuz ki, iç yaşamın büyük esnekliği, kendisine bütün sanatlarda ifade biçimleri aradı ve bunu öncelikle müzikte buldu. Mo-

dern müzik, bu anlamda, bir kaotik bireycilik ilkesinin üretilmesinden çok, öncelikle burjuva demokrasisinin üretilmesidir.

Müzik, âdeta, yeni insanın bağrını parçalayan çelişkileri dile getirme ve bu çelişkileri, onları tınlar âlemine taşıyarak hafifletme doğal çabasıydı.

Ama diğer yandan, üzerinde bireyciliğin geliştiği yollarla, yeni bir gücün —üçüncü zümrenin— feodal düzene karşı somut çıkışı olanağı büyüdü ve pekişti. Fransız Devriminin oluşturduğu bu doruk noktasındaki mücadelede, burjuva bireyciler, büyük partiler içinde birleştiler, halk kitlelerini eyleme çağırdılar ve o tarihe kadar Avrupa’da henüz duyulmamış kollektif bir politik eylemin ortaya çıkmasını sağladılar.

Beethoven, geniş yüreğinde yalnızca en aşırı tarzda hayli gelişmiş bir demokratik bireyselliğin tüm beklentilerini ve çelişkilerini değil, aynı zamanda, gözlerinin önünde halk kitleleri denizini çalkalandıran toplumsal fırtınanın gümbürtülü yankısını da barındırdı. Schubert, artık bu dağın yamaçlarında yaşamaktadır. Müziği hiç kuşkusuz daha barışçıldır, onda ne Beethoven’ın devasa gerilimi, ne tutkulu acı, ne de ölçsüz sevincin kartal uçuşu vardır.

Schubert’in dönemi, romantizm dönemidir. Bu romantizm, küçükburjuva devrimci güçlerin belirli bir ezikliğinin ifadesiydi. Ama Schubert, romantizmin birinci döneminde yaşadı. Otuzlu ve kırklı yılların devrimci deneyleri, henüz gelip çatmak üzereydi. Avrupa’da henüz temiz bir hava esiyordu, eskiden olduğu gibi, halk kitleleri, daha az devrimci bir keskinlikle olsa da, dikkat çekiyordu. Bütün bunlar, Schubert’in yapıtlarının sanatsal fizyonomisi açısından belirleyiciydi.

Schubert’te, aynı zamanda, hayli gelişmiş bireycilikle kamu yaşamı ruhu arasında dikkate değer bir kesişme noktası bulunur. Schubert, bireyciliğini, gururla değil, tersine belirli bir melankoliyle vurgular. Diğer insanlarla en sıkı şekilde birleşmek ister, böyle bir birleşmeyi müzik yoluyla arar, ama yalnızlık, onu henüz zayıf düşürür. Şöyle yazar: “Başkasının acısını anlayan yok,

başkasının sevincini anlayan da yok! Birbirine gidildiği sanılıyor, ama hep yalnızca yan yana yürünüyor. Bunu anlayan için, ne büyük ıstırap!” (27 Mart 1824 tarihinde güncesine yazdıklarından.) Denilebilir ki, Schubert’in müziği, bu yalnızlığı kırma, tam da ortak bir dil bulma, kendi kişiliğine derinleşmeme, daha sonraki bir romantikte —Schumann’da— söz konusu olduğu gibi, özgünlüğe, özel olanın vurgulanmasına dikkat etmeme çabasıdır.

Schubert’in müzik unsurlarının daha bu kendine özgü özellikleri, onu, en geniş şekilde yaygın müzik dilinden, halk şarkısının müzik dilinden yararlanmaya itebildi, ama, aynı zamanda toplumsal içgüdüğü de onu buna götürdü. Halk kitleleri, devrimden sonra aydınlar tabakasının ilgisinin odak noktasına yerleşti. Bununla birlikte, Schubert hiçbir zaman folklorist değildi. Müziksel halk şiirinin hazineleri, ona (çok daha sonraları bizde “Güçlü Kümecik”te olduğu gibi) müziksel öncellerinden miras aldığı o yüksek ustalık bakış açısı altında işlenerek üzere malzeme olarak hizmet etti.

Yukarıda yaptığımız alıntı, okuyucunun Schubert’i bir şehit olarak görmesine yol açmamalıdır. Elbette Schubert, yaşamında oldukça çok zorluklar geçirdi, kendisi hasta bir insandı. Ama orada güçlü bir yaşamın Beethoven’i öylesine yükseklere taşıyan büyük canlanmasından ayrılık henüz yoktu. Schubert, yaşamak ister, yaşamayı sever. Onun tüm müziği, tek tek kederli motiflere rağmen, doğanın, yaşamın, aşkın vs. güzelliklerine hayranlığın ve şükranın bir şarkısıdır. Acının kendisi, Schubert tarafından, şiirsel bir şey olarak, yani acıyı yüce bir ilke durumuna getiren bir sanat yapıtı ya da derin kişisel yaşamışlık biçiminde sanatsal olarak işlenmesine boyun eğen bir şey olarak kavranır.

Schubert, birçok müzik alanında faaldi: Piyano için, oda orkestrası için, senfoni orkestrası için besteler yaptı. Halk melodisinin kaynaklarına büyük yakınlığı yanında, melodik olan için yüksek derecede yetenek de ona özgüydü. Neredeyse zahmetsiz

bir şekilde şarkılar yarattı; gerçekten de, kuşun öttüğü gibi şarkı söyledi. Bir dereciğin gürüldemesi gibi ses çıkaran ve güneş ışı-ğıyla aydınlanmış neşelerin şarkılarının yanı sıra, çiçekler kadar doğal olan şarkıların yanı sıra, en yüksek psikolojik inceliğe sa-hip romanslar da yarattı. Burada, onda yine olağanüstü rastlan-tının damgasını görüyoruz. İnsanlar nasıl yarenlik ediyorsa, Schubert de öyle şarkı söyledi. Nasıl ki bir insan iç yaşantısını, sözlerle değil de, konuşmasının nüanslarıyla iletiyorsa, Schubert de, bir romans için şu ya da bu temayı bulduğunda, o zamanki biçimsel müziksel soyluluk duygusuyla dolu olarak, güçlü bir şekilde coşkulu, son derece gerçekçi bir ifade buldu.

Henüz bir özgünlük peşinde koşmayan, henüz yalnızlığı için-de parçalanmaya başlamayan zengin bir bireyselliğin bütün bu hatları, kitlesel halk sanatına sevdanın bu hatları, tam bir yaşam aşkı ve umudun bu gençliği, her yanda kara bulutlar birikmesi-ne rağmen, Schubert'i yalnızca müziksel olarak olağanüstü önemli değil, aynı zamanda zamanımız için de sempatik bir ol-gu kılıyor. Schubert, bizim dinleyici kitlemizin kalbine giden yolu kolaylıkla bulan müzisyenlerden birisidir.

11 Aralık 1928'de, Leningrad "Kraznaya Gazeta"nın ("Kızıl Gazete") akşam baskısının 341. sayısında yayımlandı.

Berlioz'un “Damnation de Faust”u (1921)¹

Hector Berlioz, Fransız müzik ekolünün en özgün, en çekici ve en önemli kişiliklerinden biridir. Kendisini, Fransız sanatının tam da o talihli, kimi açılardan altın çağında, —Alman mistik tipinden farklı olarak, aktif, devrimci ve çarpıcı bir— romantizmin parlak döneminin, yaklaşmakta olan realizmin ilk ve belki de en şahane görünüm biçimleriyle çakıştığı bir dönemde geliştirdi. Bu, Balzac ve George Sand'ın, Delacroix ve Daumier'nin çağı, Frédérick Lemaître'in çağı, hâlâ özel bir şirin kutsal hâlesinin çevrelediği ve hem Fransız eleştirisinin ve hem de tüm düşünen Avrupa'nın yeniden yeniden kendilerini çekimine kapırdıkları bir çağdı.

İnce kontürlü portreleri onların onlara layık kronisti Sainte-Beuve'ün eserlerinde kalmış o zamanki yazarların olağanüstü çok sayıdaki yıldızı arasında, Berlioz'un kişiliği, kesinlikle arka plana itilemez. Pratikte yalnızca o, o zaman müziğin dâhiyane bir temsilcisiydi; bu alanda yalnızca o, edebiyat, resim, sahne sanatının büyük temsilcilerinin çizgisine ulaştı. Berlioz için karakteristik olan, yalnızca, o çağın küçükburjuvazisinin, devrimci çabalarının yankısını henüz koruyan, kendisini muzaffer ser-

¹ “Damnation de Faust”, “Faust'un Laneti”; Goethe'nin “Faust”unun Gérard de Nerval tarafından yapılan çevirisinin metnine göre, Hector Berlioz'un solistler, koro ve orkestra için dört perdelik dramatik esanesi, op. 24. İlk kez, 6 Aralık 1846'da Paris Komik Opera'da sahnelendi. Rusya'daki ilk (iki perdelik) sahneleme: Bestecinin şefliğinde 10 ve 22 Mart 1847'de Petersburg'da. (*Almancaya çevirenin notu.*)

mayenin insafına henüz nihai olarak teslim etmemiş en iyi temsilcileri için bir bütün olarak karakteristik olan bir fantazma, düşçülük, fırtınalı protesto değil — aynı zamanda, müziksel ve şairsel yeteneğin kendi tarzında neredeyse örneği olmayan kaynaşmasıdır da.

Sözkonusu olan, Berlioz'un iyi bir şair (bu, kesinlikle doğru değil, çünkü oldukça kötü dizeler yazdı) ve iyi bir müzisyen olması değil, tersine onun aynı zamanda hem şair hem müzisyen olması ve müziğinde öncelikle kendi şairsel isteğini göstermesidir.

Dışsal ifade gürlüğü çabası, onun şimdiye kadar program müziğinin en büyük ustası olarak kalmasını ve rakip olarak yalnızca çağdaşımız Richard Strauss'u bulmayı sağlayan müziğin resimsi karakteri çabası, işte bundan ileri gelir. Müzik ve sözü birleştirme, enstrümental müziğin duyulmamış muazzamlığına ve esprisine bir de korolar, aryalar, bazen de hitap monologları ekleme çabası da bundan ileri gelir.

Onun "melologlar", yani müzikle manzum okunan şiirlerin birleştirilmesi², günün birinde belki de en harika müziksel-şairsel oratoryolarda gelişmesinin doruk noktasına ulaşacaktır.

Fransa, onun değerini hemen anlamadı, ancak şimdi onu nihai olarak dâhilerinin temsilcilerinden biri olarak görüyor ve yalnızca Romain Roland'ın "Bugünün Müzisyenleri" adlı ünlü kitabında, ömrünün büyük bir bölümünü derin bir keder ve kötümserlik içinde geçiren bu takdire değer adamın portresi tüm büyüklüğüyle çizildi. Romain Roland tarafından alıntılanan çok sayıda mektup, bu adamın tüm yüce ruhluluğunu, derinliğini, tutkusunu ve düşkırıklıklarının ve acılarının tüm uçurumunu göstermektedir.

² Sözlü hitap monologu ile müziksel sununun birleşmesi ve karışması şeklindeki Berlioz için büyüleyici melologlar düşüncesi, ifadesini, temel düşüncesi itibarıyla "fantastik senfoni"nin devamı olan bir eserde, solo, koro ve orkestra için yazılmış lirik melodram "Lelio ya da Yaşama Geri Dönüş"te buldu. (*Almanca çevirenin notu.*)

Berlioz'un yapıtlarının dış görünüşünün göz kamaştırıcı parlaklığı ardında, müziksel yapıtlarla neredeyse hoppaca cambazlık sınırlarına varmış gibi görünen bu parlaklığın ardında, büyük, acılarla dolu, mutluluğa susamış bir ruhu görmeyenlerin, gerçekten şiirsel müzik için kulağı yoktur.

Zamanımız için Berlioz'un önemi sonsuz büyük olabilir. Ben, kapsamlı bir demokrasi için, insanlığın kendisini vakfedebileceği en büyük gerçeklerin ilân edilmesi amacıyla, oratoryodan, solistlerin, koronun ve orkestranın birleşmesinden daha uygun bir müzik yapıtı düşünemiyorum. Fransa'nın önde gelen sosyalist müzisyenleri, şimdi tam da bu yönde ilerliyorlar. Bir örnek: Romain Roland'ın sözlerine Doyen'in³ müziğiyle "Özgürlüğün Zaferi".

Burjuvazinin çöküş döneminin zehirli özsuları Richard Strauss'un içine fazlasıyla işlemiştir. Tonüsü (gerilim ve faaliyet durumu —ÇN.) itibariyle proletaryaya yakın olabilecek Nietzsche'ciliğin hafif izlerinin yanı sıra, onda biber gibi acı bir erotizm, belirli bir çürümüşlük ve psikopatik kaçıklıklar da boy göstermektedir.

Yetenek olarak Strauss'dan hiç de geri kalmayan Hector Berlioz, kesinlikle daha sağlıklı bir bestecidir; onda çok miktarda poz olduğu açık; onda, onun alımlı çağına özgü safdil teatralliliğin olduğu açık; bununla birlikte, tüm bu karakter özellikleri, hiç de o kadar kötü değil ve geleceğin gerçek halk müziğine, en yeni müzik yapıtlarının aranmışlığına ve aşırı inceltilmişliğine göre belki de daha yakındırlar.

Berlioz, çok sayıda birinci sınıf müzik yapıtı yarattı, ama onların içinde ilk sırayı herhalde "Damnation de Faust" poemi alır.

³ Albert Doyen (1882–1935): Fransız besteci ve önde gelen müzisyen, unanimistler ("tekruhlular") edebi grubunun üyesi. Aralık 1918'de Paris'te, 250 kişilik bir karma işçi korosunun ve 100 kişilik bir orkestranın katıldığı "Halk Şölenleri"ni kurdu; o günden bu yana, tüm yaşamını halk içinde sanat propagandasına adanmış. İkiyüze yakın konser verdi. (*Almanca çevirenin notu.*)

Goethe'nin dâhiyane şaheseri, sürekli olarak dünyanın bütün romantiklerini çekti. Goethe'nin Faust efsanesi işlemesi, ölüm-süz kitaplar arasındadır. İncil'in en iyi sayfalarının yanı sıra, Sophokles'in en iyi trajedilerinin, Shakespeare'in iki-üç doruk yapıtının yanı sıra, bu, Alman dehasının en iyi ürünü olarak değerlendirilmelidir.

Müzik, bu büyük efsaneyi sık sık kullandı. Onun müziksel işlenmesi içinde romantik müziğin harikulade eserleri bulunmaktadır, örneğin Liszt'in "Faust"u gibi, daha sonra da iki opera büyük popülerlik kazandı: Gounod'nun "Faust"u ve Boito'nun "Mephistopheles"i. Aynı konunun pek çok sayıda var olan diğer yapıtları daha az ünlüdür; örneğin, Wagner de, tamamlanmamış bir senfoninin birinci bölümünü "Faust"⁴ olarak adlandırdı.

Ama Berlioz'un poemi, iyi ve kötü tüm bu eserlerin üstüne çıkmaktadır.

Ama o kaprislidir, âdeta gereğinden fazla dış fantazmaya kapılır, onun içinde âdeta yüce konuya olan felsefi ilgi ön plana geçmiştir, hatta Margarethe'nin mutlak kurtuluşu ve Faust'un çöküşüyle, yani iyimser karara bağlanması "Faust"un ruhu olan sorunun kötümser karara bağlanmasıyla biçimi bozulmuştur. Denilebilir ki, büyük romantik, büyük klasiğin konusu üzerinde fantezisinin dizginlerini dâhice koyvermiştir ve böylelikle onun tarafından temel alınan poemin iç ve dış yapısını çarpıtmıştır. Berlioz'un librettosunu ve yapısını Goethe'ninkilerle karşılaştırmak gerekseydi, bu haklı olurdu. Ama buna kesinlikle gerek yok.

Berlioz, Goethe'ye yalnızca, bu konu için coşku uyandırılmasını ve neredeyse hiç önemli olmayan momentleri borçludur, bunun dışında, Berlioz bağımsızdır ve bize, dev bir müziksel fırçayla, en akıl almaz çeşitliliğin enstrüman paletinden tını renk-

⁴ Richard Wagner tarafından 1840'ta kaleme alınmış ve 1855'de yeniden elden geçirilmiş bir "Faust" uvertürü vardır. Bu uvertürün bitmemiş bir senfoninin parçası olduğunu onaylayabilecek varsayımlara sahip değiliz. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

lerini alarak, tüm derinliği ve büyü gücüyle en kapsamlı freskleri çizer.

Birinci bölüm, Macaristan'da geçmektedir — sırf Berlioz'un olağanüstü Macar Marşı⁵ hazır bulunduğundan ötürü. Ama ne talihsizlik! Öylesine geniş Macar bozkırında yalnız Faust'un köylülerle karşılaşması ve kahramanca, özgür, bükülmez, kartala benzer marşın ortaya çıkması, başarısız bir dâhinin, dengesiz bir romantığın, Berlioz'un karanlık Faust'unun yazgısının biçimlendirilmesine harika bir prelüd oluşturur.

İkinci bölümün adı, "Almanya'nın Kuzeyi"dir. Bu, Faust'un umutsuzluk patlaması, yaşam düşkünlüğü, güçten düşüşü, gelecek dramatik müziğin prototipini temsil eden ve benzeri yalnızca Wagner ve Mussorgski'de bulunan son derece dramatik bir resitativdir.* Paskalya şenliği, çocukluk anılarını canlandırır ve bir an için, yaralı kalbin elemi dindirir.

Mephistopheles'in ortaya çıkışı. Ve hemen sonra büyüdü örtü üzerinde uçuş ve sunu derinliği bakımından çarpıcı, zincirlerinden boşandırılmış insan domuzların içki sofrası tablosu. Devamında Faust, hemen oradan, yani bu dizginsiz sarhoşluk aleminde alınıp, Elbe kıyılarına bırakılır ve orada perilerin dansına katılır. Ve bu havalı, dalgalı, neredeyse gayri-dünyevi tınılar ve ritimlerle tezat içinde: insanların yeni ortaya çıkışı ve kentlilerin aynı, daha demin büyüdü ırmağın kıyısındaki gezintisi.

Ne eylem çeşitliliği!

Gerçekten de, bu bölümde yaşam, tıpkı bir ozanın algıladığı gibi, bir deniz dalgası gibi köpürerek önümüzden geçip gider.

Üçüncü bölüm, Margarethe ile aşk romansına adanmıştır. Doruk noktası, Temmuz gecesinin sunulmasıdır, bütün zamanların

⁵ Daha önce bestelenmiş Macar Marşı, "Rákóczi Marşı", ilk kez 1846'da Budapeşte'de "Damnation de Faust" ile birlikte sunuldu. (*Almanca'ya Çevirenin Notu*.)

* Operada, oratoryoda, kantatta veya bir aryanın giriş kısmında konuşmaya yakın biçimde söylenen şarkı. — ÇN.

bir müzik şaheseri: Bataklıklar üzerinde ufak alevler görüntüsü veren ışık oyunu dansı. Doğanın kendisi, tatlı uyuşturucusuyla genç kız kalbini bozmak için bütün büyü sanatlarını ortaya koyar ve Margarethe için şeytan serenadında içini boşaltır. Faust ile Margarethe'nin düeti, çok acele bir aşkın bitimi, dedikodu arasında çok erkenden çöküşe mahkûm edilmiş bir zarafetin soğumaya yüz tutmuş cesedini gömen komşu kadınların muazzam bir şekilde karakterize edilişi buradadır — ve üçüncü bölümün finali.

Dördüncüsü, yani intikam, Margarethe'nin kederli şarkısıyla başlar. Faust, ondan çok uzaktadır, onun serseri karakteri, köksüz, amaçsız, bir izlenimden diğerine yalpalayarak çıkmazda, hırslı, ama ilkesiz olarak, onu insanlardan uzaklara götürür ve düzensiz benliğinin bütün acılarından doğanın bağrında kurtulmaya çalışır.

Bununla birlikte, doğanın ilkel âlemine girişi bulamaz, çünkü arkasında işlediği insani ağır suçlar bulunmaktadır. Mephisto, ona Margarethe'nin yazgısını anımsatır ve o da, cehennem atının sırtında onu kurtarmaya koşar. Ama bu bir şeytan tuzağıdır: Faust ne kendisini ne de bir başkasını kurtarabilir, siyah atlar onu uğursuzluk dolu dörtlüğe koşuyla uçuruma götürür.

Bütün bu karanlık romantizmin üzerinden, Berlioz, bizi ansızın gerçek mavi gökyüzüne çıkarır — tüm diğer müzikte, suçsuz yere acıyla sıranmış kıza bağışlanma ve ödül vaadeden bu poemin tınısından daha ışıklı, daha semavi, daha yüce bir şey ne düşünülebilir, ne de bulunabilir.

Tekrarlıyorum: Goethe'nin temel düşüncesi, birçok noktada tahrif edilmiştir ve tüm konu, tüm sıralama, keyfi, mantıksızdır, büyük felsefi değerden ve hikâyecilik değerinden yoksundur. Ve buna rağmen, bu, yalnızca hayran olunacak bir müzik yapıtı değil, aynı zamanda kendini bulamamış bir ruhun yüce, doku-naklı günah çıkarmasıdır.

Bizzat Berlioz, kendini böyle bir Faust olarak hisseder. Hem doğanın güzellikleri ve hem de basit insan erdemlerinin dorukları, ne kadar muazzam ve onun için ne kadar hissedilebilirdir, saflığın zarafetini nasıl da kavrar, yaşamın öte yanından herhangi bir derinliğin kapıları ona ne kadar geniş açılır — ve böylesi zengin yeteneklere sahip bir insanın neden, hangi iç lanetlemeyle, etrafına uğursuzluk saçtığını ve mahvolduğunu anlamak mümkün değil.

Peki, bu, kötümser Berlioz'un salt rastlantısal dünya görüşü müdür? Hayır, burada, sermayenin devrimin kalıntılarına karşı demir gibi sert saldırıları döneminde, parmaklarının uçlarına kadar burjuva dünya içinde kaybolmuş entelektüel bir dehanın derin sızlanmaları yankılanır; burada, bütün ruh gücüyle darkafa bayağılığına karşı isyan eden, o tarafa, bu tarafa yalpalayan, ama önünde bir yol görmeyen bir insanın sızlanmaları yankılanır.

Bu, güzelliklerle dolu dâhiyane bir dünya sızlanmasıdır, şöyle formüle edilebilecek bir sızlanma: Bakın, dünya ne kadar şahane, görün, insan benliği ne zengin olanaklara sahip ve algılayın, çevresi için ne kadar verimsiz, ne kadar zararlı bir şekilde çöküyor.

Bunun suçlusu kim?

Bunun suçlusu, tüm insan düzeninin kökleri derinde olan yalancılığıdır. Yeni büyük insan, artık böyle bir şehit, dönek, amaçsız bir isyancı olmayacaktır, kendini bulacaktır, çünkü cehennemden, insanlar tarafından kendileri için muazzam doğanın bağrında kuru!muş bir cehennemden kurtuluşun yolları berraktır.

16 Nisan 1921

İlk kez "Kultura teatra" (Tiyatro Kültürü) dergisinin 5. sayısında, Moskova 1921, yayımlandı; broşür olarak 1921'de Mosko-

va Devlet Yayınevi tarafından yayımlandı. Makale, 27 Nisan 1921'de Büyük Tiyatro'nun güçleriyle "Damnation de Faust"un oynanmasından önce yapılan konuşmanın gözden geçirilmiş steno tutanağıdır.

Richard Wagner'in Yolu (1933)

Ölümünün Ellinci Yıldönümü Dolayısıyla

Bu anma gününde, tüm insanlığın önüne, tekrar tekrar Richard Wagner sorunu çıkmaktadır.

Fakat bu sorunun “modern insanlığın” bakış açısıyla karara bağlanamayacağı, bizim için çok açıktır, çünkü aynı kalıptan çıkmış böyle bir modern insanlık kesinlikle yoktur. Sorunu yeniden karara bağlamak gerek — sırf şu nedenden bile ki, muzaffer proletaryanın ve onun tarafından yaratılacak yeni sosyalist kültürün bakış açısından Wagner’in yeniden değerlendirilmesi söz konusudur.

Bu dâhiyane ve karmaşık ustaya karşı tavrımıza ilişkin olarak, kısa bir özet halinde hesaplaşmaya çalışalım.

I— Sık sık ve haklı olarak, Wagner’in müziğinin hipnotize edici, büyüleyici gücünden söz edilmektedir.

Wagner’den önce hiçbir besteci, dinleyicinin havsalasını, böyle bir ses tonları çağlayanı, böyle güçlü geniş bir harmoni ırmağı, böyle etkileyici melodilerle sarmadı. Wagner’in kendisi, müziğini *sonu gelmez bir melodi* olarak adlandırdı. Bunu yalnızca kesin anlamda, yani kendini kesintisiz olarak geliştiren bir müzikal doku anlamında değil, aynı zamanda Wagner’in melodik çizgisinin etrafında, uzayda, ama özellikle de dinleyicinin iç dünyasında geniş bir şekilde yayılan manyetik bir kutup yaratması anlamında da anlamak gerekir.

Onun davullarının gümbürtüsü ve haykırışı, onun dev orkestrası, onun derinden etkileyici ve sürükleyici tek sesli şarkıları — bütün bu örgütlü gürültülü tınlar kasırgası sarsıcıdır. Ama Wagner, göz kamaştırıcı olmak istediğinde, bilincimize yanaştığında da aynı şekilde güçlüdür. “Kalp”lerimizin olabildiğince derinine inebilmek için, en hassas maymuncukları kullanır.

Wagner'in her şeyden önce bir irade insanı olduğu, her şeyden önce iktidar peşinde koştuğu söylendiğinde, buna mutlaka katılmak gerekir. Çünkü gerçekten de: Müzik — bu, onun için âdeta, ona milyonlarca insanı kazanmaları için bir araya topladığı ve harekete geçirdiği onbinlerce ruhtur.

Ama Wagner'in müziği, kesinlikle basit bir şekilde örgütlenmiş tınlar değildir. Bunlar, tınlara dönüştürülmüş duygular bile değildir. Nietzsche, onu, aslında bir müzisyen değil, bir aktör, bir tiyatrocı olmakla suçlar. Dinleyicileri kendine tabi kılma, onlara düşüncelerini aşılama, onların ustası, yöneticisi, peygamberi olma hırsı, kendini Wagner'de tam da bu duygulu teatrallikte gösterir.

Wagner'de “büyüleyici” olan şey, tam da onun bu aktörlüğüydü. Gerçi bir Wagner uvertürü, aslında bir konser sunusu da olabilir, ama asıl önemini ancak sahnede kazanır. Ayrıca bir çekince düşünüyorum: Belki sahne şimdilik, Wagner'in taleplerine yetmeyebilir.

Örneğin Tolstoy, operanın gelenekleriyle alay etmek istediğinde, görünürde saf bir iyi yüreklilikle, konuşmayan, tersine şarkı söyleyen ve bu arada ağzını sonuna kadar açan kartondan zırhlar içindeki insanlardan, ucuz kukla komedilerinin kulis ejderhalarından ve bunlara benzer şeylerden söz eder.¹

Elbette, Tolstoy, bir bütün olarak tiyatro geleneklerine saldırdığı ölçüde, haklı değildir. Sorun şudur: İnsan için, büyük bir canlanma geçiren insan için, olağanüstü, büyük olayların akışına kapılmış insan için hangisi daha normaldir: peltek peltek ve

¹ Kastedilen Tolstoy'un “Sanat Nedir?” başlıklı gözlemidir. (*Almancaya çevirenin notu.*)

kekeleyerek sohbet etmek mi, gerçek yaşamda darkafahıların çoğunun yaptığı gibi, tekleyerek zıplamak ve şarkı söylemek mi, yoksa dans etmek mi? Ama elbette Tolstoy, Wagner'in temel düşüncesinin büyüklüğüne ve tam da müziğinin büyüklüğüne kıyasla modern opera sahnesinin dekoratif perişanlığına dikkat çektiğinde haklıdır.

Bununla birlikte söz konusu olan, Wagner'in müziğinin, onunla bir bütün oluşturan oyun ve söz olmadan düşünülemeyecek olmasıdır.

Tam da Wagner'in etkisi altında Nietzsche, teatral olanın iki ilkesi üzerine yazıyordu: Dionizosçu ve Apolloncu ilke. Dionizos, burada bizzat müziktir, bizzat güçlerin ve tutkuların kaynamasıdır, bizzat dinamik ve coşkudur. Ama bu kaynamadan, bulutlar halinde yoğunlaşan ve nihayetinde Apolloncu önemde insan figürleri halinde yoğunlaşan mavi buharlar yükselir. Müziksel amaç, insan figürlerinde, duygularda, düşüncelerde, eylemlerde, sözlerde, karşılıklı ilişkilerde, yazgılarda, yengilerde ve yenilgilerde cisimleşir. Trajedi, sahne sanatı böyle dünyaya geldi. Belki de Wagner'in en ideal dinleyicisi ve seyircisi, Wagner'in librettosunu iyi tanıyan biri olarak, zayıf sahne düzenlemesi aracılığıyla Wagner'in vizyonlarına yapılan belki iki, üç imâyı algıladıktan sonra, uyumlu koro içinde boyutu itibariyle israfkâr ve yönü itibariyle çok çeşitli orkestranın tınıları altında, insan sesleri de dahil, ortaya çıkan, Wagner'in aranan bütün mecazi buluşlarını kapalı gözlerle gerçekten görebilen biridir.

II— Wagner'in figürleri genel tutulmuştur, bunlar mitoloji figürleridir. Tanrıçanın hoş sarılmalarından hasretle kaçan, hafiften ışıldayan Venüs dağındaki Tannhäuser; korkunç bir suç işlemekle suçlanan, umarsız bir şekilde terkedilmiş, onu korumak için son anda dev bir kuğu üzerinde göz kamaştıran bir ışıkla aydınlatılmış olan kutsal şövalyenin yüzüp geldiği bir bakire; hazinenin etrafındaki metafizik ırmağın parlayan girdabında altından balıklar gibi aşağı-yukarı çalkalanan Ren kızları; vahşi

atlar üzerinde çılgınca savaş çağrılarıyla koşuşturan, bulutlar ve şimşekler içinde kanatlanmış valkiriler*; dünyanın titreyen ışığı ve kendini ve sevdiklerini ölümden kurtaramayan tek gözlü dev tanrı; algılanamaz bir şekilde ölüme geçişir ve kendini ölüme uydururcasına insan yüreğini parçalayan aşk; gözleri özlem ve mistik zevklerle dolu can çekişenler; bir mızrakla yaralanmış, irinli çıbanı kapanmayan Amfortas, bütün acıları sağaltan ısıldar altın renkli gral** ve buna benzer daha bir sürü şey. Wagner'in konuları üzerine yüzlerce resim çizilmiştir, belki daha yüzlercesi de çizilecektir.

Ama Wagner, yalnızca bir müzisyen ve oyuncu değildir (ki, böylelikle, onun tarafından bir müzik dramasının yaratılmasının önkoşulları yaratılmış olur). Wagner, bunun ötesinde derin bir düşünürdür. Onun için önemli olan, aslında ne verili durum, ne de verili kahramandır. O, figürler ve onların karşılıklı ilişkileri aracılığıyla, yaşamın iç özünü göstermek ister. Peygamber olmak istediği için, kitleyi olayların betimlenmesi aracılığıyla coşturmakla sınırlandıramaz kendini. Bu olaylarla insanların bilincini kavradığında, onları aleladelikten koparmak ve yaşamın anlamını anlayabilecekleri yüksekliğe çıkarmak ister.

Bunun için, Wagner'de söz, ikincil de olsa, müthiş öneme sahiptir. Müziği akılcı kılar, onu inceltir. Şair Wagner —hem de önemli bir şair—, besteci Wagner'in zorunlu çalışma arkadaşı ve yardımcısıdır.

Sanatçı Wagner, genel olarak böyle. O, olağanüstü içerikli, çok yönlü, çok yönlülüğü içinde bir kalıptan çıkmış, heybetlidir.

Onu anlamak zordur. Emek gerektirir, kendini onun yerine koymayı gerektirir. Nietzsche, bir Wagner operasını dinledikten sonra kan ter içinde kaldığını boşuna söylemiyor. Wagner'i eğlence için, akşam yemeğinden önce dinlemek, en büyük zevk-

* Valkiri: Cermen mitolojisine göre, savaşta ölen ve öldükten sonra Valhala'ya gidecek olanları seçen bakireler. —ÇN.

** Gral: Ortaçağ şiirinde, büyü, yalnızca ehline görünen taş ya da kâse. —ÇN.

sizlik ve barbarlıktır ve bunun düşüncesi bile, Wagner'i çileden çıkarır.

Nietzsche'nin, Wagner'in yapıtlarının genel mimarisinin aşırı yüklü ve barok bir ağırlığa sahip olduğu, ses oluşumunun bile, bilincimize tecavüz eden, deyim yerindeyse ruhun içini dışına çeviren, ateşleyici bir şeye, tümüyle cezbedici bir şeye sahip olduğu suçlamaları tümüyle doğrudur.

III— Her dâhi kişilik, daima derin toplumsal gerilimin sonucu ve yansımasıdır. Peki, Richard Wagner gibi bir devî hangi toplumsal olgular doğurdu?

Richard Wagner, müzisyen olarak faaliyetine, geçen yüzyılın otuzlu yıllarında başladı. Yaratısının doruk noktasını, doğrudan 1848 yılı sınırlarındaki dönemde yarattıkları oluşturur. Ama hemen bunun ardından Wagner'in dünya görüşünde ani bir değişiklik görürüz. Wagner, görüşünü değiştirir. Bambaşka biri olur.

Wagner'in yaratıcı kişiliğinin denk düştüğü toplumsal olgular, önce Almanya'da demokrasinin yükselmesi ve büyümesi ve ardından demokratik hareketin sabote edilmesidir. Onun demokrasisinin sınıfsız topluma, sosyalizme gitmesi gerekiyordu. Birçok konuda, bizde on ile yirmi yıl sonraki Çernişevski'yle aynı şeyleri düşünüyordu.

Vladimir İlyiç, bir keresinde, çeşitli toplumsal gruplardan ve tabakalardan insanların çeşitli yollardan proleter devrime geldiklerini söylemişti.²

O zamanki, "ilk" Wagner'e, teorik çalışmaları, özellikle de "Sanat ve Devrim" adlı kitabı güçlü bir ışık tutmaktadır. Wagner, devrimden sanata gelmedi, tersine sanattan devrime geldi. Ve bu iyiydi. Bu, onun yeteneklerinin ve özelliklerinin iç gereksinimlerinden devrime geldiği anlamına gelir.

Wagner, burjuvazinin kendi sahne sanatını ne hale getirdiğini

² Bkz. Lenin'in RKP(B) VIII. Kongresindeki Konuşması; Eserler, C. 29, Berlin 1961, s. 159 vd. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

dehşetle seyretti. Tiyatro, bayağı bir eğlence yerine, bir ticaret işletmesine dönüşmüştü. Bu, Wagner'i gerçek bir dehşete düşürdü. Onun başından beri bir irade insanı, peygamber olmak ve sanat aracılığıyla yüzyılına peygamberce egemen olmak istediği düşünülün. Kendi yüzyılının ustası olmak istiyordu, yalnızca önemli sanatçıyı yüzyılının ustası olarak kavıyordu. Her ustanın misyonunun bilincinde olmak zorunda olduğu, sanatçının tesadüfen değil, bilinçli bir şekilde usta olmak zorunda olduğu dönemin geldiğini düşünüyordu. Ve bunun için de, tiyatronun yeni bir tapınak olması gerekiyordu. Tam da orada, tiyatroda, halk yeni mitlerini yaratmalı, yani figürlerde inançlarını, hedeflerini cisimleştirmeli, kendini mücadele için çelikleştirmeli, zaferlerini kutlamalı, geçici yenilgilerine erkekçe katlanmayı öğrenmeliydi. Yaratıcı olarak sanatçı, Wagner'e göre, tiyatronun temel unsuruydu. Ama bütün oyuncular da, sanatın ciddiyetinin en yüksek bilinciyle dolu olmalıydı. Tiyatro, müstehcenliğin, hoppelüğün, zaman geçirmenin sembolü değildir. Tiyatro, en yüksek anlamda, halkın bilinçli yaşamının yoğunlaşmasıdır: Sahip olduğu en iyi şeyi figürlerin saf metaline dönüştüren ve halk üzerinde tepki yaratan, güçlerini biçimlendiren bir yer.

Wagner'in tiyatroya ilişkin son derece yüksek anlayışı budur.

"Rienzi" operası, bu düşüncelerin güçlü etkisi altında yazıldı. Wagner, henüz çok soyuttu ve düşüncelerini dile getirmek için, son derece genel figürler aradı. "Tannhäuser" ve "Lohengrin", ilerici özlerini hemen açığa vurmazlar. Buna rağmen bunlar, bu operaların belirli bir karanlığına rağmen, bugün de bizi etkilerler.

Bunlardan hemen sonra, Wagner, muazzam bir yapıt kaleme alır. Konu olarak eski Alman edebiyatının temel mitini, Nibelungen mitini alır. Bununla birlikte, başlangıçta bu mitlere yüklenen anlama karşı hareket eder. Bu anlam, açık bir şekilde, gerçekten, başlangıçtaki inancın en derin derinliklerinde kökünü bulur. Bu, sürekli karamaları ve sürekli yeniden doğmalarıyla güneşin yazgısına dayanır. Bu yazgı, güneşin doğumundan ölü-

müne kadar (sabahtan geceye ya da ilkbahardan kışa kadar) betimlendiğinde, ortaya dünyanın karamsar bir tablosu çıkar. Ama bunun tersine davranıldığında, yani önce güneşin sararıp solması betimlenip, onun yeniden doğuşuna varıldığında (muzaffer oğulun, parlak kahramanın ortaya çıkması, ölüm üzerinde zafer), bir bütün olarak tüm yaşamın, tüm varlık felsefesinin iyimser özeti elde edilir.

Wagner, başlangıçta, iyimser sonla biten bir dörtleme planlıyordu. Birbirinin karşısına koyulan ana büyüklükler, yazgı miti—herşeyin, hatta tanrıların bile yazgıya bağlı olduğu mit— ve kutsanmış evliliğin (Sigmund ve Siglinde) çerçevesinden çıkan ve insanın bağımsız iradesini çelikleştiren özel koşullar altında gelişen özgür aşktan doğmuş özgür insanların kerteli gelişmesidir. Yalnızca kendi özgür doğasına boyun eğen bu bağımsız insanın etrafında dünyanın yazgıları dönmektedir. Yazgının demirden zincirini parçalayan, yeni gençlik, neşe ve özgürlük doğurabilecek olan, odur.

Ama Wagner, kapitalist dünyada yaşamaktadır ve bu devrimci dönemde, dünyanın iplerini giderek daha fazla eline geçiren büyük burjuvaziden nefret etmektedir. Altın, ona gerçek cehennem gibi gelmektedir. Bu bakımdan o, Marx'ın kimi antik ozanlarda, Shakespeare'de vs. saptadığı ve övdüğü aynı bakış açısında durmaktadır.³ Yazgı, herşeyden önce altın hırsıdır, bu hırsla köle değildir. Siegfried'in özgürlüğü, herşeyden önce, altının üzerinde, bu hırsın üzerinde olmasıdır. Bundan dolayı, yalnızca anarşik özgür bir kişiliğin değil, aynı zamanda sermayenin boyunduruğunu silkeleyip atan bir kahramanın karakter özelliklerini de kazanır.

IV— Engels, Stirner'i eleştirisinde, geçerken şu kaydı düşer: Raffael'in kendi yeteneklerini geliştirebilmiş olması, kendi ça-

³ Bkz. "Kapital", Birinci Kitap, Birinci Kesim, Üçüncü Bölüm ("Para ya da Meta Dolaşımı"). (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

ğının toplumsal ilişkilerine bağlıydı.⁴ Bu kayıt, elbette her sanatçı deha için, örneğin Wagner için de geçerlidir. Tuttuğu çizgide yeteneğini gerçekleştirmek, Wagner'e kismet olmadı. İçinde başından beri bir küçük-burjuva yatan Wagner, devrimin ateşli soluğuyla önemli bir yüksekliğe tırmandı ve onun uygun devrimci yazı, sürekliliğe sahip olsaydı, bu güçlü ağacın dallarında sallanmaya başlayan bütün meyveler de büyük olasılıkla olgunlaşmış olurdu. Wagner, devrimin etkisi altında esas olarak mücadele ve zafer şarkıları, bu mücadeledeki yaşamı öven, doğayı ve insanı kutsayan şarkılar kaleme alırdı, çünkü devrimci iyimserdir; devrimci, doğaya ve insana, yaşama âşıktır; devrimci, dünyayı dönüştürmek isteyen ve dönüştürebilendir, yani onu insanıl yapmak, kendi mutluluğunun bu olası arenasını gerçek arenası yapmak isteyen ve yapabilendir. Ama, Wagner'de bu yoktu. Wagner, gericiliğin safına geçti.

Onüç yıl sürgünde yaşadı. Onüç yıl boyunca yalpalarken, aynı zamanda sürekli olarak gericileşti. Devrim, kanatları kırılıp, yere serilmişti. Düşünce güçleriyle Wagner'i ölçsüz derecede aşan devler, duraksamadılar; gerçek zaferin küçükburjuvaziye değil, yalnızca proletaryaya el salladığını görmüşlerdi. Siegfried'in nerede doğduğunu hissetmişlerdi. Onun, büyüyen eserler içinde, gelecek intikamının kılıcını nasıl döktüğünü, "orman kuşunun sesi"ni, toplumsal doğanın yasalarının ve yaşamın yenilenmesinin yollarının sonsuz şarkılarını anlamının anahtarının onun aklında nasıl uyandığını hissetmişlerdi.

Marx ve Engels böyleydi, Wagner böyle değildi.

⁴ Kastedilen, Karl Marx ve Friedrich Engels'in "Alman İdeolojisi"ndeki (Eserler, Berlin 1959, C. 3, s. 378) şu pasajdır: "Raffael, hemen hemen her sanatçı gibi, kendinden önce yapılan sanatın teknik ilerlemelerine, toplum örgütlenmesi ve yerelliği içinde işbölümüne ve nihayetinde yerelliğinin ilişki içinde bulunduğu bütün ülkelerdeki işbölümüne bağlıydı. Raffael gibi bir bireyin yeteneğini geliştirip geliştirmemesi, tümüyle, kendisi de yine işbölümüne ve insanların bundan doğan eğitim ilişkilerine bağlı olan talebe bağlıdır."

Ama Wagner, aynı zamanda bir çalışma insanıydı; şan, iktidar, etki ve nihayetinde bunlara bağlı olan zenginlik ve onur peşinde doymaz bir hırs insanıydı. Akla gelebilecek her türlü manevrayla kendini haklı çıkardı, içten içe bozularak yaşlandı, derin, deyim yerindeyse moleküler bir yozlaşma süreci geçirdi ve yeni yoluna, yanlış olan yola girdi. Bu yanlış yolda onu çok utanç bekliyordu. Büyük burjuvazi, zaferden sonra sermayesi ve ordusuyla güçlü bir Prusya yarattı. Fransa üzerinde zafere doğru, kuruluş yıllarına*, militarist emperyalizmin bereketli gelişmesine, Wilhelmciliğin bütün tafracı zaferlerine doğru ilerledi. Ve Wagner milliyetçi olur. Galiplerin onuruna demirden masallar yazar ve müzik yapıtlarının hantal biçimi, Berlin'in birçok sokağına ve meydanına ağır damgasını vuran muzaffer sermayenin aynı debdebesinden çıkar.

Bu yollarda onu, kültürün en gerici kutbuyla —ortodoks katolisizmle— tam bir uzlaşma bekliyordu. Nietzsche bundan acı duyup, sabık idolünün devrilmesini açıklamak için yeniden Wagner'e karşı mücadeleye dönerken, Marx, yanılmıyorsa, bir tek, Bayreuth Festivali nedeniyle es kaza sarfettiği bir cümleyle yetinmiştir: O, bunları, devlet müzisyeni Wagner'in budalaca kutlanması olarak adlandırır.⁵

V— Wagner, dönek oldu. Wagner'in dönekliği, onun gelişmesinde, toplumsal gelişmenin keskin dönemecinin yol açtığı keskin dönemeçtir. Toplumsal ilişkiler, Wagner'in bütün yeteneklerini geliştirmesine izin vermedi. Dünyaya o kadar çok sayıda şaheser armağan eden ikinci dönemin tüm Wagner'i, gerçekte kötürümleşmiş bir Wagner, zehirlenmiş bir Siegfried'dir.

Kuruluş yılları ya da kuruluş dönemi (Gründerjahre ya da Gründerzeit): Almanya'da 1871–1873 arasındaki gözle görülür gelişme dönemi. —ÇN.

Marx'ın Engels'e 19 Ağustos 1876 tarihli mektubundan. (*Almanca-ya çevirenin notu.*)

Ama dönek, d neğin düşmanıdır. Hoppa, neşeli dönekler vardır. Bunlar, yeni efendinin ve hükümdarın yaldızlı uşak üniformasını severek giyerler.

Hayır, Wagner bunlardan değildi. Burjuvazinin hizmetine girdiğinde, yeni ele geçirilmiş konumlardan önüne açılan yeni dünyaya baktığında, derin bir dehşete kapıldı.

Evet, burjuvazi zafer kazanmıştı. Ama burjuvazinin gözde filozofu Arthur Schopenhauer neden kötümser  ıktı? Neden,  de-ta burjuva çağın bekleme odasında bulunan Hegel, Prusya burjuva gerçekliğinin tümüyle akla uygun olduğunu kanıtlamaya onca çok çaba harcarken, Hegel'e en aşığılayıcı hakaretleri yağdıran Schopenhauer, bir bütün olarak tüm dünyanın mutlak olarak akıl dışı olduğunu kanıtlamaya çalışıyordu? Bunun açıklaması, burjuvazinin en duyarlı insanların, yüreklerini kemiren kurt ğu pekâlâ da hissetmeleridir.

Burjuvazinin ilkesi a ğ  zl l kt , ticaret hırsı, birikim hırsıydı. Burjuvazinin ilkesi: Genel rekabet ve yaşıamların ayak altına alınması, sınırların genişıletilmesi ve milyarların üzerine milyarların konulması.

Schopenhauer'in metafizik "irade"si, kapitalist ruhun yalnızca bir modelidir. Ve Schopenhauer, bu iradenin asla doyum tanımadığını  ğretir. Bu irade, zevk tanımaz, dinlenme tanımaz. Ya hırs tan ya da can sıkıntısından biter tükenir. Onun ıstırap verici bir yapıta, gerilimli, hastalıklı çabaya gereksinimi vardır, yoksa doğasına yabancı bir apatinin içine düşer ve duyarsızlıktan bitip tükenir.

Ama, diye öğretiyor Schopenhauer, insan bu dehşetten sıyrılabilir. İnsan, içindeki her türlü insani duyguyu öldürerek, Hindu'nun Nirvana'ya varma çabası yoluyla bundan sıyrılabilir ve bu açıdan en iyi yardımcı sanattır, özellikle de müziktir. Müzik, bütün özü içinde dünyanın yansımasıdır. Bu yansımayı derinden algıladığımızda, kendimizi bizzat bu  zden kurtarıyoruz. Sanat, bizim için dünyanın büyüsünü bozar. Sanata dalıp giderek, aynı

zamanda ölüme, cehennem olan varlıktan dinlenmeye dalıp gireriz. Sanat, bir kurtarıcıdır.

Belki Wagner, bunlara son derece yakın sonuçlara bizzat kendisi ulaşırdı, ama Schopenhauer vardı ve Wagner ona katıldı.

Peki, dünya onun için ne oldu? Dünya, kuşkusuz, çöküşe mahkûm. Bu, kuşkusuz, karanlık bir sona doğru bir cenaze alayı. Karşılıklı mücadele ile, karşılıklı hile ve hırsla, karşılıklı ağır suçlarla dolu bir cenaze alayı. Parlak kişilikler de ortaya çıkar, ama keza onlar da çöküşe mahkûm. Olayların yazgısının akışına karşı hiçbir şey yapamazlar. Ancak törensel bir ölümü hazırlamayı, varlığı aşmayı ve gamlı bir batmışlıkla da olsa, büyüklükle hiçliğe gitmeyi, yalnızca, sanatın bilgeliğiyle aydınlanmış bir insan becerebilir.

Wagner, böyle bir kurtuluş eserinin peşinde koşar. Hayır, dörtlemesi kıştan ilkbahara geçmez. Güneş tutulmasıyla, dünyanın batışıyla biter. Özgür insan, zafer kazanamadı. Kötü güçler, öyle görünüyor ki, zafer kazanıyorlar. Ancak bunlar, pratikte zafer kazanıyorlar, oysa ahlâki olarak, müziksel olarak yalnızca yazgının bilinci, ona boyun eğme ve ondan ve aynı zamanda yaşımdan kaçma hırısı zafer kazanıyor.

“Tristan ve İsolde” operası çok daha gergin ve çok daha zehirli bir şekilde bunu ilân eder. Bu zehir, son derece tatlı. Wagner, insanlara, operanın kendisinin bir özeti olan aşk ve ölüm sürahisini sunar. Hepimiz, bu yaşam tasından içtik — ve öyle de yaşıyoruz. Yaşam tatlı. Onun doruğu: Aşk. O, bize yalnızca bir sanatçının gösterebileceği büyüyle dolu. Yaşamın baştan çıkarıcılığının ne denli büyük, tıpkı güneş gibi parıldayan sürükleyici sahtekârlığın yaşamın hayaletvari dünyasında ne denli haddinden fazla parladığını, yalnızca sanatçı öğretebilir. Ama dürüst bir sanatçı, bize, aşkın ölüm olduğunu, bütün yaşamın, bir girdap gibi, yok oluşa doğru aktığını da açıklamalıdır. Sanatçı, bizi bu perspektifle ürkütmemeli, tersine onu çıkış yolu olarak kutsamaya zorlamalıdır.

Wagner'in Hindu öğretisinden alınmış, Hristiyan, Asyalı satsal-müziksel ahlâk vaazı işte böyledir. Yeni Wagner'in karanlık, yozlaştırıcı "peygamberliği" işte böyledir. İhtiyarlığında, Nietzsche'nin bir deyişiyle, haç önünde diz çöktüğünde, "Parsifal"de Katolik ayininin bir türünü yarattığında, i'nin üzerinde ki noktayı da koymaktadır.

Çember tamamlanmıştır. Devrimci, gerici olmuştur. Eskinin isyancı küçükburjuvası, Romalı Papa'nın, düzenin koruyucusunun terliklerini öpmektedir.

VI— Wagner'e karşı tavrımız ne olmalı? Onu belki de, o şimdi gerici olduktan sonra, bir yana mı bırakalım? Belki de: şu tarihten şu tarihe kadar mı diyelim? Eleştirel olmayan bir tarzda, birinci Wagner'i kabul edip, onda ne kadar katkı maddesinin ve ne kadar olgun olmayan şeyin bulunduğunu unutalım mı? Ya da ikinci Wagner'i tümüyle bir yana atıp, gericiliğe tutsak düşmüş bu dehanın nasıl bir müziksel fatura gücü, nasıl bir duygu ifadesi, dil uzluğu, nasıl bir renk dolu sanat yarattığını unutalım mı?

Ne biri ne diğeri. Çözümleme yapmayı beceremezsek, ilk bakışta az sayıda altın taneciği görüldüğü için, altınca zengin kumu atmış olsaydık, bizi affetmezlerdi. Tümüyle paslanmış ve temiz olmayan bir parça metali kesinlikle işe yarar malzeme olarak kabul ettiğimizde, bizi affetmezler. Bizim çözümlememiz, bir bütün olarak yaratıcılarla, bir bütün olarak yaratılanlarla manevra yapamaz. Daha derine inmek zorundayız. Wagner'in sosyalist benimsenmesi, oldukça nazik bir şeydir. Wagner'i sansürünün kırmızı kalemiyle silerek dünyayı yoksullaştırmanın vay haline! Bu cin gibi büyücüyu, bu kötü bir hastalıktan mustarip yeteneği bizim kampımızdan içeri sokanın ve Heine'nin ünlü bir şiirinde dediği gibi, bu vebalı devin dudaklarını genç proleter kültürün çehresine bastırmasına izin verenin vay haline!

Dikkat! Karantina! Bavulu dikkatle kontrol edin! Neyin nereye ait olduğunu aydınlatın! Şablonculuktan eser olmasın! Kimyasal analiz! Çelişkilerin ne kadar iç içe olduğunu saptama yeteneği; fizyolojik olarak sağlıklı organizmanın gücüyle besleyici olanı kayıtsız ve zararlı olandan ayırma yeteneği!

Bu anlamda, bazen tam da jübilelerden yararlanarak, bütün geçmiş ve mirasçısı olduğumuz değerlerin büyük yaratıcılarını katı, güçlü proleter yargıyla yargılamak zorundayız.

Burada, en çeşitli karşılıklı ilişkileri buluruz. Geçmişte, tüm anlayış gürlüğüne yükselmek ve çok küçük bir değişiklikle бүtüne ve şanla yaşayanların ortak edimine sayılabilmek konusunda çağlarının deneyimsizliğiyle zaman zaman engellenmiş büyük öncellerimiz ve ustalarımızla karşılaşırız.

Burada, büyüklükleri boş ve şişirilmiş veya başarıları ve çıkarları insanlığın gelişmesine tam da düşmanca olan sınıflara hizmetle bağlı olan sahte devlere de rastlanabilir. Böylesi seçkinlerin sahte şöhreti, katı ve adil bir tarihsel analizle paramparça edilebilir.

Ama en sık da, olumluyla olumsuzun iç içe geçtiği ve birinin diğeriyle kimyasal olarak kaynaşmış görüldüğü Wagner gibi karmaşık büyüklerle karşılaşırız.

Burada, iş elbette çok zordur. İnsan burada kolayca bir yana ya da diğer yana doğru yanılabilir. Bu çalışma hem tarihsel ve kültürel bilgi anlamında, hem de söz konusu ustanın faaliyet gösterdiği alanın özgülüne ilişkin bilgi anlamında bir uzmanlık gerektirir.

Elbette, burada böyle bir çözümlemeye girişmeyi kesinlikle düşünmüyorum. Bunun için, bir uzmanın devasa çalışmasına gereksinim vardır. Ben, yalnızca, büyük Alman müzisyenin kimi görünür üstünlüklerini ve dezavantajlarını kaydetmek istiyorum.

Bunlar, öncelikle Wagner'in müziğinin ses bolluğu, müzikal dokusunun doygunluğu, doluluğu, erkeksiliği, çeşitliliği, tutku-

su, psikolojik ve akustik etki gücüdür. Burada Wagner'den öğrenilecek çok şey var. Ondan önce, müziksel akımın böyle bir yoğunluğunu ve bereketini, böyle bir derinliğini ve sıklığını çok az buluruz. Ondan sonra, tüm dev müzik dünyalarını çevreleyen böyle bir birliği ve bütünlüğü, her müzik cümlesinin, her akordun derin düşünülmüştüğünü ve derin duyarlılığını çok az görürüz. Ustaca süsleme, diyelim ki, Richard Strauss'da Wagner'den daha boldur; harmonilerin ve tınların karmaşıklığı, diyelim ki, Mahler'de daha rafinedir. Ama patetik müziğin doruğu, sanki bu müzisyenler yalnızca gerçek yaşamı taklit ediyormuş gibi, âdetâ kaybolmuştur.

Wagner'in müziği, alışılmamış ölçüde heybetli bir elbise taşımaktadır. Wagner'den sonraki en büyük coşkunun elbisesi, daha da heybetlidir, ama bu elbisenin içinde, Wagner zamanında bunun içinde yaşamış tanrıça yoktur. Bu zenginliği, bu ciddiyeti ve müziğin —müziksel düşünceler anlamında— düşünsel etkisini, Wagner, daha uzak zamanlara miras bıraktı.

Wagner'de müzisyen olarak düşünür ve ozan olarak, özellikle de dramacı olarak düşünür bileşimi, onu, müzikle edebiyatın derin kaynaşmasının şimdiye kadarki görünürde en büyük örneği haline getirdi. Ve bizim de keza buna gereksinimimiz vardır. Buna çok, ama çok gerek duyacağız.

Wagner, yüksek müzik dramatiği gücünü, zaman zaman yanlış, hatta zararlı düşüncelerin hizmetine sunabildi ve böylelikle bu gücü zehirleyebildi; ama onu hiçbir zaman hasis ruhluluğun yansıtılmasına indirgemedi, hiçbir zaman bayağı, tesadüfi bir şey durumuna düşürmedi.

Aşkı ya da çılgın kini, mal ya da iktidar hırsını ya da özgürlüğe uçuşu vs. temsil etmek istediğinde, bunları, daima etkileyici büyük figürlere yükledi ve onun tarafından betimlenen duyguları genel olarak önemli kılan sanatsal bir genellemeye yükseltti. Bu sanatı yükseltme, sahne sanatını yüksek bir öneme ve sanatsal bir soyutlamaya —ama cılız bir soyutlama değil, so-

mutluğu kapsayan, onu toparlayan, kavranır ve önemli kılan bir soyutlamaya— yükseltme yeteneği, bu yetenek, bize de çok gerekmektedir ve buna çok az ölçüde sahibiz; bizim ozanlarımızın ve bestecilerimizin, devrimci tutkularımızın, dünya mücadelemizin büyük bir operasını sunmayı henüz başaramamış olmaları bunun kanıtıdır.

13 Şubat 1933'te, "İzvestiya"nın 43. sayısında yayımlandı; Moskova "Sovetskaya Muzika" (Sovyet Müziği) dergisinin 1933 yılı 3. sayısında "Richard Wagner" başlığıyla yeniden yayımlandı.

Çaykovski ve Bugün (1928)

Ölümünün otuzbeşinci yıldönümü dolayısıyla

Çaykovski, Çehov gibi (ondan bütün farklılığına rağmen), seksenli yılların sanatsal yaşamının odaklarından biridir.

Bu, orta tabaka aydınlarının devrimci hareketinin parçalandığı bir dönemdi, toplumsal fikirlerin derin bir gerileme dönemiydi. Aydın tabakanın ağır düşkünlüğü, büyük bestecinin kendine özgü, zarif, ince, derin duyarlı doğasına damgasını vurdu. Kültürel yaşama açık, mutluluğa ve canlı bir faaliyete susamış böyle çok sayıda aydın, seksenli yıllarda, III. Aleksander rejiminin Rus yaşamının başına sardığı iç sıkıcı, bulanık, yavan atmosfer içinde oraya buraya sendeledi. Bununla birlikte, bunların hepsi, kendi karanlık yaşam koşullarının, toplumsal olguların ve politik olayların bir sonucu olduğunun bilincinde değillerdi. Örneğin kimileri, yalnızca, toprak mülkiyeti çağıyla kapitalizm çağı arasındaki sınırdaki ortaya çıkan mutlakiyetçiliğin dev gölgesinin yeryüzünü güneşe kapatan bir lanet olduğunu tahmin ediyordu. Ama bunu tahmin edenler bile, karşı çıkamıyorlardı, çıkmak istemiyorlardı. Onlar, bundan dolayı, daha da kötü bir karasevda çekiyorlardı. Ellerinde olmadan, aydınlar, dönemin baskısını, metafizik bir şey, güya yaşamın kendine özgü olan bir şey durumuna getiriyorlardı. Bu ezilmişlik, bu karanlık, bir insan için, özellikle de bir bireyci için, yaşamda zaten ıstıraplı olan her şey-

le —hastalık, yaşlılık ve ölüm— kaynaşmış olan derin bir kötülük olarak görülüyordu.

Ama her türlü bunalım, ne kadar çok ağır dış koşullarla iç mutluluk arzusu arasındaki çatışmanın sonucunda ortaya çıkarsa, o kadar güçlü bir şekilde hissedilir ve dışa vurulur. Bir insanın bilincinde gelişen iç mutluluk arzusu, törpülenmiş, güzel, akılcı bir yaşantının belki de belirsiz ideali — bu, hem Korolenko ve Çehov, hem de Çaykovski ve çok sayıda çağdaşının büyük yeteneğinin bir unsurudur. Ve bu, belirli ölçüde onları, tümüyle çöküşten, solup gitmekten ve yaratmayı bırakmaktan kurtardı.

Çaykovski, çok nadiren ve pek de başarılı olmayan bir şekilde, —Çehov'un güçlü yanını oluşturan— ironici veya yergici olarak ortaya çıktı; asla Tolstoy gibi vaaz vermedi; asla Korolenko gibi vatandaşlık öfkesi hevesleri duymadı; ama çağdaşlarının diğer karakter özellikleri, yüksek derecede ona özgüydü: Müziksel sızlanma çağrıları halinde akan ve karasevdaya kadar varan bir umutsuzluk arzusu, bir yaşam bıkkınlığının büyüklüğünün iç güzelliğini ve bir melodinin ve harmoninin dış güzelliğini verme çabasıyla kendisinden kurtulduğu en derin tasa saatleri. Bunun yanı sıra, yani genel felsefi olandan etik olana kadar insan tasasının en ince anlarını bütün çeşitliliği içinde olağanüstü bir şekilde dile getirme yeteneği, Çaykovski'yi, kimi zaman gerçek bir mutluluk uçuşunun yüksekliklerine çıkarır ve onda Korolenko'nun şu cümlesi duyulabilir hale gelir: “Nasıl ki kuş uçmak için yaratılmışsa, insan da mutluluk için yaratılmıştır.” Ve o uçtuğu zaman, tümüyle gökkuşağı renkleri içinde ışıldar. Onun coşkusu, asla fırtınalı ve çılgın olmamasına rağmen, yine de ince güzelliğiyle parlak ve çekicidir.

Elbette Çaykovski, ağır, kötü dönemlerin bir ürünüdür, ama o, işte bunu, neşe arayan ve tasanın karabasanları üzerindeki üstünlüğü koruyan insan yüreğinin bir şarkısına dönüştürdü. Bu, yetenekli, mükemmel bir insani varlığın iç dengesini bulma,

korkunç bir baskı döneminde yaşama olanağını yeniden kazanma uğruna harika mücadelesiydi.

Yeni dönemler, beraberinde yeni şarkılar getirmek zorundadır ve Çaykovski, zamanımızda bazen kadınsı bir tınıya sahiptir, âdeta biraz solgun, çok çiftlikvari, çok salonvari, çok parfümlü. Ama Çaykovski, yalnızca, kusursuz bir zarafetin damgasını taşıyan zayıf yapıtlarında böyledir. İçinde ruhunun, mutluluğa olan susuzluğunun ve umutsuzluğunun, yaşama aşkının ve ölüm korkusunun yattığı güçlü yapıtlarında, bir canlanma kazanır ve denebilir ki, sarsıcı bir etki gösterir. Kuşkusuz ki, bu “sarsılmalar”, yine bizim zamanımız için çok genel, çok duygusal-soyuttur: İyiyi ve kötüyü, büyük besteciden çok daha keskin ve daha belirgin görüyoruz.

Çaykovski'nin tümüyle demode olduğu, zamanının geçmiş olduğu, hatta etkisinin bizim için zararlı olduğu düşüncesi, buna dayanmaktadır. Şans eseri, bizim klasiklere karşı tavrımızın dikkatle gözden geçirilmesi, bu düşüncenin kök salmasını engelledi. Bunlara tarihsel bakış açısıyla bakmayı, onların içinde kamu yaşantımızın, kültür zihniyetimizin, yaratımızın çeşitli çağlarının tanıklarını görmeyi şimdi öğrendik.

Çaykovski, özgüllüğüyle, tıpkı ruh hali itibariyle ona en yakın yazarın edebiyatımızda yaşadığı ve hatta öyle görünüyor ki daha güçlü yaşamaya başladığı gibi, modern müziğimizde canlı kalmaktadır.

9 Ekim 1921'de, Leningrad “Kraznaya Gazeta”nın (“Kızıl Gazete”) akşam baskısının 279. sayısında yayımlandı.

Madonna ve Venüs (1909)

Paralellikler

Kadın hakları savunucularının Paris kongresinde, bayanlardan biri, şu gerçekten de resimsi cümlelerle içini boşalttı: “Bir anne! Bir anne! deniyor bize ve Raffael’in kollarındaki oğlan çocuğuyla Madonna resmi, önümüze ideal olarak konuyor. Ama benim için o, bırakın bir oğlan çocuğu, kolları bile bulunmamasına rağmen, hiç de Milo’nun Venüs’ünden üstün değil!”

İşte burada, pagan aşk tanrıçasıyla Hristiyan aşk tanrıçası arasındaki bilinen edebi karşılaştırmalardan biriyle karşı karşıyayız. Ve gerçekten de, “beyaz dişi şeytan”ı, onun aracılığıyla özgür, şehvetli, tüm doğaya yayılan hazza dönüşen şehvetli ve hayvani olanın ilahlaştırılmasını, pislikten kaçır gibi aşktan kaçır iffetli, saf bakireden nasıl dipsiz bir uçurum ayırmaktadır.

Ama yaşam büyük bir bütünlüktür ve en derin uçurumların üzerine zarif ve sağlam köprüsünü kurar.

Meryem Ana’nın örnek resmi olarak, uzun zaman, sözde Evangelist Lukas’ın çizmiş olduğu bir resim gösterildi bize. Ve bu en eski Madonna, kopyalara göre değerlendirildiğinde, gerçekten de güzelliğin ve zarafetin izinden bile yoksundur. “Maria gratia plena”¹ deniyor bir kilise ilahisinde, ama bununla başka bir zarafet kastediliyor: Ruhsal merhamet.

Derin ortaçağın Bizanslı ressamlarının ve onların İtalyan tak-

¹ “Merhametli Meryem”, Lunaçarski tarafından Latince kullanılmış.
(*Almancaya Çevirenin Notu.*)

litçilerinin mozaikleri, bize Madonna'yı —“Ezeli ve Ebedi Kadın”ın bu dogmatik haklı çıkarılması ve yüceltilmesini— gerçek kadınlığın büyüüne ters düşen bir biçim içinde gösteriyorlar. O, heybetli, mutlaka, ama çok katı ve kasavetli, yaldızlı elbisesinin kıvrımları, dev bedeninin köşeli azalarından sert bir şekilde sarmaktadır, geniş tutkusuz gözleri, ayaklarının altındaki toprağa bir bakışı bile layık görmeden, soğuk ve boş bir şekilde bakmaktadır.

İlkbahar rüzgârları, 13. yüzyılın başlarında, uyanan Toskana üzerinde hafifçe estiğinde, ilkönce bir ressamın, yufka yürekli Cimabue'nün yüreğini titretti. Ve o da bir şeye kalkıştı. Mistik dinginliği içinde hiç de insani olmayan gökyüzü sultanı, biraz canlandı, ısındı, kıpırdadı, gözlerinde solgun bir ışık parıldadı, dudaklarından bir gülümseme gölgesi geçti.

Cimabue'nün Madonna'sına şimdi bakıldığında, öyle yapmacık ve gösterişli, öyle ölü ve kuru geliyor; oysa Floransalılar, biraz canlanmış hatlarda değerli, çoktandır unutulmuş bir şey gördüklerinde, Madonna'nın toprağa, neşeye, hazza doğru attığı adımı gördüklerinde, neredeyse akıllarını kaybettiler. Çan sesleri ve trompet gürültüleri arasında, coşkudan sarhoş olmuş bir kalabalık, uyanmış Madonna'sını taşıdı ve dikenli karaçalılar arasında uyuyan güzele varan ve onu Rönesansın ilkbaharı için bin yıllık uykusundan uyandıran bir prens gibi, ona öpücükler fırlattı.

Dante'nin tanıklık ettiği gibi, Giotto, Cimabue'yü gölgede bıraktı. Madonna, onunla birlikte, tümüyle yeryüzüne indi ve sokaklarda ve pazarlarda insanlar arasında dolaşmaya başladı. Ama belki de bu biçim içinde, eski ve yeni güzelliğin, eski ve yeni aşkın birliğini, neredeyse hiç canlanmaya başlamamış hatlar altındakine göre keşfetmek daha zordur.

Demokratik cemaatin büyük mimarı ve ressamı Giotto'nun aklına, Madonna'nın yoksul bir kız, insanlar için bir marangozun karısı, Nazaretli bir küçükburjuva olduğu geldi: O da onu

böyle ortaya koydu ve böylelikle *Ruskin*'in Protestan ruhunu uyandırdı. Bu realist Madonna tasarımı, bizi hem Hristiyan cennetin sultanından, hem de Venüs'ten, bütün ve her türlü güzelliğin tanrıçası Afrodite'ten ötelere ve uzaklara götürür.

Raffaello, böyle bir realist olarak görülür. Hem onun için, hem de Giotto için, Kutsal Aile'nin anlatılması, aile yaşamının, özellikle de anne yaşamının sevincini övme vesilesidir. Raffaello'nun Madonna'sı, salt asketik ruh hallerinden uzaktır. O, zariftir, büyüleyicidir, idealize edilmiş köylü kadındır, çayırın çocuğudur. Bu çocuksu genç anne, gerçekten saflığın ve masumiyetin doruğudur, ama aynı zamanda, asketik çağların büyüklükleri içinde donmuş biçimlendirmelerinin muazzam soyutluğuna karşıt olan bir şeydir. Bu anne temiz, ama o, dünyevi bir anne, saflığı da dünyevi. Diğer yandan, dişi gençliğin tüm alımıyla süslenmiş, ondan ayrı düşünülemeyecek olan karakter özelliğine — şehvetin başdöndürücü aromasına — sahip Venüs ile tam bir karşıtlık içinde bulunmaktadır. Ama Giotto'nun soyutlanmış aile çevresi içinde küçükburjuva mutluluğun sanatsal olarak aydınlatılmış anlatımının ilk dâhice çabalarının yanı sıra, (*Ruskin*'in dile getirdiği gibi) “Yükseltilmiş Çılgınlık” şiirini “Assisi Aziz Franziskus'un Yaşamı”nda sunması gibi, Raffaello de, Transfigürasyon'da* ve özellikle de Sikstin Madonnası'nda, onun için tipik olan narin realizmi geniş ölçüde ardında bırakan bir sembolün yükseklerine çıkmıştır.

Sikstin Madonnası'nda, yarı-ortaçağlı Cimabue'nün keşfetmiş olduğu ilkenin devamına ve parlak yetkinliğine sahibiz. Burada, mozaik ustalarının Madonna'yı çevrelemeyi düşündükleri hükümdar büyüklüğünü ve bunun yanında canlı güzelliğin, ilk gülümsemesi yeni resmin babasının yapıtlarına ürkekçe sızan dolgun, şen dişiliğin gürlüğünü görüyoruz.

Ve Floransalıları öylesine neşelendiren ilk Madonna'yı, dişi-

* Transfigürasyon: (İsa'nın) nurlandırılması. —ÇN.

liğin her iki ilahlaştırılmasına —Madonna ve Venüs— yaklaşmanın bir adımı saydığımızda, Raffael'in büyük yapıtını aynı yönde atılmış daha büyük bir adım saymak zorundayız.

Nasıl? Çok kişi tarafından Hristiyan idealinin en iyi cisimleştirilmesi olarak kabul edilen Sikstin Madonnası, herhangi bir yönü itibariyle, karşıt ideale, antik dönemin dizginsiz şehvetine yakın olarak mı kabul edilmeli?

Ama antik Venüs, yalnızca şehvetin mi sembolü? Hoşgörüsüz Lukrez, tanrıların ve insanların annesini, doğada her tarafa serpilmiş bütün uyumun, düzenin, güzelliğin, bütün aydınlıkların tanrıçasını övdüğünde, şehvete methiye mi düzmektedir?

Platon, bize iki tür Venüs düşüncesi olduğunu öğretir: orijinal, dev, kozmik kişiliğin, tümüyle insani bir kişiliğe, bir gökyüzü kurtizanına, inceltilmiş fuhuşun hoppa ve kayıtsız küçük tanrıçasına yozlaşması. Ama bu, yalnızca geç dönemin mitolojisi-dir, can yakıcı bireyciliklerinin zevkindeki kaygısız küçük köşkerleri için en eski halk bilgeliğinin dev yapılarından, kitlelerin yarı bilinçli, ancak güçlü bir şekilde yaratıcı şiirinden heybetli, beyaz mermerden bloklar koparan daha sonraki dönem şairlerinin düşgücü tarafından yaratılmış garip yapılanmalardır. Bununla birlikte büyük ruhlar ve yürekler, bereketin bütün gücünü beline sarmış, doğanın bütün renklerinin şen parlaklığına bürünmüş ve anakarada doğanların hepsinin babasından doğan ilk çocuğunu: Eros'u —aşkı— dünyaya sunarak, gümüş ayaklarla şeffaf mavi denizin köpüklerine atılan, lülelerle dolu başıyla yıldızların kendisine çelenk olarak hizmet ettiği göğşe değen gerçek Afrodit'i hissettiler ve gördüler.

Bu tasarımda, iki tanrıça birbirine yakınlaşmaktadır.

Ama Sikstin Madonnası, yalnızca heybetli ve muazzam bir güzellikte değil, üstelik bir de öylesine acıyla doludur ki, acı, mutlak büyüklük ve yetkin güzellikle nasıl da birleştirilmektedir! Bu acı özelliği, yarım yamalak da olsa Afrodit tablosuna uymakta mıdır?

Mater dolorosa² olarak Afrodit mi? Bu, paradoks görünüyor. Ama burada da kimi yakınlaşmalar var. Afrodit, duygulu bir anneydi: Oğlu, Eneas'tır, altından donatım içinde bir kahraman. Homer, hoş bir şekilde, Tanrıçanın bu oğlunu, Diomedes'in çılgınlığından nasıl bir özenle kurtardığını anlatıyor. Tüm bu epizot, Homer'de, dokunaklı ya da trajik bir karakterden çok alaycı bir karakter taşıyor. Ama büyük şiir, çoğunlukla daha eski ve daha derin halk efsanelerine dayanıyor.

Anne, genellikle deniz tanrıçası, altın donatım içinde bir çocuk doğurur — güneş. Onun için büyük edimler ve erken ölüm kehanetinde bulunulur. Tanrıça anne, bu tehdit edici tehlikeyi oğuldan uzaklaştırmaya çalışır; ama oğul, buna rağmen çizilmiş yazgısı uyarınca ölür. Acılarla dolu anne, onun peşinden ağlar, intizarlarla yeniden dirilmesini sağlar. Bu, sürekli olarak ölen ve yeniden dirilen ışığı sonsuz olarak doğuran güzel deniz dibine ilişkin mittir. Tetis ve onun kısa ömürlü oğlu, muhteşem Achilless'e ilişkin mitin temelinde bu yatar. Hafif değiştirilmiş şekilde, İsis, Osiris ve Horus trajedilerinin altında saklanır, diğer bir versiyonu, Demeter ve Kore'ye ilişkin Eleusis gizemine temel olarak hizmet eder. İsis, Tetis, Demeter, gerçekten de antik dönemin mater dolorosa'larıdır.

Ama kutsal olan, yalnızca oğul uğruna kadın acıları değildir, kutsal olan, aynı zamanda yok olup giden aşka dökülen gözyaşlarıdır da. Güneş, trajik ölümün büyük örneğidir. Örneğin, genç güzel Attis, Doğulu Balder ölür ve onun ardından, büyük sevgilisi İştâr, her şeyi yiyip tüketen tutkunun tanrıçası, Afrodit'in kuşku götürmez Doğulu kızkardeşi ağlar. Gözyaşlarına boğulup, karanlığın yeralındaki aleminde sevgilisinin, onun aşkından yananın peşinden gider. Korkunç fedakârlıklar ve acılar pahasına onu kurtarır, yaşama geri döndürür ve neşe içinde onu yeniden gökyüzüne çıkarır.

² "Acı dolu ana", Lunaçarski tarafından Latince olarak kullanılmış. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

Örneğin, Afrodit'in kendisi de, genç delikanlı Adonis'i, hoş kokulu ilkbahar tanrısını, başlamaya yüz tutan yaz kızgınlığının erkek domuzu tarafından öldürüleni kaybeder; ama o, yeni bir baharla dirilmek zorundadır. Ölümünün peşinden, isterik bir sızlanmayla, Afrodit'in karasevdasını paylaşan kadın kitlelerinin çılgınlığıyla gözyaşı döküldü. "O öldü! O öldü!" diye ağıt yaktı korolar; acı acı ağlayan ve göğüslerini tırmalayıp kanatan kızlar, genç ölü tanrının yaralarını öptüler.

Ama üç günlük yasın sonunda, Adonis'in aydınlık yeniden diriliş gününde, kutlamaların sonu gelmek bilmedi. Afrodit kutladı, onunla birlikte bütün kadınlar kutladılar. Bu şenlik, olağanüstü yaygındı. Ve bu şenlik, pagan bir tarzda, şimdi de hâlâ birçok bölgede, hatta bizde, Rusya'da, Adonis'in Kostroma, Kostrubonka ve diğer yerlerin adlarını taşıdığı yerlerde de kutlanmaktadır.

Napoli'de Paskalya öncesi yas haftasının Cuma gününde, ana caddelerde faytonlarla dolaşmak yasaktır ve hemen hemen tüm halk bir dini alaya, struscio'ya³ katılır.

Bunun için bütün kiliselere gidilir: Her birinde güzel, genç, yarı-çıplak ölü bir İsa yatar ve gözyaşları içinde güzel bir kadın onun üzerine eğilir. Napolili kadınlar, öldürülenin yaralarını saygıyla öperler, çoğu ağlar! Yaklaşık ondört yaşında bir kızın, yarı-açık ağzıyla ona nasıl şiddetli bir şekilde sarıldığını bizzat gördüm.

Benim oturduğum Vomero'da, Paskalya pazarında, son derece garip bir gelenek yerine getirilir. Geceleyin İsa'nın bir heykeli bir kiliseden diğerine taşınır. Sabahleyin Madonna onu bulamaz ve Yahya ile Magdalena'nın eşliğinde onu aramaya çıkar. Üzerinde ağır siyah bir elbise taşır, büyük bir inananlar alayı, ona eşlik eder, müzik, yürekleri paralayan bir cenaze marşı çalar. Yahya ve Magdalena ayrılırlar, yan sokaklara dalarlar ve üzüntüyle geri dönerler: İsa orada değildir. Ama daha sonra,

³ Lunaçarski tarafından İtalyanca olarak kullanılmıştır. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

onun bulunduğu kiliseye giderler. Sevinçle oraya akın ederler, ona koşarlar ve Madonna'ya onun gelişinin haberini verirler. Birbirleriyle karşılaşırılar. Madonna, üstündeki kara mantoyu atar, altın ve gümüşten parlak bir elbisenin içinde kalır, yerlere değen geniş pelerininin altından bir beyaz güvercin sürüsü özgürlüğe ve güneşe uçar.

Bütün bunlar, Eleusis'de olduğu gibi, şenlik alaylarının kalın-tıları değil mi? Eski ve yeni tanrılar, burada ellerini birbirlerine uzatmıyorlar mı?

Hem Madonna hem de Venüs, sembol olarak alındıklarında, ezeli ve ebedi kadınlığın yansımasını oluştururlar. Ama onların içinde iki unsur vardır: Bir yandan güzellik ve aşk, onları doğa uyumuna yakınlaştıran bir güzellik ve anne, kızkardeş ve eşte aynı ölçüde kutsal bir aşk; diğer yanda, aşktan ayrılamayan bir acı, çünkü aşk, şehvetin yaygınlaşması ve derinleşmesidir ve dünya kederle doludur. Anne duygusallığı ve anne gözyaşları; güzelliğı itibariyle tapınılması gereken ve kendini ağır bir ümitsizlik içinde bulduğumuz dışı; kendine az ölümsüzlük biçilen ve beklenmedik ölümün acımasızca baltaladığı aşk. Bunlar, geçmişin sanatında dışının büyük trajedisinin motifleridir.

İnsan, dinsel sanatta varlığının acılarını ve sevinçlerini yük-seltti, onları muazzam evrensel kalıplara döktü. Bu kalıplar, de-ğişikliklerle, zengin varyasyonlarla yaşıyor ve yaşayacak.

“Renkli ve Mermer Felsefi Şiirler” adlı gazete serisini oluşturan İtalya’dan mektuplardan biri olarak, 1909’da “Kievskaya Mysli” (Kiev Düşünceleri) gazetesinin 107. sayısında yayımlandı. Lunaçarski, 1925’te tüm seriyi bir kitap olarak yayınlamak istedi, ancak bundan vazgeçti. 1932’de, bütün eserlerinin hazırlanması sırasında, “Felsefi Şiirler” in hangisinin neredeyse yeniden yazılması, hangisinin yalnızca düzeltilmesi gerektiğı konusunda kara-ra vardı. “Madonna ve Venüs/Paralellikler” ve yine tarafımızdan seçilen “Tizian ve Pornografi” makaleleri ikinci kategoriye gir-mektedir.

Tizian ve Pornografi (1909)

İtalya içinde ve dışında yayınlanan sayısız basın eleştirisine bakarak değerlendirmek gerekirse, Venedik'teki yeni Dünya Sanat Sergisi, soyunuk kadın bedeninin temsil edilmesi açısından son derece zengindir.

Bu olgunun kendisinde elbette kötü bir şey yok. Güzelliğin tüm alanı, aynı şekilde kadın vücudunun güzellikleri de sanatçıya açık olmalıdır.

Ortaçağın sonuna doğru skolastikler, kadın bedeninde akılcı bir orantı kabul etmeyi sert bir şekilde reddetmiş ve daha sonra onların ardılı asık suratlı Schopenhauer, bu dar omuzlu ve geniş kalçalı varlıkta ancak tutkudan gözlerimiz kamaşmışsa bir güzellik bulabileceğimizi sanmış olsa da, bugün için bu görüşler su katılmamış bir kaçıklık olarak görülüyor ve kimi Fransız estetiklerinin şişindiği gibi, “şimdi mükemmel insan çıplaklığının özgür değerlendirilmesinde, estetik olarak çok yetenekli Yunanlılarla aynı aşamada bulunuyoruz.”

Peki, ama bu “özgür değerlendirme”yi bize veren ne? Bütün uluslardan, kendilerini Nü janrına* adanmış yüzlerce sanatçı ne yarattı? Mevcut düzenin ve top fabrikaları uygarlığının nimetlerini savunmaya meyilli burjuva yazarların estetik eleştirisine özel bir güven duymak mümkün değil; ama aralarından az çok gelişmiş bir zevke ve sanat önünde az çok saygıya sahip olanların seslerine kulak verdiğimizde, sergi duvarlarını süsleyen sa-

* Nü janrı: Çıplak bedenin resme dökülmesi. —CN.

yırsız “nüдите”nin sanatsal değeriine ilişkin acı itirafları duyacağız. Müzelere ulaşabilmiş böyle tabloların sayısı, şaşırtıcı ölçüde az. Kendi türünde parlak Fransız dekadanlığının (bu durumda, az sayıda istisna dışında, 19. yüzyılın tüm Fransız resmini kastediyorum) sanatçıları için konuksever bir mesken olan Lüksemburg Müzesi’nde bile, burada bile, en azından resimler arasında, ama kesinlikle güzelliğiyle değil de, tersine yalnızca kendine özgü çizim tarzıyla ve kesinlikle sağlıklı olmayan garip havasıyla kendisine bağlayan Édouard Manet’nin “Olympia”sı dışında, belli ölçüde önemli tek bir çıplaklık resmi bulunmaz.

Heykelcilikten şimdilik söz etmiyorum, çünkü o, tümüyle ve bir bütün olarak bedenın araştırılması ve ortaya konmasından ibarettir ve bu, bu alanda güzel çıplaklığın modern biçimlendirisinin durumunu gerçi neredeyse hiç iyileştirmez, ama değiştirir.

Venedik’teki sergide de, herşeyden önce, densizlik sınırına yaklaşan ve sanatçının giyim kuşamlı ve korseye sıkıştırılmış çağımızda alımlı çıplaklığa “doyasıya bakma” olanağına pek seyrek sahip olduğunu kanıtlayan birinin gerçeğe sadakatsizliği, dendiği gibi, göze batmaktadır; diğerleri, pozların budalaca yapmacıklığıyla, renk vermenin gülünç efektleriyle, sık sık da son derece bayağı açık saçıklık unsuru üzerine belirgin spekülasyonla göze batmaktadır; yine daha başkaları, soğuk akademizmle dikkati çekmektedir: Yalnızca çok azı, bu konuda cimri davranmayan, ona sıkı sıkıya sarılan eleştirmenlerin bile övgüsüne layık olmaktadır.

Peki bunlar kimi ve ne için övüyorlar?

Onlar, modern Fransız resminin hemen hemen kabul edilmiş başını, Besnard’ı övüyorlar.

Ve onun için, deneyimli pleinairistin² kimi zaman şık budu-

² Fransızca plein air’den: İnsanların ve cisimlerin açık havada doğal ışık altında resmedilmesi. Lunaçarski tarafından Rusça çevriyazıyla verilmiştir. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

arların* yarı karanlığına batmış, kimi zaman güneşte çiçekler ve yeşillikler arasında sergilenmiş soyunuk bedenlerini, insan derisi üzerindeki renkli gölge ve ışık benekleri oyununu ince bir şekilde araştırma ve ustaca yansıtma amacıyla kullandığı söylenmektedir.

“Gerçeği söylemek gerekirse”, diye açıklıyor çok hoşgörülü Matteo Mattei, “bazı bedenler, sanki bir deri hastalığına yakalanmışlar gibi, bana çok benekli geldi.”

Ama başsoyтары Besnard, beneklerini ve yansımalarını şeffaflaştırmayı, salt ışık efektleri hayali yaratmayı becermiş olsaydı bile, bu durumda da, önümüzde, tir pleinairin insan bedenine gerçek bir methiyeyle değil, Fransızların kadınları yüceltme makamıyla baharatlandırılmış etüdü duruyor olurdu.

Hippolyte Taine, resim üzerine, 16. yüzyıla göndermede bulunan eski bir araştırma yazısını aktarıyor: “Bir ressam için en önemli şey, güzel bir çıplak kadın ve güzel bir çıplak erkek resmi yapabilmektir.” Kendisi için renklerin dansı ve onların yansıtılması, tablolarında egemen olan hava renkliliğinin, daha çok bir Fransız ışıklandırma teknisyeninin görüş keskinliğine ve el becerisine hayran kalmaya zorlayan gözden çok onca okşayıcı olmayan bir gözün kendisi için en önemli şey olarak kaldığı Besnard, bunun altına asla imza atmazdı.

Paris salonlarında sık sık gördüğüm Besnard’ın benekli kadınlarının yanına... Tizian’ın “Venüs”ü ya da Correggio’nun “Antiope”si demiyorum, van Dyck’ın “Danae”si bile konsa, kadın bedenine olan sağlıklı, erkekleri cezbeden ilginin nasıl acınası bir şekilde alçaldığı anında görülür.

Ama Venedik sergisinde, sanatsal açıdan hep bir ağızdan övülen çıplak bir beden daha var. Bu, Anders Zorn tarafından yapılan bir kız resmi. Katalogda resmin adı şöyle: “Matmazel Falan Filanın Portresi” — adı ve soyadı kısaltılmadan yazılmış.

Rahat bir pozda, bacak bacak üstüne atmış, yumuşak bir kol-

* buduar: (Fransızca) şık bayan odası. —ÇN.

tukta tamamen soyunmuş bir kız oturuyor, öylesine, hatta kayıtsızca gözlemciye bakıyor.

Vücudu sıkı, güçlü, taze gençlik ve yaşam sevinci fışkırıyor. Kendi türünde tek, belli ki, bereketli gelişmiş bir organizmanın güzelliğine duyulan saygı ve canlı ilgiyle dolu bu portrenin etrafında, sürekli olarak sinik bir şekilde sırtan ve şehvetle dudaklarını yalayan şık sergi ziyaretçileri sürüsü durmaktadır. Neden? Matmazel, kendisini kendi adıyla adlandırdığı için.

Genç İsveçli kadının ve büyük yeteneğe sahip Kuzeyli ressamın laytmotifi neydi? Çok çirkin resmedilmiş, ama çıplaklığı zararlı, günahkâr ya da öncelikle gülünç-açık saçık bir şey olarak ortaya koyan düzinelerce “nüdite”ye bön bön bakan kalabalığa meydan okumak mı? Gerçekten de: “Saygın bir kadın”, çıplaklığını seyirciye gösterir mi?

Kız ve portre ressamı, neyi kanıtlamak isterlerse istesinler — orijinalin ve portrenin değerine rağmen, yalnızca küçük bir skandal, snobların ve rastacouère’lerin³ sergi sıkıntısı için iç gıcıklayıcı bir malzeme ortaya çıktı.

Burada bizi ilgilendiren alandaki tek dikkate değer çalışma, pornografiye dönüştürülmüş ve sergide bu janrdaki diğer her şey, öyle anlaşıyor ki, gerçekten pornografiden başka bir şey değil.

Çıplak bedenin şekillendirilmesinin kuşkuya yer bırakmayan çöküşü ele alındığında, yukarda da geçerken belirttiğim gibi, çağımızın aşırı giyinikliğinin tanıklığına başvuruluyor. Ve gerçekten de, modern kadın kostümü, vücut biçimlerini yalnızca örtmekle, yalnızca çirkinleştirmekle kalmıyor, hatta onlara gayet reel bir zarar veriyor. Öyle ki, Paris’te oturan bir Rus heykeltıraş, bana, tüm Paris’te, bir estetik mahkemesinin bir bölmesinde çıplak görünmek zorunda olduğunda ölümcül bir dehşete —hem de

³ Yabancı dolandırıcılar için kullanılan Fransız sokak deyiimi. Lunaçarski tarafından Rusça çevriyazıyla verilmiştir. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

kesinlikle utancından değil— kapılmayacak on kadın olmadığını söyledi.

Lagenesse, “Le Journal” dergisindeki parlak köşesindeki yazılarından birinde şunları söylüyor: “Parisli kadın, tuvaletinin, güzelliğinin yarısından fazlasını oluşturduğu görüşünde. Ve işin kötüsü: Bu yargısında haklı.”

Sahte sofuluktan, modern kostümün yol açtığı erotik ve estetik çarpıtmadan yakınmalar, elbette haklı. Ama sözünü ettiğimiz güzel janrın çöküşüne ilişkin soruda, herşey kostümle sınırlı olmaktan uzak.

Gerçekten de, çıplaklığı algılamanın kısıtlı olanakları ve modern kadın figürünün (en azından aristokrasinin, burjuvazinin ve yeraltı dünyasının kadınlarında) aşırı ölçüde bozulması, Fransız heykeltıraşlarının, çıplaklığın anlatılmasında işi ustalığa vardır-malarına engel olmadı. Aym zamanda, hali vakti azçok yerinde olan bir plastik sanatçının, alımlı bir model bulması ve böyle bir bedenin kusurlarını en azından akademik olarak alçıyla gidermesi çok zor olmayacaktır. “Giyinmişlik” yüzünden, çeşitli sanatsal küçükbaşların tablolarında ancak cahilce çizim hataları işlenebilir.

Fransız heykeltıraşlarının ve “nü janrı”nın ünlü ustalarının ustalığına duyduğumuz tüm saygıya rağmen, onların yapıtlarını kesinlikle sanatsal saymıyoruz. Yüksek yeteneklerinin, anatomi bilgilerinin, parlaklığın ve şıklığın yanı sıra, sürekli olarak, kimi zaman bayağılığa varan laubalilik, kimi zaman da, belli ki, yapanı pornografik mal verme kuşkusundan korumayı hedefleyen kasıtlı, sofuca bir soğukluk göze çarpıyor.

İşte bu bayağı hatlar: Ucuz şıklık, “Moulin Rouge” ve büyük bulvarların gelenekleri kokan abartılı zarafet ve diğer yandan kuklavari hareketsizlik ve akademik soğutulmuşluk, modern heykeltçiliği, antik dönemin uygarlığının gelişme döneminde olduğu haliyle biçimin coşkulu hizmetçisinden çok pazarın kızı durumuna getirmektedir.

Mesele, burada daha derindir ve zamanımızda erotizmin kendisinin radikal bir şekilde bozulması meselesidir. Denilebilir ki, bu türden kimi bozulmalar —elbette farklı ölçülerde— hemen hemen bütün çağlara ve uygarlıklara özgüdür: Yunanistan ve cinquecento⁴, bu açıdan mutlu bir istisna oluşturlar, ama ideal olmaktan çok uzaklar.

Sanata toplumsal hedefler yükleyen Leo Tolstoy, kadın güzelliğinin resmedilmesine karşı en keskin yadsımayla tepki gösterdi. Ama tam da sanat üzerine bu gürültülü makalesinde, bezeği över, onu haz sanatı olarak adlandırır ve şunu ilân eder: “Haz, her zaman kutsaldır.”

Peki ama, neden geometrik çizgi kesişmelerinden ve renk akortlarından duyulan haz kutsalken, neden çiçeklerden, belki de hayvanlardan, kesin olarak küçük çocuklardan duyulan haz kutsalken, yetişkin insanın güzelliğinden duyulan haz neden çirkinlik olsun? Belli ki, bir kadının sağlığından ve zarafetinden, yüz hatlarının, gözlerinin soyluluğundan haz duyulabilir —tıpkı diğer bütün güzelliklerden olduğu gibi. Bir kediden ya da bir ceylandan duyulan haz en azından teorik olarak düşünülebilir bir şeydir! Ama Tolstoy, bir kadın söz konusu olduğunda, Kant’ın “saf haz”zına inanmamak için derin nedenlere sahiptir. Ve Tolstoy haklıdır. En kuru estetik profesörü ve en inançlı Kantçı bile, kadın güzelliğinin analizinde cinsel değerlendirmeden soyutlamayı ya da bunu en azından yeterince ustaca gizlemeyi başaramayacaktır.

Gerçekte burada biyolojik güzellik —hayvansı biçimlerin güzelliği— diye adlandırılan şey, yarı yarıya, kanıtlandığı gibi, parçaların yüksek bir uyumuyla, vücudun görevlerinin yerine getirilmesine olan şahane uyumla aynı kapıya çıkar. Güzel bir at, azami hafiflik ve hızla birlikte en büyük yaşam gücüne sahip olan bir attır. Aynı şekilde insanın fiziksel güzelliği, sağlığa, gü-

⁴ 16. yüzyıl ya da mecazi anlamda 16. yüzyıl sanatı. (*Almancaya çevirenin notu.*)

ce ve zarafete indirgenir ve zarafet de, Spencer'in açıklamalarına göre, hareketleri en tam ve en kolay şekilde yerine getirme yeteneğidir. Buna elbette insanlarda, beynin güçlü bir gelişmesini gösteren kimi yüz hatlarında ve sinir sisteminin ince bir yetkinliğinin dile geldiği mimikte kendini dışa vuran ruh güzelliği denilen şey de katılır. Bütün bunlar, insanları yüksek ölçüde yaşamaya yetenekli kılan karakter özellikleridir.

Cinselliğin yaşamla doğrudan bir ilişkisi vardır. Cinselliğin asketik yadsınması, daha yakınlarda ölen Mendés'in "Cinsellik sefahattir" aforizmasında bulvar şıklığıyla dile getirdiği şey — bu, kendi canına kıyıcı bir yaşam çöküşünün işaretidir ve elbette Feuerbach'ın karşıt yöndeki, cinselsizliğin en büyük kötülüğü olduğu iddiası, bundan kat kat üstündür. Ama cinselliğin ve cinsiyet özelliklerinin yaşamın gelişmesiyle en doğrudan bir ilişkisi varsa, o zaman kaçınılmaz olarak insanın biyolojik güzelliğinde de önemli bir yer kaplamak zorundadırlar. Şahane güzellikte bir kadın, yaşamaya, bunun sonucu olarak evlilik yaşamına ve anneliğe mükemmel bir şekilde yetenekli olan bir kadındır, aynı şekilde güzel bir erkek de bir eşin ve babanın bütün özelliklerine sahip olmak zorundadır.

Kadın güzelliğini değerlendirirken, her türlü kişisel tutkudan tümüyle soyutlayabilirim ve güzel bir heykel ya da güzel bir tablo, sağlıklı bir insanda elbette şehvet uyandırmaz; ama böyle bir değerlendirme yaparken, her türlü aşk ve erotizm düşüncesinden soyutlamak olanaksızdır ve budalacadır. Bundan dolayı, cinselliği paradoksal bir şekilde yadsıyan Tolstoy, bir kadından duyulan her hazda bir günah gördüğünde, tümüyle mantıklıdır, çünkü bir erotizm nüansı, burada sürekli olarak mutlaka birlikte duyulmaktadır.

Bütün bunlardan, sanatta saflıkla erotizmi karşı karşıya koymaya çalışan ikiyüzlülerin ve sahte sofuların estetiğini en enerjik bir şekilde reddettiğimiz ortaya çıkmaktadır. Hayır, saf erotizm, kirli erotizmin karşısına çıkarılmalıdır. Praksiteles ve Tizi-

an erotik ve saftır, Fragonard ve Boucher de erotiktir, ama güçlü bir sefahat nüansıyla. Modern “nü”nün yapımcıları, erotik ve kirlidir. Ve Bouguereau gibi akademi üyeleri, en ufak ölçüde de olsa erotik olmaksızın, temelde kirli olmaya dikkat ediyorlar ve yalnızca, bir harem ağasının beceriksiz soğukkanlılığıyla yapmacıklı-pembe sos içinde oldukça kuşkulu bedenler sunmaya çalışıyorlar.

Atina ve Venedik, hem teoride hem de pratikte, gerçeklikte ve düşüncede, bizzat en parlak dönemlerinde son derece erotik çağlardı.

Ortaçağ, erotizmin yadsınması olarak tipiktir — elbette pratikten çok teoride, gerçeklikten çok düşüncede.

Bizim zamanımız, Alkibiades’in ve Aretino’nun zamanından daha az erotik değildir, ama bu erotizm, derin şekilde bozulmuştur. Bizim zamanımız, daha şehvetli çağların erotizmini miras almıştır, ancak onu, sahte sofuluk ya da kinik alayla örterek, fuhuşa dönüştürmüştür. Ortaçağdan tenden ve çıplaklıktan ürkmeyi devraldı, ama bu ürküntüyü eğlenceli bir yasağa, gülünç bir ayıba, sözde aşka özgü olan açık saçık bir pislik bilincine dönüştürdü, öyle ki, cinsellik sorunlarının ezici çoğunluğunda ya alçak sesle ve yan tarafa bakılarak ya da en bayağı bir sırtışıla konuşuluyor.

Gerçek erkeklikten yoksun ve Sologub’u anımsatırcasına ihtiyarlara özgü bir iddiaya sahip yozlaşmış erotizm ve Pausanias’ın haremde haremağası olan papaz Taxis ya da Tartüff’e benzer yozlaşmış asketlik — bunlar, bizim cinsellik “kültür”ümüzde ağırlıklı ve birbiriyle barışçıl geçinen unsurlardır. Burada, bir Tizian ve bir Praksíteles’in sanatı için bir zemin nerede bulunurdu?

Tizian’ın “Venüs resimlemeleri”nin üzerinde solmayan çiçekler halinde büyüdüğü zeminin gerçekte nasıl yaratıldığına bakalım.

Venedik’in 16. yüzyıldaki toplum düzeni, elbette bizim bu-

günkü idealimizden çok uzaktı. Bu, sıkı aristokratik, son derece sınırlı ve kaba bir cumhuriyetti. Ancak ne var ki, sömürgeleri ve yabancı pazarları sömürmenin kapsamlı olanağı, bilge bir senatoya, orta ve aşağı sınıflara fazla yüklenmeme ve bunları sıkıma olanağı da sunuyordu ve talihli bir iklim, en kısıtlı araçlarla bile yeterince geçim olanağı sağlıyordu. Senatonun uyrukları, en büyük sıkıntıyı çekmek zorunda değillerdi, nihayetinde onlar için yeteri kadar ekmek vardı. Hükümet, bundan daha büyük bir gayretle, halkın gösteri ve eğlence yoksunluğu çekmemesine çaba gösteriyordu. Rönesans döneminin bütün despotları, bu açıdan büyük ustalardı; ama bunlardan neredeyse hiçbiri Venedik senatosuyla boy ölçüşecek durumda değildi. Venedikliler, ne başdöndürücü askeri ve diplomatik başarıların ne de halkın birlincini okşayan komşuların hasetinin eksikliğini çekiyordu.

Ama senato, halktan, bir sınıf bağımsızlığının her türlü ifade edilmesini, hatta resmi işlerin yönetilmesine bir müdahalenin en ufak gölgesini bile en inatçı şekilde esirgiyordu; her türlü itaatsizliği, özgürlükseverlik ruhunun her türlü belli edilmesini amansızca cezalandırıyordu.

Kentli Castalde'lerin "San Marco Cumhuriyeti'nin çocukları"nın tamamını meydanda ya da tapınakta topladığı zamanlar, Venedik'in en önemli kararları birlikte aldığı ve uyguladığı zamanlar geride kalmıştı.

Oysa tam da bu zamanlar, demokratik cemaat zamanları, Venedik'i, devletlerin ilk sırasına çıkarmış ve cemaatin kendisinden daha uzun süre ayakta kalan gücünün heybetli ilerletici hareketini doğurmuştu.

Lagünün kaba ve yoksul sakinlerinin coşkusu, onların fedakârlığa hazır ve kararlı birliği, yurtlarının ticari ve askeri gelişmesine güçlü bir ivme kazandırdı: Tıpkı Floransa, Pisa, Milano ve daha sonra aristokratik cumhuriyetlere ya da despotluklara dönüşen diğer İtalyan beldeleri gibi. Dünya tarihinde bir eşi daha görülmeyen Roma'nın gücü bile, aynı antik erdemli, yurtseverlik duygusuyla dolu halk cumhuriyetine dayanır.

Ama daima, bir ırmak gibi kültürel olarak büyüyen kente akan zenginliği ellerinde yoğunlaştıran başarılı tüccarların, yetenekli komutanların ve kurnaz hukukçuların ailelerinin politik iktidarı da ellerine aldıkları bir zaman geldi — Venedik için de kısa zamanda geldi.

Başlangıçta, halk güçlü olduğu sürece, özgürlükten yoksun bırakılmadığı sürece, yeni aristokrasi, cumhuriyet için kendi önderliğine gösterilen özel güvenden doğan avantajları âdeta her gün yeniden kanıtlamak zorundaydı. O zamanlar aristokrasiyi henüz *homines novi*⁵, yani kendi talihlerini kendileri yaratan kişiler oluşturmuyordu. O zamanlar bir aristokrat, en erdemli vatandaş olmasa da, her durumda, ortalama olarak ticaret ve politika işlerinde en yetenekli kişiydi.

İlk dönemin bu aristokratlarının görenekleri, aşırı lüksle göze batmıyor. Birincisi, sermayeler henüz, kendilerine daha sonra kısmet olan o devasa boyutlara ulaşmıyorlar. İkincisi, kitlelerde haset ve hoşnutsuzluk yaratma korkusu hüküm sürüyor. Bu aşamada bir politikacının büyük gücü, gösterdiği belirli bir demokratik tutumdur. Gücü henüz halk bilincinde derin kökler salmamış olan kendi ailesinin yaşam statüsünü pekiştirmeye duyduğu sürekli kaygı, kısmen halkın güveninin pekişmesi uğruna aynı çabanın, kısmen de pekişmemiş cumhuriyetin henüz sallantılı büyüklüğünün sonucu olarak anavatanın dış gücünün artması doğrultusunda muazzam çaba, birinci dönemin aristokratlarına, ciddi bir kaygı, olağanüstü ölçüde düşünsel kuvvetlerin toplanmasını, fevkalâde keskin bir bakış ve kıskanılabilir karakter güçlüğü sağlamaktaydı.

Ama Tizian'ın zamanında, Venedik aristokrasisi çoktandır gelişmesinin ikinci dönemine girmişti.

Halk, politik bağımsızlığı artık unutmuş ve yabancı yönetime alışmıştı. Aristokrat aileleri, kendilerini durumun mutlak efendi-

⁵ *Homines Novi* (Latince): herhangi bir ayrıcalık ya da zenginliği miras olarak almadan zengin ve soylu olan kişiler. Lunaçarski tarafından Latince olarak kullanılmış. (Almancaya Çevirenin Notu.)

leri olarak hissediyorlardı. Venedik'in gücü genel olarak kabul edilmişti ve zenginliği —daha doğrusu senyörlerinin zenginliği— neredeyse masalımsı ölçülere ulaşmıştı. Aristokrasi, elbette henüz tümüyle ahlâksal olarak bozulmamıştı. Zaferden sonra yangelip yatan bir sınıfın rehaveti, onun içindeki canlı ruhun henüz hakkından gelmemiştii; yüreklerde hâlâ doymaz bir ikbal hırsı ve giderek daha fazla hüküm gücüne duyulan hırs canlıydı, aynı şekilde, uyanıklığın gevşemesinin, kaçınılmaz olarak iç ve dış gücün zayıflamasına yol açabileceği bilinci de. Bununla birlikte, toprağı ellerinde toplayanlarla ilkel birikimin gerçekleştirecilerine özgü olan güçlerin abartılmasına artık gereksinim duyulmuyordu. Birinci dönemin aristokratları, büyük bir bitkinin gövdesini dikerler, kendilerinden çok, ardılları için yaşarlar. İkinci dönemin aristokratları, kendinden hoşnut gür çiçekler olarak gelişirler.

Elbette bu, sonun başlangıcı, ama yalnızca başlangıcı anlamına gelir. Ve bu dönemde, bu şölensel, muzaffer ilkbaharında, aristokrasi yeni erdemler gösterir.

Evet, bunu, hiç düşünmeden, ancak başka koşullar altında tam olarak erdem olabilecek olmasına rağmen, erdem olarak adlandırıyoruz.

Aristokrat, yaşamını, az çok yoksullaştırılmış yabancı emeğin omuzları üzerinde inşa eder. Aristoteles'de kültür sorununun büyük yeri genel olarak bilinir: İnceltilmiş kültür biçimlerine yüksek bir değer veren o, ancak aletler kendiliğinden hareket ederse, köleliğin ortadan kaybolmasının haklı olabileceğini öğretmişti. Marx, uygarlığın bundan sonraki gelişmesinin, insan için, güçlü olan ve acı tanımayan demirden köleler yarattığına işaret eder ve bu, insanların —şimdiye kadar yalnızca, yaşamlarındaki en aydınlık hatlar sömürücünün hatlarıyla zehirlenen aristokratların olabildiği— özgürlere dönüşmesinin zeminini yaratır.

Ama aristokratlara, onların egemenliğinin temelinden bağımsız olarak bakalım.

Kaba hatları içinde ele aldığımız birinci tipteki aristokratlarda, geniş ufuklara sahip, ciddi ve zaman zaman da fedakârlığa hazır olarak tarihsel bir eser yaratan insanın çarpıcı ifadesini buluruz. İdeal itibarıyla her insan böyle olmalı. Ama insan ideali bundan ibaret değil. İnsan, yalnızca çaba içinde, yalnızca bir eser için, yalnızca gelecek kuşaklar için değil, aynı zamanda kendisi için, bugün için de yaşmalıdır, yoksa, Spencer'in salt özgecilik olarak nitelediği bir budalalık doğar: Herkes, mutluluğu birbirine bırakır ve bunu kimse almaz. Bu anlamda, ikinci tipteki aristokratların yaşamları daha yetkin ve insancadır.

16. yüzyılın Venediklisi, ticaret ve devlet işlerini bir yana bırakmadan, esas dikkatini, yaşamı dolu dolu, görkemli değerlendirmeye, onu bütün duyguların parlak bir bayramına, sınırları psikolojik olarak da çok geniş çizilmiş sağlıklı bir erotizmin zafetine dönüştürmeye yöneltti.

Oturma odası, elbise, mobilya, en küçük ayrıntısına kadar her şey, gözü ve kulağı okşamalıydı ve dünya, hiçbir zaman, renklere, tınılara, hatta ipeğin ve atlasın yumuşak yüzeyini okşamaya alışık bir dokunma duyusunun basit duyularına böyle yoğun ve inceltilmiş bir sevgiye sahip olmamıştı. Şarkın lüksü, erotik renk zenginliğinden hiçbir şey yitirmeden inceldi, klasik zarif bir biçim kazandı ve tüm yaşamın tarzı olan ve elbette eş bulunmayan Venedik tarzı doğdu: Duygularda gerçek bir sefatle birleşen yüksek sanat değeri anlamında, her türlü utangaçlığı aşan ve renk demeti içinde heybetli olan her yönlü içten şehvet anlamında.

Yaşamı ve bedenini iç açıcı duyularını böylesine seven 16. yüzyılın soylu Venediklisi için, haz sevgisinden ve onun tadılmasından daha önemli bir şey olamazdı.

Alfred de Musset, Venedik'i seven ve belki de onu diğerlerinden daha ince hisseden bir yazar, şunu söylüyor: "İlk önce, bu hikâyenin 16. yüzyılda cereyan ettiği ve o dönemin aşklarının bizim zamanımızdakilerden daha hızlı gerçekleştiği unutulma-

malıdır. Güvenilir tanıklıklara göre, bizim hödüklük diye nitelediğimiz şeyin, o dönemde içtenlik sayıldığı kesindir ve bizim bugün erdem dediğimiz şeyin, o dönemde ikiyüzlülük olarak görüldüğünü varsaymak için de kimi nedenler bulunmaktadır. Ama nasıl olursa olsun: Bir kadın, güzel bir genci sevdiğinde, sözü fazla dolandırmadan, kendini ona teslim etti ve genç erkek de, bu yüzden onun hakkında hiçbir şekilde kötü şeyler düşünmedi: Kimse, kendine doğal gelen bir şeyden dolayı kızarmayı düşünmedi; bu, Fransız kraliyet sarayındaki bir soylu erkeğin, şapkasında tüy yerine, sevgilisine ait bir ipek çorap taşıdığı bir zamandı: Onu Louvre’da bu şekilde süslenmiş olarak görenlerin şaşkınlığı karşısında, dobra dobra, ‘bunun, ölümsüzce âşık olduğu bir hanımın çorabı olduğu’ yanıtını veriyordu.”

Yukarıdaki satırları aldığımız “Tizian’ın Oğlu” adlı uzun öyküde Musset, uğurlu bir şekilde, o dönemde neredeyse her zaman, zamanımızın moralistleri için son derece önemsiz görülebilecek bir duyuma geçirilen ideal içeriği anlatır. Yazar tarafından yaratılan Sinyora Beatrice Donata, onun içinde uyuyan dehayı uyandırmak ve Venedik’e bir resim devi daha armağan etmek için kendini Tizianello’ya veren genç kadın figürü, o dönem için kesinlikle karakteristiktir.

Bir Viyana müzesinde, söz konusu çağın ikinci dereceden bir Venediklisinin bir tablosu, üstelik birinci sınıf bir ustaya yakışabilecek bir resim saklanmaktadır. Bu tablo, Azize Barbara’yı resmediyor. Venedikli ustalar için değerli olan görkemli cinsiyetten en çekici kadınlardan biri, azize, baştan çıkarıcı lüks biçimde giyinmiş, tablonun orta yerinde duruyor ve zarif-tepeden bakarcasına, o zamanlarda yüksek soylularının temsilcilerin giydiği cinsten siyah ipek elbise içindeki diz çökmüş erkeğe bakıyor. Diğer tarafta, azizenin önünde garip bir hayvan diz çökmüştür: Alnındaki uzun boynuzuyla beyaz bir at. Bütün resimden gerçek bir ilahlaştırma, gerçek bir dinsel hava esiyor.

Ve bu nedir? Bunun, yalnızca, kendini sevgilisinin ayakları

dibinde sonsuzlaştırmak isteyen ve sahip olduğu en gururlu şeyi —prenslik armasındaki armalı hayvanı— bile plebyen güzelliğin önünde diz çöktürten bir senyörün sevgilisinin portresi olduğu anlaşılıyor.

“Bu zaman diliminde”, diyor Balzac, “din erotizme dönüştü, erotizm ise din haline geldi.”

Yukarıda sözünü ettiğimiz Venedik yaşam tarzı içeriden bundan daha isabetli bir şekilde anlatılamazdı.

Regan, Lear’a şunu der: “Yetmez mi?” Ve ihtiyar yanıtlar:

Oh, tartışma, neyin gerekli olduğunu. En kötü dilenci sahiptir bolluğa en büyük sefalette.

Ver doğaya yalnızca gerekli olanı

o zaman değer hem insan hem hayvan yaşamı.

Daha sonra, erotizm akla ve dirayete üstün gelmeye başlar. Venedik, debdebeli bir kent olmaktan çıkıp çürümüş bir kente dönüşür ve üçüncü dönemin hanımevladına dönüşmüş aristokratlarının, çöküşün, babaları tarafından biriktirilmiş zenginliğin sefahat içinde israf edilmesinin ve her türlü çalışmanın horlanmasının gücü sayesinde artık önlenemez hale gelen çok büyük belanın tehdit ettiği büyüklüğünün üzerine bir çarpı çizen neşeli maskeli şölenlerinin ortasında batır.

Ama Tizian döneminde, lüks yaşamını her şeyin üzerinde tutan Venedik soylusu, henüz bu lüksün sürekli ve uzun ömürlü olduğunu düşünüyordu ve bunun temel direği olarak, devletin dış gücünü ve kitlelerin görece refahını görüyordu. Komutan, diplomat, maliyeci, ince sanatçı ve tutkulu sevgili, onun ruhunda güçlü bir akort halinde kaynaşıyordu.

Buna rağmen, henüz sağlıklı olan ve şahane çocuklar getiren erotizm din olarak kalıyordu. Bu dinin resmi kültü sanattı. Onun idolü, sembolü: Güzel bir kadının vücuduydu.

Venedik’in sovunuk vücut sanatının, yalnızca Praksiteles ve onun okulunda bir rakip bulabilecek olan benzersiz bir sanatın üzerinde oluştuğu temel buydu.

Ayrıca, —bambaşka bir ilkeyi ifade eden Phidias ve yarı-Phidias stilinekilerle kesinlikle karşılaştırılamayacak olan— Tizian'ın Venüs resimlemeleri, görüşümce, antik dünyanın diğer bütün okullarınıninkilerden üstündür. Elbette, Tizian'm en iyi Venüs'ü —o dönemin mükemmel göreneklerine uygun olarak, Düşes Gonzaga'nın model durduğu Venüs— bile, ne Medici'nin Venüsü ile, ne Kallipygo'nun Venüsü ile, ne de diğer birkaçıyla boy ölçüşebilir. Ama o, tam da ifade edilemez renk nüzüğü, Tizian'ın kadının bedenine zarafetle, sevgiyle ve coşkuyla örttüğü o tatlı, sıcak atmosfer sayesinde, onları karşılaştırılmaz bir biçimde aşar. Bu, onun için yalnızca güzel ve budala bir bayanın portresi değil, sanat pazarımızı doldurup taşıranlara benzer, fuhuşa çıkmış bir “nü” hiç değil, hayır, bu, onun için bir bütün olarak tüm erotizmin, yaşamın tüm güzelliğinin, tüm bedensel zevklerin, Venedik Cumhuriyetinin tüm canlı bilgeliğinin sembolüdür; bu, onun için, gerçekten de, dünyanın tacı, yaratılışın incisidir. Musset'in Tizianello'su gibi bağırır: “Diana'nın kanı aşkına!”... “‘Taçlı Venüs’, sadece, Arsenal'in tanrıça kılığına girmiş pazar kadınlarından biri; ama sen, gerçekte Amor'un anesi, savaş tanrısının efendisisin!”

İsim —Venüs— de, gelip geçici bir heves, sahte klasizm değil. Tizian, bunu Praksiteles ve onun büyük öğrencilerinin hissettiği gibi hissetti.

Ama modern sanatın pezevenklerinin ve haremağalarının resimleri, büyük Venediklinin renklerinde dile gelen zevke dizilmiş güçlü methiyeden bağımsız olarak bakıldığında, insan vücudunun dehşetli bir şekilde dünyevileştirilmesi kokar.

1909 yılında, “Renkli ve Mermer Felsefi Şiirler” adlı gazete serisini oluşturan İtalya Mektupları'ndan biri olarak, “Kievskaya Mysly” (Kiev Düşünceleri) gazetesinin 164 ve 171. sayılarında yayımlandı.

Rembrandt van Rijn (1933)

Spinoza'nın, sanat tarihindeki yeri Spinoza kadar kendine özgü olan, daha yaşlı çağdaşı Rembrandt van Rijn üzerine birkaç söz söylemek istiyorum.

27 Haziran 1656'da genç Spinoza lanetlendi ve Yahudi cemaatinden kovuldu.

Bundan kısa süre önce, sipariş verenlerinin kendisini tümden batırdığı ve bir yana attığı yaşlanmış Rembrandt, tüm mülkiyetinin açık artırımla satılmasında hazır bulunmuştu.

Hemen hemen bir ve aynı günde, 17. yüzyıl Hollanda'sının en büyük vatandaşlarından ikisi ve aynı zamanda insanlık tarihindeki en büyüklerden ikisi, “namuslu” ve “dürüst” burjuvazinin saflarından kaçıp gittiler.

W. M. Fritsche, büyük ressamı, bilinçli olmaktan çok içgüdüsel olarak, kendi doğasına uygun olarak burjuvaziyi sevmeyen ve hakeza onun tarafından içgüdüsel olarak nefret edilen, bohemliğin temsilcilerinden biri olarak niteler.

Ama buradan çıkan sonuç, Rembrandt'ın burjuva sanatının derin ve gerçek bir temsilcisi olmadığı mıdır?

Rembrandt, büyük bir realistti, hatta en büyük realistlerden biriydi. Yalnızca gerçeğe sevdalı değildi, yalnızca onu bütünüyle, her bir unsurunu, önemini, özelliğini, renk zenginliğini, mekân genişliğini, onun görünümünü belirleyen ışık-gölge mücadelesini, aşılabilir bir sanatla yansıtmaya yeteneğine sahip değildi — o, daha ileri gitti: ona bir dâhinin gözleriyle, anlayan gözleriyle nüfuz etti, onun tek tek hatlarını topladı ve onları öylesi-

ne tipik, öylesine karakteristik figürler halinde birleştirdi ki, düz tuvâl üzerindeki hareketsiz renk benekleri gerçekliğin bir portresini, kimi zaman da onun tüm anlatımlarını, yaşam dramasına derinden, en derinden bakmayı sağlayan dinamizmle dolu bütün anlatımlarını doğurdular.

Rembrandt, İncil'den bir konu aldığı anda, ona yalnızca şimdi ki zamana uygun bir elbise giydirmekle kalmadı, aynı zamanda ona tümüyle şimdiki zamana uygun, hatta yakıcı çağdaş bir anlam yüklemeye çalıştı.

Feodal, Katolik resim için karakteristik olan her şey, Rembrandt'ı hiç, ama hiç ilgilendirmede. Biçimsel alımı, papazvari, kiliseci katılığı, kısaca resmi görkemden ve törensel gelenekten gelen her şeyi, Rembrandt elinin tersiyle itti ve tepeledi. *Doğruluk, basitlik, dolaysız duygu* — onun yaratılarında egemen olan budur.

Onun dönemi, ülkesinde, büyük burjuva ressamlığı dönemi idi. Birçok bakımdan Rembrandt, o zamanki sanatçıların harika ailesinden öz bir kardeşti. Ve bunların çoğu ne kadar büyük olursa olsun, içlerinden hiçbiri, yüzyıllara, onun gibi, böylesine realist ve tutuksuz, böylesine içten bir ressamlıkla damgasını basmadı.

Diğer büyük Hollandalılar, onun döneminin ressamları, kendi sınıflarının gözdeleyiydi. Bunların elinde bir yığın sipariş vardı, bolluk içinde yaşadılar. Rembrandt, dilenci olarak öldü.

Bir bütün olarak, 17. yüzyıl Hollanda burjuva resminin temel hatlarıyla Rembrandt'ın yaratılarının temel müziği karşılaştırıldığında, Rembrandt'ın, burjuvazinin yaşama armağan ettiği yeni ilkeleri eşsiz bir şekilde derinden ve mükemmel bir şekilde pekiştirmesine rağmen kendi sınıfına neden yaranamadığını kavramak zor olmayacaktır.

O dönemin büyük Hollandalı ressamları içinden kimi alırsanız alın, herşeyden önce, onların yaşamı neşeye olumladıkları, elde ettikleri refahtan ötürü delice keyifli oldukları görülecektir.

Muzaffer sınıfın kendinden hoşnut çehreleri, elbiselerinin atlas işlemeleri ve sırmaları, basit ama konforlu odaları, silahları, malzemeleri ve yiyecekleri, kadınları, köpekleri, atları ve inekleri, tarlaları, kanalları ve değirmenleri, bunların üzerinde parlayan güneş ve bunların üzerine düşen yağmur — bütün bunlar, burjuvazinin akıllı ve yetenekli çocukları tarafından bir nimet, bir sevinç, okşayan bir çevrenin sürekli ve şirin unsurları olarak görülür.

Talihin kısa bir zaman için başarı, şöhret ve mutluluğun doruğuna çıkardığı ve sonra yeniden sefaletin içine attığı, kaba-saba köylülerden gelme Rembrandt için, dilencinin paçavralarını, yaşlı kadının kırışıklıklarını, kederin ve acının yüz ekşitmelerini duyarlılıkla gözlemleyen Rembrandt için, dünya, hiçbir zaman dingin, hiçbir zaman sarsılmaz değildi. Işıkla gölge arasındaki mücadele, onu derinden sarsan, büyüleyen ve âdeta sersemleten bu mücadele, sanatçının gözü için bu tek yaşam tanığı, onun için, aydınlık ve mutlu güçlerin, aydınlık anların karanlık, sahte, tehdit edici olanlarla mücadelesi olarak devam etti.

Rembrandt, bir düşünür değildi. Kendi yapıtlarıyla ne ölçüde hesaplaştığını bilmiyoruz. Ama yapıtı trajikti, sorunluydu: Dünya, onun bilincinde ve yapıtlarında bir bilmece, bir ödev olarak, mükemmel bir şey olanağı olarak ve katlanılamaz bir şeyle tehdit olarak yansdı.

Ancak Rembrandt böylelikle, burjuva dünyayı *çelişkileri içinde*, diyalektiği içinde, kurban peşinde koşması, felaketlere doğru koşması içinde sanatsal olarak yansıtan gerçek ve büyük bir sergileyici oldu.

O dönemde burjuvaziye sanatsal olarak kavramak demek, onu Rembrandt tarzında kavramak demektir. Ama kendini beğenmiş, yöneten, varlıklı burjuvazi, Rembrandt'ın gördüklerini kendine göstermesini istemiyordu.

Bugünkü zamanını doldurmuş burjuvazi, bazı tabakalarının ve temsilcilerinin şahsında, vecd içinde haykırarak Rembrandt'ı övme eğiliminde: "O, bir kötümser! O, gerçeğin bir yadsıyıcısı!

O, bilmecevari hedeflere bilmecevari seslenen bir usta! O, gizemci olarak sanatçı! Belki de o, umutsuzluğun peygamberi! ... Şimdi, bir sözcükle: Schopenhauer ya da daha çok Spengler!”

Burada aynı görünümle karşı karşıyayız. Rembrandt, kapıya dayanan burjuva dünyayı dâhiyane bir duyarlılıkla karşıladı. O, bu dünyayı ancak, kendisi de aynı zamanda burjuva olduğu ve burjuvaziden uzaklaştığı için, burjuvazinin *katışıksız ideologu* olduğu ve bundan ötürü de onun sınırlarının dışına taşıdığı için, bu kadar tam olarak kavrayabildi. Tıpkı büyük bir hekim gibi, harika bir şekilde sınıfının organizmasını ve bunun sonucu olarak da onun korkunç hastalığını tam olarak tanıdı. Bundan ötürü, o dönemin burjuvazisi onu lanetledi. Bugünün burjuva ideologları, burjuva düzeninin onmaz biçimde hasta olduğunu bizzat görüyorlar, ama kendi hastalıklarını dünyanın hastalığı olarak görüyorlar. Büyük ressamı dolduran mutluluk arzusunu algılamıyorlar, yalnızca onun acısını görüyorlar: Onu ancak bu şekilde aşağıladıktan ve çarpıttıktan sonra, ancak bundan sonra, işe bakın, onu “kabul ediyorlar”...

“Baruch Spinoza ve Burjuvazi” adlı denemenin bir bölümü olarak, 1933 yılında, Moskova’da, “Noviy mir” (Yeni Dünya) dergisinin 1. sayısında ve aynı yıl, aynı yerde “Ogonyok” (“Alev-cik”) kitaplığında ayrı bir broşür olarak yayımlandı.

Diderot'nun “Oyuncu Üzerine Paradoks”u (1922)

Sahne sanatı üzerine klasik edebiyatta, sanıyorum, Diderot'nun ünlü “Paradoks”undan daha parlak ışıldayan bir elmas yoktur.

Elbette, bu eserin eksiklikleri göze çarpmaktadır. Biraz kaotik, belli ki bir planı yok. “Birinci Konuşmacı”, yani Diderot'nun kendisi, tekrar tekrar konusuna geri dönüyor ve kendisinin, ilk bakışta garip gelen, oyuncunun, seyirciyi sarsabilmek için, kesinlikle duygusuz olması gerektiği iddiası için, bereket boynuzundan sürekli olarak yeni kanıtlar döküyor.

Ama Diderot'nun üslubu işte böyle. Hatta bu diyalogda, biz-zat Diderot, kendi kendinde son derece duyarlılık saptıyor. Ancak bununla birlikte, zaman zaman kendine hâkim olmayı başardığına dikkati çekiyor ve onun berrak, düzgün zekâsı, yalnızca 18. yüzyılın esprili düşünce tarzına değil, aynı zamanda 17. yüzyılın harika şeffaflığına da yaraşır bütün biçim zarafetiyle ön plana çıkıyor.

Bununla birlikte, klasik Fransız ruhu, Diderot'da, stilinin içten içe kaynaması, düşünmesinin havai fişek gibi patlamasıyla sürekli zedelenmektedir. Diderot'nun bütün çağdaşları, konuşma tarzının sık sık gözyaşlarıyla kesintiye uğradığını, fırtınalı belâğatinin hiçbir zaman kâğıda dökülemediğini anlatırlar. Diderot'nun kendisi de bunu inkâr etmiyor. O, her şeyden önce sarsılan ve sarsan bir konuşma arkadaşı.

Bu yönden, diyalog yapısının tamam olmaması, onun çekiciliğini oluşturuyor. Böyle eserlerde Diderot, âdeta ateşli bir aceleyle, gerçek, canlı, onun tarafından kısa süre önce yürütülmüş konuşmayı saptar. Âdeta sanatsız, ama yine de sanat dolu belâğatinin steno tutanaklarını okur gibiyiz. Bunun dışında bu diyalogun savunmaya gereksinimi yoktur.

Temel teze itiraz edilebilir, yani o, şu veya bu şekilde sınırlandırılabilir, fakat "Oyuncu Üzerine Paradoks", bir bütün olarak, derin psikolojik bilgelikle doludur.

Diderot'da bizim için ana mesele, görüşümce, kısa bir zaman önce büyük Coquelin tarafından da vurgulanan ve oyuncunun sanatının, tutkunun ve dürüstlüğüne doğrudan karşıtı olduğu genel tezi değildir; *bizim için* buradan çıkan esas sorun, daha kapsamlı bir genellemedir. Diderot, şunu söylemektedir: "Oyuncu da, tıpkı yazar gibi, sonsuz bir şekilde, doğanın bitmez tükenmez çeşmesinden beslenir; aksi halde, kişisel kaynaklarının en uç sınıra dayanır."

Gözlemden, kapsamlı eğitimden, kendi oyunculuk stokunun hazinesi için figürler ve yöntemler, kısaca, oyuncunun etrafında değerli bulduğu herşeyi toparlamanın kolektif yönteminden doğan nesnel yaratmanın, sivriltilmiş öznelcilikle, yalnızca kendi duygularına kulak veren soyutlanmış bireycilikle, kısaca, öznel empresyonizmle (izlenimcilikle) bu tezatlandırılması — bu tezatlandırma, bugün için de son derece değerlidir.

Diderot'nun, oyuncunun en coşkulu ve en yüce yaratılarında bile bir taklitçi olduğu iddiası da, derin ve oyuncu için yaratıcı bir teşviğe sahiptir. Peki Diderot, bu taklidin nasıl anlaşılmasını ister? O, büyük oyuncunun bizzat kendisi için yarattığını, şairsel olarak yarattığını söyler: O, dramacının çalışmasını, heybetli figürü, hayaleti, sanrıyı tamamlayıp hemen taklit etmeye başlar. Yetenekli oyuncuların çoğunluğunun bu tarzda yaratıp yaratmadıklarını bilmiyorum, ama bana öyle geliyor ki, bu, gerçekten de büyük bir oyunculuk yöntemidir.

Onun tarih-belgesel bölümü de, stilden, hareketli diyalogun ritminden, kanıtlanması için o kadar çok göz kamaştırıcı kanıtın bir araya toparlandığı çarpıcı merkezi düşünceden daha az ilginç değildir.

O zamanki oyuncunun Diderot tarafından verilen anlatımı ile, insanların özgür iç eğilimleriyle oyuncu olacakları, oyuncuların artık resmi soytarılar sayılmadıkları zamanın kısa zamanda gelmesi isteği karşılaştırılsın — bu, bugünle karşılaştırılsın ve görülecektir ki, Diderot'nun bu açıdan isteği, büyük oranda yerine gelmiştir.

Oyuncuların vaktiyle kiliseden atıldıkları, onların hayvan mezarlığına gömüldüğü hatırlansın, ki Diderot da buna değinir. İlk kez Büyük Fransız Devriminin, ilk eylemlerinden biri olarak, oyuncuları, diğer herkesle eşit haklara sahip vatandaşlar yapmış olduğu anımsansın.

Bununla birlikte, Diderot, her ne kadar oyuncuya yüksek sözlerle iltifatta bulunsa da, aynı zamanda, yergisel tarzda olmaktan çok, bir doğa araştırmacısının nesnelliğiyle, iç eğilimleriyle oyuncu olanlar için, görüşümce belki de sürekli olarak tipik kalan oyuncu mizacının kimi karakter özelliklerine de işaret etmektedir.

Yüz sayfalık kitapçığın her satırı, büyük bir zevk veriyor.

Gerçekten de, insan, sanki yaşayan biriyle sohbet etmiş gibi oluyor, âdeta yüzünü, el-kol hareketlerini görüyor, onun şaşılması ölçüde dolambaçlı konuşma ve düşünce akışını izliyor ve yalnızca temel tezi değil, aynı zamanda birçok ayrıntıyı da onaylarsa da, buradan derinden zenginleşmiş ve düşünceli olarak çıkıyor.

1922 yılında, Diderot'nun "Oyuncu Üzerine Paradoks" eserinin Moskova baskısının önsözü olarak yayımlandı. 1923 Yaroslavl baskısı için, Lunaçarski, bu önsözü gözden geçirdi ve şöyle tamamladı.

"Tiyatro Şubesi'nin, bu küçük sanat eseriyle, Avrupa'nın en büyük insanların tiyatroya ilişkin açıklamalarının görkemli, bizim için zorunlu dizisini başlattığını düşünüyorum.

Bizde, Rusya'daki, yetersiz Diderot bilgisinin bana her zaman garip geldiğini de söylemek istiyorum.

Diderot, Rus toplumuyla tarihsel temasına rağmen, hem geçmişte hem de bugün bizde çok az kabul görmüştür.

Ama o, bütün Fransızların *en Rus* olanıdır! Onun duygusallığı, ateşli coşkusu, ilgi alanlarının zaman zaman ölçülemez boyutları, temel ilkeler için ifadenin şahane berraklığının yanı sıra sürekli bulanık çelişkiler — bütün bunlar, onu, örneğin, kırklı yılların bizimkilerine yakın kılıyor ve ister istemez sık sık, Diderot'nun parlak sayfalarını okurken, onun o dönemin zıt kutuplarıyla —bir yanda Visarion Belinski ve diğer yanda Apollon Grigoryeviç ile— yakınlığını saptadım. Burada, düşüncelerinde sık sık Voltaire ve Rousseau'ya başvuran bizlerin, bunun üzerinden, dehasının dolaysızlığı sayesinde her iki patriyarkın üstünde duran kişiyi unutmama ve sevgiyle yayınlanmış eserlerinin, olabildiğince kısa zamanda, yaşamını yenileyen Rus halkının ortak malı haline gelmesi isteğimi dile getiriyorum."

“Faust”, “Kısmet”. “Comédie”nin Kaçakları (1913)

İki görkemli sahneleme. Birisi bu alanın bir ustasından, Antoine’dan, diğeri, Fransızların severek “en büyük oyuncu” ünvanını verdikleri birinden, yani bunun için yüzelli, evet, hatta ikiyüz akşamdır “Théâtre Sarah Bernhardt”ı kapatan Lucien Guitry’den.

Antoine, Goethe’nin “Faust”unu, dünya edebiyatının bu şahe-serini, ilk kez tam metin olarak sahneledi.

Buna karşılık Guitry: “Kısmet”i, yaklaşık iki yıldır Londralı aylakları eğlendiren ve organizatörüne milyonlar getiren ticari bir tiyatro oyununu.

Sonuçlar, öyle görünüyor ki, müthiş farklı olmalıydı. Büyük yanlış! Birbirine benzer oldukları ortaya çıktı.

Knoblauck’un “Kısmet”inin Fransızca çevirisi, Akademi üyesi Lemaître’e, tarzın saygın bir ustasına, Fransız zevkinin hake-mine verildi. Bu, yaklaşık olarak, diyelim ki, soyunma sahnele-ri olan bir vodvili Bunin’e çevirtmek gibi bir şey. Bunin, böyle bir paçavra için kendisine ne ödenirse ödensin, böyle bir teklifi cehenneme gönderirdi. Ama Jules Lemaître, içerikten yoksun, alelacele uydurulmuş “Kısmet”in bolca övülmesi için ismini vermeyi kabul etti.

Elbette satılık eleştiri, “Lemaître’in ideal yazınsal ve kristal berraklığındaki çevirisinin” “başarıya çok katkıda bulundu-

ğu”nu vs. resmen açıkladı. Bununla birlikte, çok dürüst, akıllı bir eleştirmen, dramacı Edmonde Sais, şöyle yazıyordu: “Lemaître’e acıyorum. Ağarmış, herkes tarafından sayılan bir kafanın bu aşığılanması neden?”

“Faust”un çevirisi, deniz teğmeni Vedel’e verildi. Akademi üyesi, her ne kadar Knoblauck’un altın taklidinden ve hurdasından, beyne ve kalbe seslenen bir şey yapmayı başaramadıysa da, Teğmen, Alman kökenli dehanın şaheserinden bayağı bir şey yapmayı becerdi. Birinci bölümden geriye yalnızca Margarete ile epizot —o da neredeyse yalnızca Gounod’dan— kaldığından, Possart’ın öylesine mükemmel olduğu Mephisto’nun öğrenciyle diyalogu gibi ölümsüz sahnelerin merhametsizce atıldığından söz bile etmiyorum — peki ikinci bölümü neye benzetildi? Peki, iç bağı olmadan, seyirciye hiçbir şey ifade etmeyen o üç sahne nereden geliyor: Faust’un uyandırılması, balet türü dönüştürülmüş, kaçamak, tanınmayacak kadar kesilmiş Helena sahnesi ve bir kez daha barbarca sabote edilmiş son söz —?

Bana, “Faust”un iki bölümünü sahne için işlemenin olanaksız olduğu söyleniyor. Eğer olanaklı değilse, o zaman yapmayın. Bu birincisi. İkincisi, Vedel’in izmaritiyle karşılaştırıldığında, örneğin, Boito’nun kendi “Mephistopheles” operası için librettosu, çok daha zengin, daha mantıklı, onun yavaş temposunda librettonun zorunlu olarak son derece kısaltılmış metne sahip olması gerektiği için, bir operada daha zor olmasına rağmen, burada neredeyse gerçekten esas olan her şey korunmuş.

André Antoine’ın yönetimi altındaki “Odéon” gibi, sanatsal olarak oldukça yükseklerde duruyor hale gelmiş bir tiyatronun “Faust” sabotajı ne anlama geliyor peki?

Bunun anlamı, göze hitap eden oyunlar, gösteri-pericilikleri* günahının, çok izlenenler ve revü günahından daha az tehdit edici bir şekilde Paris üzerine yağmadığıdır.

* feeri: Çok güzel dekorasyonlarla sahnelenen büyü ya da masal oyunu.
—ÇN.

Size, kâh eski İngiltere, kâh Japonya, kâh Bağdat, kâh antik Pompei gösteriliyor. Mükemmel dekorasyonlar, kostümler, canlı tablolar. Ama ya drama? Bu, seyircinin aklına gelmiyor.

Ve böylelikle, Parisli vahşiler için parlak süslü boncukların dizildiği ipe, Faust bile diziliyor; “Faust” da, “Kismet”in kılı kıllına yerine getirdiği işleve uydurulmuş.

Elbette, direktör olarak Antoine, buna rağmen bir Guitry değil. Antoine, her zaman sanatçı, oysa Guitry, “Kismet”i, belli ki, reklam ve kâr amacıyla sahneye koymuş.

Çok akıllı bir Alman bana şunu söyledi: “Faust’u aslından ya da Gérard de Nerval’in klasik çevirisinden okumamış olanlar için, Vedel ve Antoine’ın ‘Faust’u zehir ve fuhuş. Onu okumuş olanlar için, bir dizi parlak bir biçimde yapılmış resimlendirmeler.”

Bir Elbe kentinin Dürer’in bir gravürünü en rafine şekilde yeneden ürettiği doğrudur. Faust’un çalışma odası, Rembrandt’ın “Çalışma Odasında Filozof”udur. Ve çok açık söylemek istiyorum: Canlı Faust ve Mephisto figürleriyle bu dev Rembrandt harika. Irmak kıyısındaki ilkbahar peyzajı, alımlı ve hafifçe sızan ışık narinliğinde. Lojas Fuller’in perileri canlandıran öğrencilerinin dansları muhteşem, havalı. Cadılar Bayramı, vahşi fantezilerle ve Hellas, Poussinci uyumla dolu. Ama ne yazık ki, oyun, dekorasyonların düzeyinde değil. Görkemli oyuncu Defontaine, göze, özgün, kıvrır kıvrır, kıvrak, Gotik, ilginç bir şeytan sunuyor, ama en önemli yerlerde, anlaşılmaz nedenlerden, aceleci sesiyle nüanssız ve animalik sahnelerde aykırı vurgulanmış titiz bir bayağılıkla konuştu.

Joubier, bir opera Faust’u sundu. Sylvie, Margarete’yi doku-naklı oynadı, ancak küçükburjuvasını, Gretchen’i, realizm lehine ve geleneksel krem tatlısı opera Margarete’sinin tersine kabalaştırdı.

Ama göze hitap eden oyun ya da pericilik olarak, yine de iyi. Ve kulak, Schumann, Berlioz, Liszt, Beethoven’dan zengin bir partitür duyuyor.

Ama "Kismet", Reinhardt'ın "Sumurun"unun, Bakst ve Fokin'in "Şehrazat"ının barbarca, pazar çığırkanı türü, genellikle zevksiz bir taklidi. İnsan, bir şey görmeye gidiyor; ama rağbet zayıf. Guitry, cebine kâr indirmiyor. Şükürler olsun, Paris, Londra değil!

Reklama örnek olarak şunu anlatayım: "Kismet'te 150 000 litrelik bir su havuzu gördük. Bu havuza bir oyuncu atılıyor. Bu mert oyuncuyu üşümekten korumak için, tüm havuz, her gün 36 dereceye kadar ısıtılıyor. Isıtmaya sabahtan başlanıyor."

Kim gitmek istemez ki oraya!

Diğerlerinden hemen sonra Jania "Comédie Française"i terk ediyor, Grande ve hatta Cecil Sorel'in gideceklerinden söz ediyor. Tam bir kaçış başlamış durumda. Bulvar, müthiş para ödüyor. Bulvar, özellikle falanca ya da filanca için yazılmış, kendini göstermeye uygun roller sunuyor.

Bir gazetecinin yaptığı şaka o kadar kötü değildi: "Carcason, Stockholm, Tokyo ve Nijni Novgorod'da oynamak isteyen, 'Comédie'ye gider. Ama bir oyuncu Paris'te oynamak istediğinde, çıkış verir."

İlk kez "Teatr i iskustvo" (Tiyatro ve Sanat) dergisinin 1913 yılı 2. sayısında yayımlandı. "Paris Mektupları" arasındadır.

Hamlet Pozunda Faust (1932)

Cenevreden Mektup

Goethe'nin ölümünün yüzüncü yıldönüm anmaları dolayısıyla, Alman gösteri sanatının en ünlü ustalarından ikisi, *Alexander Moissi* ve *Albert Bassermann*, "Faust"un ilk bölümünün yeni bir sahnelenmesini gerçekleştirdiler ve bununla Almanya'nın birçok kentini, sonra da bir bütün olarak Avrupa'yı gezdiler.

Goethe'nin bu büyük eserinin birçok açıdan önemli ve güzel gösterisini Cenevre'de görme fırsatım oldu.

Elbette, Avrupa basınının büyük çoğunluğunun bu sahneleme karşısında ortaya koyduğu aşırı methiyelere asla katılamaz. Örneğin, Cenevre gazetelerinde, "ışık efektlerinin sağladığı ışık dekorasyonlarının¹ olağanüstü inandırıcı gücü ve izlenim bolluğu" üzerine bile şeyler okudum.

Büyük olasılıkla, Moissi'nin kendisi, bu hiçlikleri okurken bir kakhaha atmıştır. Beraberinde aldığı küçük ansamble ve neredeyse dekorasyonsuz idare etme isteği, tüm gösterinin olağanüstü ölçüde basitleştirilmesi açısından, tayin edici olmuştur. Moissi, Faust'u, kıldan elbiseler içinde sunmak istemiyordu, ama bundan çok az saptı: Özel bir aygıtın, sahne derinliğinden yal-

¹ Lunaçarski, ışık dekorasyonlarından, dekorasyonların, bir projektörle sahnenin derinine yerleştirilmiş bir perdeye yansıtılmasını anlamaktadır. (*Moskova, 1958 tarihli "A. V. Lunaçarski: Sahne ve Drama Sanatı" eserin Rusça baskısının 2. cildinin 605. sayfasındaki not.*)

nızca bir metre uzakta bile olsalar, oyuncuların perde üzerinde gölge vermeyecekleri şekilde, sahnenin geri planına yansıttığı tam da moda renklerden dekorasyonlar kullandı.

Bu tabloların ya da hiç beklenmeyen, hareket eden ışık arka planlarının çoğunun, daha şimdiden büyük sanata yaklaşan bir şeyi temsil ettiğini itiraf etmek gerekir. Tiyatronun gezebileceği ve aygıtlarla birlikte hepsi bir bavula sığan yüz ya da ikiyüz dekorasyonu birlikte alabileceği göz önünde tutulursa, tüm bu meseledeki muazzam tutumluluk reddedilmemeli ve ışık dekorasyonları, ileriye doğru büyük bir teknik ilerleme olarak kabul edilmelidir.

Ama Moissi, rejisör olarak, kesinlikle “Faust”un dekorasyon sanatı açısından çerçevelenmesi peşinde koşmuyor. Işık tablolarında aşırı ilginç bir şey yok: Onlar, basitçe eylemin geçtiği yeri yansıtıyorlar: Bahçe, sokak, katedral, Faust’un çalışma odası vs. Her türlü şiirsellikten o kadar yoksunlar ki, insan sık sık kıldan elbisenin yasını tutuyor.

Doğal olarak bütün kitle sahneleri atılmış. Gösterideki bu fakirlik, Goethe’nin fantezi bolluğuna yer yer oldukça zarar vermiş. Örneğin, birinci tabloda “Yer Ruh”un görünüşü, aldatıcı ölçüde zavallı.

Perdede birden, büyük çirkin bir kil heykel, zayıf bir heykeltıraşın güçlü bir şekilde büyütülmüş, kaba-saba, fazla anlatımlı olmayan bir alıştırması görüntüye geliyor. Bunun paralelinde, “Yer Ruh”un sesi olarak Goethe’nin büyük dizelerini vasat bir şekilde okuyan yağımsı bir insan sesi yankılanıyor. Sonuçta, tüm bu harika sahne, bir fiyaskoya uğruyor: Bunu hiçbir Moissi kurtaramaz.

Gretchen’in katedraldeki sarsıcı dua sahnesi de aynı acınası şekilde süslenmiş. Katolik Dies irae (Gazap Günü) mersiyesi, törensel bir makamda söyleniyor, ama hiçbir şekilde, böylesi şarkı söyleme tarzına istenilen miktarda armağan edilmiş, kilise müziğinde rastlanıldığı haliyle, tehdit edici trompet vuruşları ve

umutsuzluk ıgıllıklarıyla değil. Gounod'da bile, bu sahne daha gcl bir izlenim bırakıyor.

Böylelikle, Moissi'nin "Faust"undan hiç de Goethe'nin trajedisinin *tam değerine* sahip canlandırılması olarak söz edilemez. Arna buna rağmen o, son derece önemli bir gösteri olarak kalmaktadır. Bunu, baş aktörleri sayesinde sağlamaktadır.

Tayin edici birçok çizgide, Moissi'nin yeteneği artan yaşıyla birlikte azalmamakla kalmamakta, tersine daha da gelişmektedir. Bu, Moissi'nin Faust'unun tümüyle tatmin edici olduğu anlamına gelmemektedir. Her zaman olduğu gibi, Moissi, kahramanının çehresini dışsal olarak aşırı ölçüde basitleştirmeye çalışmaktadır. Bilindiği gibi, o hiç makyaj yapmıyor. Bundan dolayı, örneğin yaşlı Faust'u genleştirilmiş olanla tezat içine getirmek istemiyor. Her halükârda o, kişisel yaşamında tanıdığımızla aynı Moissi'dir; kostümleri bile göze çarpmaz bir şekilde modernleştirilmiş ve ağdaşımız Moissi'ninkinden aslında hiçbir yerde uzaklaşmıyorlar. Faust, her durumda, narin, i yaşamın damgasını vurduğu bir ehre, kederli, parlayan büyük gözleri, genç, neredeyse İtalyan el-kol hareketleriyle kırk-elli yaşlarında bir adam gibi görünüyor. Kısaca, tıpkı bir su damlasının diğerine benzemesi gibi, rneğin Moissi'nin Hamlet'ine benziyor.

Bu son benzetme, havadan gelmiyor. *Moissi için, Faust ile Hamlet arasında fark yoktur.* Tüm Faust yorumu şöyle yaratılmış: Karakteri, düşünce tarzıyla Hamlet, yazgının Faust'u içine düşürdüğü durumunda nasıl davranırdı.

Bu koşullar altında, Moissi'nin yarattığı figürün mutlak kabulünden söz edilebilir mi? Elbette, hayır.

Ve bütün bunlara rağmen, Faust rolü, Moissi'nin en büyük başarılarından biridir. Günümüzün bir bütün olarak büyük, belki de en büyük hatibi olarak, Goethe'yi özellikle harika bir şekilde okuyor. Faust'un ilk sözlerinden itibaren, sesin byleci tınısı, her sözcüğün özellikle yumuşak ve açık-seçik konuşulması insanı tümüyle sarıyor. Konuşulan herşeyin telkri gibi işlenmesi, iyiden iyiye düşünülmesi, bu arada bu başdöndürücü tını

renkleri zenginliğine bütün zaman zarif-etkileyici el-kol hareketlerinin eşlik etmesi.

Moissi'nin Faust'unun, *aydınlar tabakasının*, zekâ ve ince duyum sahibi insanların gerçek bir *tanrılaştırılması* olduğunu söylemek isterim. Bu, Goethe'nin hedefinden çok uzaktır. Faust, Moissi'de sınırsız ölçüde sempatiktir. Muzaffer bir güçle büyüler. Düşüncelere dalma, umutsuzluk, köpürme, erotizm anlarında o, sürekli ve kesintisiz olarak, ince bir insan, birinci dereceden "maneviyat" insanı, dev gibi büyük bir iç yaşamın taşıyıcısı. Büyü derecesi itibariyle, Moissi'nin Faust'u unutulmaz bir kişilik. Elbette, tam da bu haliyle daraltılmış etkisi yapıyor. Bu, İNSANın temsilcisi olarak ortaya çıkabilecek dev Faust değil. *Faust*, zarifleştirilmiş bir aydın. İrade kıpırdamalarından çok yılgınlığa ve analitiğe meyilli.

Ama bu oyuncunun oyunu ne kadar heybetli olursa olsun, müthiş sanatçı *Bassermann*'ı kesinlikle gölgede bırakmadı.

Yanılmıyorsam, bu oyuncu yetmiş yaşlarında ve bu rolden ötürü, onun için tasalandım. Örneğin, "Dreyfus Skandalı"ndaki² çok daha kolay Albay Picard rolünde belirli bir bitkinlik gösterdi.

Burada, bunun izi bile yok. *Bassermann*, uğursuz ve kötü yürekli hatları bir an bile dışlamadan, *Mephisto*'yu komik bir açıdan oynadı. Ama *Mephisto*'nun, bunu tersine çevirmek için bir nedeni yok. Bunlar, yalnızca ara sıra zuhur ediyorlar. O, bir bütün olarak, yaşamı mükemmel bir şekilde tanıyan ve kendisinin muazzam, soğuk ironisinin yüksekliğinden bütün insanlara, Faust'a bile tepeden bakan son derece neşeli, kinik ve akıllı bir *topal beyefendi*.

Genç kadın oyuncu *Evans* rolünde, Alman sahne sanatının bu iki otoritesinin onlara yaraşır rol arkadaşı.

² Söz konusu olan, Fritz Kortner'in Dreyfus'u, *Bassermann*'ın Albay Picard'ı ve *Homolka*'nın Esterhazy'yi oynadığı "Dreyfus Skandalı" filmidir. (*Almanca'yı Çevirenin Notu*.)

Başlangıçta çok soluk bir etki yapıyor. Onun Margarete'si neredeyse kapalı kutu. Ürkek ve sade. Goethe'ye sadık kalarak, derinden alçakgönüllü, ancak sonsuz derecede zarif "ruh"unu açtığında, ilgi arttı.

Ama Evans, terkedilmiş, umutsuz, mahkûm edilmiş Margarete'yi canlandırıldığında, harlayan trajik ışık içinde ansızın yanıp tutuşuyor. Goethe'nin tek tek minyatür sahnelerde sunduğu küçük melankolik şarkıcıkları, küçük titrek duaları, Evans, tümüyle sarsıcı monologlara dönüştürüyor. Muazzam rol arkadaşlarının oyununda hiçbir an, çok zor duygulandırılabilir bu tüm Cenevre Almanlarının küçük ve orta burjuva kitlesini, kadın oyuncunun burada dile getirdiği çarpıcı, içinin derinlerinden gelen keder kadar duygulandırmadı. Üstelik, teknik anlamda da çok mükemmel gerçekleştirilmişti. Goethe'nin sözlerinin şarkısal ritmini zedelemeyen, Evans, bu sözlerle yüksek, yetkin bir realizm yükledi.

Parçada zorunlu olan diğer oyun kişileri —Martha, Wagner, Valentin— kesinlikle uygun bir şekilde oynandı; bununla birlikte, burada aslında eşi görülmemiş bir trio, "Faust"un konularına hâkim oldu.

Ve trajedi, kendi içinde bütünlüklü, zengin içerikli bir sahnelemeyi hak ediyor. Genellikle böylesi gösteri denemeleri başarısızlığa uğruyor, ama bunların başarılması gerekir, çünkü Goethe'nin parçası ölümden henüz çok uzaktır ve felsefi ve toplumsal olarak aşılmışsa, bunun nasıl ve hangi yoldan olduğunu hemen hemen hiç kimse henüz açıklığa kavuşturmamıştır.

24 Mayıs 1932'de "Vyeçernyaya Moskva" (Akşam Üzeri Moskova) gazetesinde yayımlandı; makalenin altına "Cenevre, 17 Mayıs" notu düşülmüştü.

Pazaryerinde “Götz” (1932)¹

I— Ünlü Danimarkalı edebiyat eleştirmeni ve tarihçisi Georg Brandes, geçen yüzyılın son on yıllarının radikal aydınlar tabakasının Avrupa çapında kabul edilen önderlerinden birisiydi. Artık yaşlı, ama derin görüşlü bu adam, ölümünden kısa bir süre önce, Ekim Devrimimize olan içten sempatisini gösterdi.

Bu Brandes, ilk dönem eseri “İnsanlar ve Eylemleri”ndeki “Goethe ve Danimarka” denemesinde şunları yazıyordu: “Goethe, her uygar halkla karşılıklı ilişki içine konabilir ve bu halkın gelişme derecesi, onun Goethe’nin dehasını anlama yeteneğinin derecesiyle belirlenebilir. Gerçekten de, her çağ, her ülke, her insan, Goethe üzerine yargısıyla kendini niteleyebilir. Bertold Auerbach, güzel ‘Goethe olgunluğunda’, yani Goethe’yi anlayacak olgunlukta kavramını buldu. Uzun bir zaman, Almanlar da dahil, hiçbir halk bu düzeyde olmadı. Ama bana öyle geliyor ki, bunların hepsi —biri daha hızlı, diğeri daha yavaş— bu düzeye çıkacaklardır.”

Brandes’in bu sözlerinde kuşkusuz bir parça gerçek bulunmaktadır. Ama Goethe’nin bütün güçlü yanlarını mükemmel bir şekilde algılayan biri, zayıf taraflarını görmeyecektir: Ne Goethe’ye günah olarak yüklenebilecekleri ne de yalnızca zamanının suçlusu olduklarını.

Goethe üzerine geçen kutlama yılından kalma dev değerlendirmeler yığınının bakıldığında, aralarından elbette bazı çok il-

¹ Goethe üzerine bir çalışmadan. (Yazarın Notu.)

ginç denemeler, konuşmalar, araştırma çalışmaları seçilebilir: Ancak bunlar, çok küçük bir azınlığı oluşturmaktadır; ardından, kesinlikle Goethe'yi —Brandes'inki gibi, önce diyalektik değil, yalnızca insancıl ve kültürlü— anlama yeteneğinin değil, resmi Goethe kültünün kanıtı olan ve profesörlerin ağzından dökülen her türlü methiye gelmektedir. Bunların hemen arkasından, kutlama malzemesinin ana kitlesi gelmektedir: kimi zaman belirgin bir kayıtsızlığa ve hatta antipatiye bulaştırılmış zevksiz saçmalıklar. Son olarak da, General Ludendorff'un karısının, Goethe'nin "Yidiş mason" hain ve Schiller'in katili olarak damgalandığı eserlerine geliyoruz.

Goethe'yi gerçekten diyalektik olarak anlamanın temelleri, Engels'in küçük, şimdi SSCB'deki her kültürlü insanın bildiği ünlü Goethe incelemesinde atılmıştır.

Jübileleri dolayısıyla bizde Goethe üzerine yayınlanan çalışmalar, bu temele dayanmakta ve bundan dolayı, Goethe araştırmasına gerçek bir katkı oluşturmaktadırlar.

Büyük Almanın yaşamındaki, karakterindeki ve eserlerindeki zayıf, hatta hazin yönler, burada gözlerden saklanmamakta, tersine tarihi açıklamalarına kavuşmaktadırlar; ancak Goethe'nin yeteneğinin dev büyüklüğü, yalnızca sanatsal değil aynı zamanda felsefi türden kimi başarılarının düzeyi ve bir bütün olarak Goethe'nin mirasının değeri kesinlikle yadsınmamaktadır. Bu anlamda, bizim ülkemizden çok Marksist-Leninist dünya görüşünün, kelimenin en iyi anlamında en çok "Goethe olgunluğunda" olduğunu kanıtladığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

Goethe anmalarının son haftası, doğduğu kent Frankfurt/ Main'de kutlandı.

Bu anmaların bir parçası, "Urgötz"ün, yani "Götz von Berlichingen" dramasının Goethe'nin gençlik döneminde ortaya çıkmış ilk metninin, eski Frankfurt'un tarihi pazaryerinde gösterilmesi idi.

Ben, bu gösterilerden birinde bulundum ve yalnızca sahne-

lenmesi değil, aynı zamanda eserin kendisi de oldukça ilginç olduğu için, insan uygarlığının devlerinden biriyle yakınlaşmak isteyen okuyucularla, bunun üzerine sohbet etmek istiyorum.

II— Eser, 18. yüzyılın altmışlı ve yetmişli yıllarına rastlıyor.

Tüm ilerici, bilinçli yaşama henüz yeni uyanmış Alman burjuva gençliğin bir önderi, o zamanlar yirmialtı yaşındaki Herder'di. Aslında tam olarak alındığında, Herder'in büyük buluşları, hiç de büyük buluşlar değildi. Ama önemli ölçüde ve Almanya için, bunları gerçekten de yaptı. Hem de bunları öyle bir ikna gücü ve parlaklıkla anlattı ki, tüm Avrupa kültürü için de ölümsüz bir önem kazandı.

Onun ana buluşu, ilerleme düşüncesi idi. Ancak bizim konumuz açısından, diğer üç buluş daha önemli: Kişiliğin büyük önemi, milliyetin büyük önemi ve — Shakespeare.

Bu buluşlar, Herder'e burjuva gençliğin ateşli sempatisini getirdi: O onların kabul edilmiş önderiydi.

Ona, genç, yirmi yaşındaki Goethe de geldi.

Herder, öğrencisinin önem derecesini ölçmeyi bildi. Goethe, öğretmene tapıyordu. Herder'e karşı tavrının, ilk dramasında Georg'un Götz'e olan tavrına benzediğini söylüyordu: O da önderinin kahramanlık zırhını, şu anda omuzları için çok geniş olan, ama günün birinde şanla taşımayı umduğu zırhı giymek istiyordu.

Herder'in çevresindeki genç insanlardan biri, Friedrich Maximilian Klinger, gürültülü "Coşkunluk ve Taşkınlık" başlığıyla önyargıdan uzak bir oyun yazdı.

Bütün bir akım bu adı aldı. Goethe, öğretmenin zırhını giymeyi denedi, Shakespeare tarzında tutulmuş, baştan başa ulusal olacak, kendi bağımsızlığı için mücadele içindeki kişiliği övecek ve ilerlemeye hizmet edecek bir drama kaleme aldı.

Drama, altı hafta içinde kâğıda döküldü. Yayınlanması başa-

rıldı. Bütün gençlik, bundan müthiş etkilendi. Klopstock gibi yaşlı yazarlar, genç yazarı gözlerine kestirdiler ve buralardan giderken onu kutsadılar. Herder, törensel bir tarzda öğrencisine teşekkür etti ve onu övdü. Oyun, olağanüstü büyük bir başarıyla Frankfurt'ta oynandı. Goethe'nin annesi, gösteride hazır bulundu ve gösteriden son derece hoşnut oldu ve hoşnut kaldı. Bu iyi kadın, kendisinden beklenmeyen bir yığın Latince sözcüklerle, Fritz von Stein'a şunları yazıyordu: "Uzun sözün kısası, tüm şamata dan yürekten bir zevk duydum." Şen Bayan Müsteşar, Götz'ün karısı Elisabeth'te kendini bulduğunu iddia etti.

İki ay gibi çok kısa bir zamanda "büyük" olan oğlu, kendine tüm bir kuşağın önderinin muazzam sorumluluğunun kısmet olmasının parlak gururu ve duygusuyla doluydu.

Yalnızca Büyük Friedrich, tam bir ihtiyar mızımız, burada Al-mancaya aktarılmış yapay Fransızcasıyla, eser üzerine şunları yazıyordu: "Shakespeare'in tuhaflığı bağışlanabilir: Onun doğumu sırasında sanat bir çırpıda olgunlaşamazdı. Ama şimdi 'Götz von Berlichingen' diye bir oyun var — çirkin İngiliz dramalarının iğrenç bir taklidi ve parter, bütün bu zevksiz budalalıkları coşkuyla alkışlıyor."

Ama tüm Almanya parterinin alkışı, taçlı mızımızın artık ne-redeyse öteki dünyadan gelen homurtusunu bastırdı.

Bu, toplumsal olarak ne anlama geliyordu?

Bu, Johann Wolfgang Goethe'nin, Frankfurtlu bir patrisyenin dâhi oğlunun, Büyük Fransız Devriminden yaklaşık yirmi yıl önce, resmi olarak, ilerici Alman burjuvazisinin başına geçtiği anlamına geliyordu.

Ne yazık ki, bu ilerici Alman burjuvazisine bir 1789 nasip olmadı; onun devrimci coşkusu, Batılı komşusunda olduğu gibi, olgunlaşmamış, tersine henüz oldukça feodal olan Almanya'nın taşralılığı içinde kaybolmuştu; ve önderin kendisi, artan bir politik olgunluk yoluna değil, tersine, kişilik kültürünün derinleştirilmesi, sanatsal derinlik ve felsefi düzey alanındaki devam

eden muazzam başarıyla elbette belli ölçüde dengelenen bir politik bulandırma yoluna girecekti — ki, Goethe'nin genel değerlendirilmesinde bu asla unutulmamalıdır. Bu gelişme süreci, kısmen, daha "Götz von Berlichingen" dramasının yazgısında okunabilir.

III— "Götz", nasıl yazıldı?

Görev, söylendiği gibi, Goethe için açıktı. O dönem için, "genç burjuva" bir drama yazmak, kişilik özgürlüğünü, ilerlemeyi ve ulusal duyguyu Shakespeareci özgür biçimde savunmak demekti.

Derin tarih bilgisiyle, genç Goethe, kişilik özgürlüğünün taşıyıcılarının, yani kendi kuşağının belli ölçüde öncellerinin, cömert, bağımsız ortaçağın kalıba döktüğü, ancak düzenli, ama çehresiz ve ikiyüzlü devletiyle yeni dönemin yavaş yavaş paramparça ettiği şövalyeler ve bireyler olduğu düşüncesine vardı.

Bu şu anlama gelirdi: Goethe, Fransız olsaydı, o zaman gururlu feodal beylerin Richelieu'ye karşı mücadelesi dönemini ya da büyük Condé'nin "Fronde"sini seçerdi, eğer İngiliz olsaydı, tıpkı Shakespeare gibi, kişilik kültürünün yankılarını, ilerici konumlardan farkına varmadan derin gerici konumlara düşen Coriolan ya da Brutus türünde tiplerde arardı.

Eline geçen tarihsel malzeme içinde, onu özellikle, birçok şatonun sahibi, ticaret kervanlarının gizlisi saklısı olmayan talancısı, isyancı köylülerin geçici bir elebaşısı ve dünyevi ve ruhani önderlerin onu her taraftan sıkıştıran yasalarından ve normlarından nefret eden biri olan müthiş çapulcu şövalye Götz von Berlichingen'in, canlı özanlatımları sardı.

Şövalye hoşuna gitti. Kendi hoşnutsuzluğunu, kişiliğe özgür gelişme yolunu esirgeyen toplumla, o zamanki Goethe'ye haksız, düşük ve iğrenç görünen bir toplumla olan kendi hoşnutsuzluğunu ona aktarabileceğini düşündü.

Ama Goethe'yi büyüleyen başka bir yön daha vardı: Ortaçağın kendisi. Shakespeare ruhuyla bir yığın renkli sahne verme, savaşılan kamplar ortamının ve kişiliklerinin muazzam bir tablosunu yaratma olanağı, onu büyüledi.

Goethe'nin daha o zamandan —içgüdüsel olarak— diyalektik düşünmeye yakın olduğunu, bizzat kendini ikili kavradığını ve aynı zamanda hem aktif hem de yazınsal yeteneğe sahip mizaçlarda sık sık olduğu gibi, bir figürde, kendi içindeki olumlu-yu yükseltme ve diğerinde, olumsuz olanı cezalandırma niyeti taşıdığını belirtmek istiyoruz.

Goethe'nin o zamanki yakın dostu, kızkardeşi Cornelia idi.

Yaratma ateşiyle yanıp tutuşan Goethe, kendi anlattığına göre, Cornelia'ya sürekli olarak oluşmakta olan eserinin tek tek parçalarını anlattı.

Cornelia, bu işe can atıyordu ve belki de kendine yaraşır bir kurnazlıkla, Goethe'ye, ansızın, planları hakkında çok ve acele konuştuğunu, ama herşeyi düzgün bir şekilde kâğıda dökebilmesinin zor olduğunu açıkladı.

Ertesi gün, Goethe sabah erkenden işe girişti. Kendine herhangi bir plan çizmedi. Öylesine, sahne sahne döktürdü. “Akşamları bunlar Cornelia'ya okundu. O da bunları övdü, ancak yalnızca koşullu olarak, benim böyle devam edeceğimden kuşku duydu ve benim sebatıma olan kararlı inançsızlığını dile getirdi.”

Kızıışmış at yeniden mahmuzlandı: Altı hafta içinde tüm drama yazıldı ve değiştirilerek yeniden yazıldı.

Ama bir planın olmayışı ve yazarın gençliği, kendini çok garip bir tarzda göstermişti. Piyasin ortalarına doğru, başpiskoposa yakın olan ve Götz'den kopuşu aynı zamanda yazgısını belirleyecek olan sallantılı ve yetenekli şövalye Weislingen için hükümdarların yemi olacak soylu bir hanımefendinin yerleştirilmesi gerekiyordu. Burada Goethe şunları anlatır: “... ilk sahneler, olması gereken şey için gayet uygun sayılabilirdi; ama bun-

dan sonrakilerde, özellikle de sonuna doğru, beni bilinçsiz olarak garip bir tutku sürükledi. Adelheid'ı sevimli bir şekilde be-timlemeye çalışırken, bizzat kendim ona âşık olmuştum, kale-mim istemeden sadece ona adanmıştı..."

Ve gerçekten de, "Götz"ün ilk metninde Adelheid, aşırı ölçü-de büyümüş, deyim yerindeyse, kahramanlar da dahil, diğer bü-tün figürleri kenara itmişti.

Fakat Goethe, daha o zamanlar çok akıllı, özenli bir genç in-sandı: "... ve bir zaman sonra eserime bir yabancı gibi baktığı-m-da, doğal olarak, zaman ve yer birliğinden vazgeçme deneme-siyle, o ölçüde çok talep edilen daha yüksek birliğe" (kastedilen eylem birliğidir) "zarar verdiğimi gördüm."

Goethe, taslağını bir kez daha değiştirdi. Kendisine fazlaca düş ürünü ve tutkulu gelen şeyleri atmaya ve tamamlanmış bü-tüne tarihsel olarak daha nesnel bir karakter vermeye çalıştı.

Bu arada Goethe, ansızın, ikinci metni yayınlamamaya karar verdi. Ancak yine de, benim de seyrettiğim Frankfurt gösterimi-nin, "Urgötz" (en ilk Götz) adlandırmasına rağmen, tam da (ay-rıca kesinlikle daha sonraki herkesçe bilinen iki değiştirilmiş metinle özdeş olmayan, daha sonra yeri geldiğinde sözünü ede-ceğimiz) bu ikinci metne dayanması karakteristiktir.

Her halükârda Goethe, fırtınalı şanını, bir solukta, düzeltme-ler yapmadan yazdığı altı haftalık bir çalışmayla kazandı.

IV— Peki ama, asıl, tarihsel Götz, "demir elli şövalye" kim-di?

Kendi anlatımları sayesinde onu çok iyi tanıyoruz. O, öyle ce-sur bir şövalyeydi ki, yirmidört yaşındayken, Bavyera'daki bir savaşta (1504) bir top mermisinin elinin birini koparması bile onu sakinleştirmede. Kahramanca organizması, ona düzgün bir demir elin dikildiği korkunç ortaçağ ameliyatına en iyi şekilde dayandı ve o ileri yaşına kadar bir külhanbeyi olarak kaldı, de-mirden eliyle ateş etmeyi ve mızrak kullanmayı öğrendi ve kom-

şuları (örneğin Nürnberg kenti) ve gezginci tüccarlar için bir belâ oldu.

Goethe, bir şövalyenin Götz'ün karısına anlatımlarında, kahramanının anılarından onu yeterince karakterize eden bir alıntı yapıyor:

“Ve işte orada tuhaf bir şey oldu: öylesine, geceye doğru at koştururken, bir çoban orada sürüsünü yayıyordu ve beş kurt sürüye daldı ve adamakıllı işe girdi. Efendimiz orada güldü ve dedi ki: ‘Talihiniz açık olsun, sevgili yoldaşlar! Herkesin talihi açık olsun ve bizim de!’ Ve bu iyi işaret hepimizi sevindirdi.”

Götz, gerçekten de bir kurttu. Talan, onun zanaatıydı ve cesur çarpışmalar, baş eğlencesiydi. Gerçekten de, (uydurulmuş bir figür olan) bir Weislingen’i tutsak almayı başardı. Zengin dük Waldeck’i tutsak aldı ve o dönem için muazzam bir miktar olan 18 000 gulden fidye karşılığında serbest bıraktı.

Götz, gerçekten de bir köylü ayaklanmasının başında bulundu. Buna kısmen zorlanmış olması, büyük ihtimaldir. Ama mesele, Goethe’nin oyununda olduğundan tümüyle farklı gelişti: Götz, uzun bir zaman, “isyancılar” ile birlikte tüm yöreyi talan etti, ganimetin aslan payını aldı, daha sonra yakayı ele verdi ve iki yıl hapse atıldı. Şimdi artık mesele, *onu* bedelle kurtarmaktı. Özgür bırakıldıktan sonra, kalesini terketmeden orada yaşamayı taahhüt etti. Orada çirkin bir sahte sofuluğa düştü ve tüm zamanını, kendisine günahlarının bedelini ödediği bir köy papazının yanında geçirdi.

Marx’ın, “Franz von Sickingen” dramasına ilişkin olarak Lassalle’e yazdığı ünlü mektubunda, Götz’ü “berbat bir herif” olarak adlandırmasında şaşılacak bir şey yoktur. Burada, onun gözlerinin önünden Götz’ün toplumsal gerici özü ve basiretsizliği geçmektedir. Bizzat Götz, Goethe’nin dramasında kendisi için şunu söylemektedir: “Beni yavaş yavaş kötürümleştirdiler, elimi, özgürlüğümü, mallarımı ve iyi adımları. En kötü olanımı, kafamı en sona sakladılar...” Marx, yargısında, Götz’ün kişisel

kahramanlığını, onun hükümdarlara karşı yorulmaz direnişini, onun büyüleyici karakterini yadsımayı düşünmüyordu — zaten hemen ardından, Goethe'nin, tam da Götz'ü kahramanı yapmakla tarihsel duyarlılığını kanıtladığını söyler.

Bizzat Marx, bununla (elbette böyle bir kanıt gerekiyorsa) kendi yazınsal duyarlılığını kanıtlar. Goethe'nin bir Götz'e ne için gereksinim duyduğunu çok iyi biliyordu. Goethe, o zaman, toplumsal bir devrimin ne olduğunu hiç mi hiç kavramamıştı; kendini belirsiz "özgürlük" sloganıyla sınırlıyor ve bundan da öncelikle kişiliğin özgürlüğünü anlıyordu. Topluma karşı bağımsızlığını savunan çarpıcı bir birey — Herder yandaşı Goethe'yi o zaman ilgilendiren şey buydu işte. Devrimin bakış açısıyla "berbat bir herif" olmasına rağmen, Marx'ın görüşünce, Götz bunun için elverişliydi.

Lassalle, Marx'taki bu pasajı anlamadı ve anlayamazdı. O, "berbat herif" ifadesine yapışıp kalıyor, ama onu seçmiş olmakta Goethe'nin tarihsel ve politik duyarlılığında bir eksiklik görüyor.

Bu görüş ayrılığı neden?

Lassalle, dramasının kahramanı olarak, von Sickingen'i, Götz'ün kayınbiraderi, hatta (bir şövalye ayaklanmasının sonucu olarak) bir zaman için imparatorluk tacı düşleri gören, ancak bu macerada karaya oturan önemli bir şövalyeyi alıyor.

Lassalle, bu konuyu çok garip bir şekilde kendine yontmaya çalışıyor. Onun için von Sickingen gerçek bir devrimcidir, "trajik suç", güya onun dobra dobra değil, oportünistçe davranmasında yatmaktadır — burada, Lassalle'in görüşünce, oportünizm, her devrimin kaçınılmaz trajedisidir. Lassalle, bu düşüncüyü, açıklamalarında her şekilde haklı çıkarmaya çalışıyor ... ve bununla da peşinen kendi oportünizmini.

Marx (ve aynı şekilde Engels), tam tersine, Franz von Sickingen'in hiçbir şekilde devrimci olmadığına, onun içinde de, tıpkı Goethe'de olduğu gibi, gerici bir özün yattığına ve onun, şöval-

yelerin hükümdarlara karşı o zamanki mücadelesinden, görece de olsa, belirli bir ilerici kullanım için çıkarabileceği dersi dramasından çıkarmış olduğuna işaret ediyorlar.

Ama Götz figürünü “genç burjuva” anlamda değerlendirebilmek için, onun bizzat dönüştürülmesi gerekir.

Peki, Goethe, Götz’ünü nasıl dönüştürdü?

V— Goethe’de Götz, herşeyden önce bir “doğa insanı”dır. Goethe’nin o zaman “öğrencisi” olduğu Rousseau ve Herder’in öğretilerinde, bu “doğal insan” muazzam bir rol oynuyordu, o, her şeyin ölçütüydü; o, ideal olarak “demirden çağ”ımızın önünde ve ardında parlıyordu. Genç ilerici burjuvazinin temsilcileri, hakından gelmek istedikleri bütün talihsizlikleri, bütün suiistimalleri, “insan”ın hatalı ve kötü yürekli inşa edilmiş bir toplum tarafından bozulmasının sonucu olarak karakterize ediyorlardı.

Götz ile oğlu arasındaki ilginç bir minyatür sahnede, şövalye, oğlana zorla ezberletilmiş kâğıttan süper zekâlılıkla alay eder ve herşeyi at ve köpek ahırında öğrendiği ve genç vahşi bir hayvan gibi tüm çevrede koşuşturduğu kendi özgür çocukluğunu düşünür.

Götz, doğa çocuğudur, cesur, bağımsız, cömert.

Ama tam da bundan dolayı, bizzat dramacıya da kendini her türlü haksızlığın, birinin lüksünün, diğerinin sefaletinin, alanı içine yasal haydutluğun kurnazca süslenmesine yarayan hukuksal örtünün de girdiği her türlü sahtekârlığın kaynağı olarak gösteren hızla büyüyen bir devletin atmosferi içinde başarı elde edemez.

Goethe, “Urgötz”de bunu asla gizlemez. Götz’ün kendisi, görüyorsunuz, aşırı ölçüde, neredeyse eski köylü sadeliğinde yaşayan ve köylülerine babacanca bakan hayırsever bir efendidir.

İşte, küçük bir sahne:

“Georg: İnşallah, bütün hükümdarlar, uyrukları tarafından sizin gibi kutsanır.

Gottfried (yani *Götz*): Keşke daha çoğuna sahip olsaydım! Onların mutluluğunu yapmaktan başka bir mutluluğum olmazdı. Oysa bizim beylerimiz, doymak bilmeden, uyruklarının talihinden, malından, kanından ve terinden beslenen yiyip bitirici bir ateş."

Götz'ün hükümdarlar tarafından kuşatılmış kalesindeki son ziyafet sahnesinde, kahraman, ütopyasını anlatır. Goethe, gerçek bir tarih bilinciyle, ona, beylerin kaybolması düşünü kurdurtmaz (Lassalle, kendi Sickingen'ini buna zorlar — tümüyle yanlış bir şekilde). Ama şövalyeliğin sınırları içinde, Goethe'nin *Götz*'ü, cömert düş gücü kendini taşıyabildiği kadar ileri gider:

"*Gottfried*: Belki, tanrı, büyüklerin mutlulukları hakkında onların gözünü açar... Büyük bir insan olmanın nasıl bir mutluluk olduğunun tadını alabilecek kadar bir insan yüreğine sahip olsalar. Mamur, kutsanmış toprakları, onlara, hoyrat, zorlanmış münzevi bahçeleri karşısında bir cennet gibi görünse. Her bir köylünün dolgun yanağı, neşeli bakışı, kalabalık ailesi, onların dingin topraklarının verimliliğini belirlese ve bu manzara karşısında bütün tiyatro oyunları, bütün resim galerileri onlara soğuk gelse. İşte o zaman, komşu komşunun huzurunu ister, kendisi de mutlu olduğu için...

Georg: Bundan sonra atları koşturacak mıyız?

Gottfried: En huzursuz kafa, yapacak yeterince şey bulacaktır... Biz, dağları kurtlardan temizlemek istiyorduk, huzur içinde tarlalarını süren komşularımıza ormandan bir parça et getirmek ve karşılığında onunla çorba içmek istiyorduk."

Götz'ün yargıçlara yanıt verdiği muazzam sahnede, şöyle haykırır o: "Beni bir haydut olarak adlandırıyorsunuz; o zaman, sizin burjuva dürüst madrabaz, nazik hırsız ve ayrıcalıklı yanke-sici evlatlarınızın son tüyüne kadar yolunması gerek!"

Bütün bunlar, "özgür olmak isteyen kişiliğin" ölüm sahnesinde iyi bir şekilde özetlenmiş:

"*Gottfried*: Zavallı kadın! Seni, bir işe yaramaz bir dünyada

birakıyorum... Kalplerinizi, kapılarınızdan daha özenli kilitleyin! Sahtekârlık zamanları geliyor, ona özgürlük verildi. Zayıflar hileyle hüküm sürecektir ve yiğitler korkaklığın yollara ördüğü ağlara düşecek... — Misk gibi hava — Özgürlük! Özgürlük! (Ölür.)

Elisabeth: Öteki dünyaya, öteki dünyaya git. Bu dünya bir zindan.”

Johann Wolfgang Goethe, yirmibir yaşındaki bir genç, gerçek Götz’ü böyle biçimlendirip, ondan o zamanki burjuva anlayışın ve çabanın bir taşıyıcısını yarattı.

VI— Ama Goethe, kendini bununla sınırlamadı. Söylendiği gibi, Götz’ü bir yığın çarpıcı bir biçimde çizilmiş janr sahneleri ve aralarında çok ilginçleri de olan çeşitli figürlerin tam bir korosuyla çevreledi: gençlik, cesaret ve fedakârlıkla tutuşan Georg ya da büyük olasılıkla Luther’in kastedildiği papaz Martin; ya da Bamberg piskoposunun sarayındaki envai çeşit maske figürleri. Şövalyenin karısı da canlı bir şekilde görünüyor ve biraz yapmacık, ama yine de alımsız olmayan kızkardeşi Maria da.

Ama bu figürler dizisini, önemleri neredeyse kahramaninkiyile eşit olan ikisi gölgede bırakıyor: Weislingen ve Adelheid.

Şövalye Weislingen, Götz’ün karşısına gücün zaafı olarak konulmak isteniyordu. Weislingen yetenekli, ama kadınsı. Şövalye dünyasında, kendini deli-dolu Götz figürü tarafından arka plana itilmiş hissediyor.

Prenslerin ve saraylıların yalanlar dünyasında önder olmayı düşünüyor. Adelheid, ona şunu söylüyor: “Prenslerin efendisi olabileceğin için, bir soylunun kölesi olacaksın.”

Fakat Weislingen, Goethe için, yalnızca ortaçağın kimi unsurlarının şövalyeliğe ihanetinin yansıması olmaktan uzaktır.

Dramanın başarısından sonra, yazarın düşündaşları, onu bir dönem “Götz” diye adlandırdılar.

Bununla birlikte yazar, yalnızca Götz değil, aynı zamanda Weislingen olduğunu da çok iyi biliyordu.

Kaçamak yumuşaklığı, ihanete kadar varan kararsızlığı, o dönemlerde Goethe, kendi karakterinde, yalnızca duygusal yönden algılayabiliyordu.

Daha o zamanda, çok sayıda kızın kalbini zalimce kırmış ve aşağı yukarı dramayı kaleme aldığı dönemde, büyüleyici papaz kızı Friederike Brion'u, o zaman kendisi için de açık olmayan nedenlerle terketmişti.

Aslında Goethe'nin çok ileri yaşına kadar sürekli olarak en tayin edici anda her ciddi aşktan sadakatsizce ve korkakça neden kaçtığı gibi çok önemli bir sorunun üzerine şimdi daha derin gitmek istemiyoruz. Her halükârda, yaşam öyküsünün bu özelliği, ona bizzat ıstırap verdi: bu türden bir dram, hem Götz'ün kızkardeşi Maria'yı kalleşce terkeden Weislingen'de hem de Clavigo'da, hem "Stella" dramasının kahramanında hem de bizzat Faust'un kendinde yansır.

"Götz"ün baskıya verilmesinden sonra, Goethe, terkettiği Friederike'ye bir örneğini gönderdi ve buna ilişkin olarak bir arkadaşına, Friederike, onun, yani Goethe'nin Weislingen'i nasıl anlattığını gördüğünde, belki de kendini avutacağını yazdı.

Yani, bu "öykü"de, bir kendi kendini cezalandırma eylemi gördü.

Ama genç Goethe bile sonsuz derindi. Weislingen, yalnızca geçmişine ve romantik geleceğine (Lili Schönemann ile romans) benzemekle kalmıyor, aynı zamanda belli ölçüde tüm yazgısını yansıtıyor.

Bizzat Goethe de, hemen hemen devrimci burjuvazinin kampından, danışman ve mevki sahibi olarak prenslerin kampına geçmiyor mu? Dünya görüşündeki pekçok şeye, onların aşkına, kısmen görünüşte, kısmen —ve daha kötüsü— tümüyle değiştiği için ihanet etmiyor mu? Tüm yaşamını ve tüm eserlerini, bütün zamanların gericilerinin, tıpkı genç Alman burjuvazisinin

paralel yazgıya sahip diğer bir devinde —Hegel’de— olduğu gibi, bir dayanak arayabilecekleri şekilde biçimlendirmiyor mu?

“Götz von Berlichingen” dramasının yazgısında, zaman zaman Goethe’nin yazgısının yansımasının algılanabileceğini söylemiştik. Bununla, Goethe’nin dramasında daha sonra yaptığı düzeltmeleri kastediyorduk.

Goethe, çekmecede tuttuğu ilk gözden geçirmeyi bir yana bırakırsak, “Götz”ü iki kez değiştirdi. Ayrıca bu gözden geçirme, 1773 redaksiyonuna temel oluşturmaktadır.

Okuyucu, Goethe’nin ilk drama eserini iki yıl içinde değiştirdiğini görmektedir. “Urgötz”ü belli bir zaman için geriye iten bu değiştirme, ideolojik olarak pek önemli değildi. Goethe’nin dünya görüşü, o zaman aynı kaldı. Adelheid’in rolü, olağanüstü ölçüde kısaltıldı (buna daha sonra değineceğiz), ölçüsüz, fazlaca gürültülü ifadeler, inandırıcı olmayan ayrıntılar silindi — bundan, biraz yetişkinleşmiş Goethe’nin hizmet etmek istediği “tarihsel nesnellik” zaferle çıktı.

Almanya’da ve aynı zamanda yabancı seyirci için de “Götz”, esas olarak 1804 tarihli “sahne metni” ile ünlendi. Goethe, o zaman artık 55 yaşındaydı. Mevki sahibi, müsteşar, küçük, ama bağımsız ve despotik bir hükümdarın başbakanıydı.

Elbette Goethe’nin içinde, burjuva liberalizmden çok şey kalmıştı: Başka nasıl olabilirdi ki — o, son derece aydınlanmış bir adamdı. Buna rağmen, o zamanlar, gençlik düşüncelerinden çoğunu “abartılı” görme eğilimindeydi ve arasına, içten içe bu düşüncelere sempati duysa bile, hizmet ettiği Ogüst kazlarını kesinlikle kızdırmak istemiyordu.

Birinci “Götz”de, şövalyenin son ziyafetinde, imparator şerefine resmi kadeh kaldırıldıktan sonra, törensel ve içten bir şekilde özgürlük şerefine üç kez kadeh kaldırılır. Elli yaşındaki Goethe, bu kadeh kaldırmayı sildi. Hükümdarlara ve onların saraylarına karşı düşmanlık sayılacak herşey, düpedüz silindi.

Goethe, korkunç derecede dikkatli kesildi. 1775 yılında, bir

mücevher kutusuna ilişkin olarak Mephisto'yu Faust'a karşı şöyle konuşturmuştu: "...şeyler var içinde/bir prensesi elde etmeye." 1790 yılında Mephisto, artık renksiz ve önemsiz bir şekilde şöyle diyor: "... bir başkasını elde etmeye."

İşte böyle özenli bir temizlik, tüm "Götz"e de kısmet oldu. Gizli mahkemenin en yaşlısının ağzından, eski gururlu burjuva sözlerin yerine şu içerikte bir sonsöz söyletildi: Yakında, artık bizim gerekli olmadığımız gün doğacak; o gün, halkları aydınlatsın, onlara mutlu demler ve uğraşlar sağlasın ve yasal özgürlüğün bekçisi, yukarıdan ışıldayan parlaklık ve adil devlet iktidarının ışığı olsun.

Artık inkâr edilecek gibi değil: Burada karşımızda bir tür döneklik var.

İlk "Götz"de, çingene kampı, oldukça büyük bir rol oynuyordu. Orada hem şarkılar hem de fallar vardı, küçük bir hırsızlığa kötü bakılmıyordu ve romantiklere öylesine özgü olan ve daha sonra genç Puşkin'de de rastlayacağımız serseriliğe sempati algılanabiliyordu.

Elli yaşındaki Goethe, çingenelerini, basit bir şekilde yağmacı bir gruh yapıyor. Ve çingene kadın, Georg'a fal bakmak istediğinde, yeni metinde aldığı yanıt şudur: "Defol, iblis! Günahkâr yalancı! Ben, Tanrı'ya güveniyorum; o ne yazdıysa, o başıma gelir."

Bana öyle geliyor ki, bu örnekler yeter.

Goethe tarafından betimlenen çevre, burada, bir bütün olarak olduğundan daha az çekici, zira yaşlı Goethe, yine yeni bir figürdür ve orta yaştaki Goethe'den karşılaştırılamayacak kadar daha sempattir.

VII— Adelheid'in rolündeki değişiklikler, ideolojik olarak önemli değil. Bunlar, daha çok üslupsal türden. Ama rol, bunlarla son derece soluklaşıyor ve Frankfurtlu rejisörün tam da bu soluk figürü yeniden üretmiş olması üzüntü verici.

Genç romantik, bizzat kendi yarattığı, sözcüğün tam anlamında yarattığı figüre âşık oluyordu. Belşovski'nin Adelheid'in ilkörneğini Goethe'nin çevresinde bulma denemesi, tümüyle başarısızlığa uğradı. Brandes'in, Adelheid'in ilkörneği olarak Goethe'ye Shakespeare'in Kleopatra'sının hizmet ettiği düşüncesi de bana talihsiz geliyor. Burada pek az benzerlik var. Gillet'in yakınlarda yaptığı Shakespeare'in Kleopatra'sının derin ve güzel çözümlemesi, bu benzersizliği daha da açık bir şekilde göstermektedir.

Adelheid, cisimleşmiş şeytana uyma, Puşkin'in diliyle konuşursak, en yüksek derecesi içinde "kötü kalpli kadın aşkı"nın temsilcisi olarak düşünüldü. Bu, gerçekten de "şeytani bir damar". Toplumsal olarak o, nefret edilen "hükümdarlar"ın kampında yem. Psikolojik olarak o, kurnaz, kalpsiz, hırslı, rekabetçi, her cürümü işleyebilir, kısaca, tam bir şeytan.

Ama bu "iblis"ın esas gücü, ne kadar "sinsi ve kötü kalpli" olursa olsun, onun çekiciliğinde, şeytani kadının "bir melek gibi güzel" olması gerektiğinde yatmaktadır.

Olağanüstü kadınsı çekiciliğin, sınır tanımayan bir günahkârlıkla birlikte büyük parlak bir zekâyla birleştirilmesi — bu, Goethe'nin Almanya'sında zor rastlanacak bir figürdü, ama Elisabeth tipinde iyi kalpli ev kadınlarına ya da Maria tipinde ballı börekli türünden akıllı uslu yaratıklara neredeyse korkunç bir tezat oluşturmaya genç dâhiyi büyüledi. Goethe, böyle yığınla Elisabeth ve Maria tanıyordu. Ama bir Adelheid'ı uydurmak zorundaydı.

Goethe'nin, bu "cehennemi" figüre yavaş yavaş âşık olmanın ona nasıl hâkim olduğunu itiraf ettiğini söylemiştik.

Onu baştan çıkaran kadının tüm çekiciliğini betimlemek için, geçerken onun özgül bir portresini sunuyor: "... sanki büyük bir oyun planlıyormuş gibi, gözlerini tahtaya dikmişti. Ağzında ve yanağında belli belirsiz ince bir çizgi, yarı fizyonomi, yarı duyum, çok kişiye, fildişi kraldan başkalarını da tehdit ediyormuş

gibi geliyordu, bu arada, soyluluk ve dostluk, sanki bir kraliyet çifti gibi siyah kaşlarının üstünde hüküm sürüyor ve görkemli bir perdeye benzer koyu saçları kraliyet saltanatının üstünde dalgalanıyor gibiydi."

"Götz"ün temel metninde Adelheid'in rolü devasa büyüklükte. Weislingen ile romans: bu "erkeklerin incisi"ne hayranlık, politik hesaplar, onu kendi kampına çekiş ve onun sayesinde başarıların ve iktidarın kazanılması, ondan duyulan düşkünlüğü, onun karakterinde kadınsı olana sesleniş, bıkma, sonunda nefret ve onun ölüm fermanı — bütün bunları Goethe gösterdi.

Paralel olarak Adelheid'in, "tanrısal kadın"dan söz ettiğinde bir "gerçek şair"e dönüşen page* Franz ile romansı gelişiyor. Gerçek bir şair olmak, diye açıklıyor burada Goethe, bir bütün olarak güçlü bir duygunun hükmü altında olmak ve bunu dile getirecek durumda olmak anlamına geliyor.

Yarı hevesten ve meraktan, yarı Franz'ın gençlik ateşinden ve tutkusundan tutuşmaktan, Adelheid, kendini ona teslim eder ve Franz'ın aşk sarhoşluğu ve ayrılık kederi ve hanımefendisinin onu kocasının zehirleyicisi olarak kötüye kullanmasından sonra çöküp gitmesi, yazınsal olarak güçlü sahnelerde betimlenir.

Bütün bunlar, daha sonraki metinlerde, acımasızca atıldı.

Ama ilk metinde, Adelheid'in gezginci çingenelerin eline düştüğü ultra-romantik bir sahne daha vardı. Ancak onun heybetli güzelliği ve kurnazlığı, onun için yanıp tutuşan tutkuyu saygın bir mesafede tutuyor.

Ve onu bu maceradan kurtaran ve vedalaşma sırasında ona şunu söyleyen, Götz'ün kayınbiraderi, ikinci Götz, kişileşmiş şövalye erdemi Franz von Sickingen'den başkası değildir: "Sen, bir tahta değerdin."

Son olarak, gizli mahkeme onu cinayetten ölüme mahkûm et-

* Page: savaş sanatını ve diğer hizmetleri öğreysin diye kralın yanına verilen soylu genç. — ÇN.

tiğinde, onu boğarak öldürecek “infazcı”nın gözleri onun güzelliğinden kamaşır: Aşkına karşılık hayat vaat eder. O bunu gururla reddeder ve onu sinsice hançerler, fakat ince boynundaki ilmiğin sıkılmasını engelleyemez.

Bütün bunlarda yirmi yaşında bir genci görüyoruz. Fazla değil, bundan birkaç ay sonra, Goethe —geçici olarak yalnız kendisi için— tüm bu sanrılardan ötürü belli ölçülerde utanacak durumdaydı.

Bu arada “Urgötz” verilecekse, o zaman onun tam olarak sunulması gerekir. Ne varki, o zaman tüm gösteri bir saat daha uzardı, ama kuşkusuz, çok daha etkin, daha gösterişli ve destansı olurdu.

VIII— “Urgötz”ü Goethe’nin doğduğu kentin eski tarihi meydanında oynama düşüncesi, aslında mükemmeldi. Üzerinde üç kuleli, “Römer” diye adlandırılan muazzam yapının yükseldiği eski meydan, böyle bir gösteri için mükemmel uygun. Çevredeki evlerin pencerelerindeki seyircileri hiç hesaba katmadan, meydan yerleştirilmiş bankların üzerinde ikibin seyirciye oturma olanağı sunuyor ve bir de üzerinde zaman zaman yediyüz civarında figüranın hareket ettiği bir sahne için de büyük bir alan bırakıyor. Buna bir de, binanın cümle kapısını, pencerelerini, balkonlarını, her iki yandan derinlemesine giden iki dar sokağı ve cepheye paralel olarak sağda ve solda iki büyük çıkış yolunu oyuna dahil etme olanağı eklenmektedir.

Götz, Weislingen ve Sickingen’in süvarilerini, imparatorun tüm büyük bir piyade birliğini, isyancı köylüler yığını, imparator Maximilian tarafından toplanan vasallar meclisini, gizli mahkeme yargıçlarını vs. canlandıran tüm figüran kitlesini kostümlendirmek için oldukça önemli miktarda araç kullanılmış.

Ayrıca, Bamberg piskoposunun sarayındaki sahnelerde bir bale ve müzik entermezzosu ya da bir giriş ayarlanmıştı. Piyes,

akşam boyunca ve gecenin bir bölümünde oynandı. Işıklandırmayı projektörler sağlıyordu. Bazı durumlarda, özel ışık efektleri kullanılmıştı, örneğin gizli mahkeme yargıçlarının ellerinde meşaleleriyle kukuletalı gece alayı gibi.

Rejisör Kronacher, örneğin, imparatorluk piyadelerinin, marşlarını gittikçe daha ümitsizce söyleyerek ve gittikçe daha güçten düşmüş olarak, gittikçe daha bitkin görünerek, başlarında komik kurumlu yüzbaşlarıyla birçok kerelik yürüyüşü gibi kimi kitle sahnelerini başarıyla sahnelemiş.

Yüzbaşının çeşmenin önünde at üzerinde dolaştığı ve Götz'ün şahinvari hücumlarına ilişkin felaket haberlerini dinlediği sahne, iyi bir mizahtan hiç de yoksun değil. Ayrıca, balkondan gelen trompet sesleri ve aynı yerden gelen imparatorun nutku sırasında meydana yapılan memur meclisi de başarılı. Alaca bulaca meclisin gürültüsü, şaşkınlığı, huzursuzluğu, ihtiyar imparatorun aciz öfkesi ve şaşkınlığı — bütün bunlar tarihe sadık kalınarak verilmiş. Darmadağınık, gelişigüzel silahlanmış, öfkeli isyancı köylü kitlelerinin geçişi de başarılı kitle sahneleri içinde sayılmalıdır.

Buna rağmen, rejisör Kronacher, kesinlikle, meydanın sunduğu bütün sahneleme olanaklarını kullanmamıştır. Örneğin, bir mücadele tablosu vermeye kesinlikle cesaret edememiştir: Halbuki, uygun bir müzik ve ışıklandırmayla, Salvator Rosa heybetinde bir gece savaşı tablosu sunulabilirdi. En iyisini meydanın kendisi oynadı: ortaçağ çerçevesini sundu, karmaşık piyesin bütün gereklerini esneklikle yerine getirdi.

Ama bu harika mimari aygıt üzerinde, rejî açısından daha ustaca oynanabilirdi: yarı-karanlığın muazzam efektleri, dev pencere ve balkonlar, dağ geçitlerine benzer sokaklar — bütün bunlar, yalnızca yüzeysel olarak değerlendirilmişti. Müziksel-tımsal süsleme de çok yoksuldu. Bununla birlikte, bu gösteri, böyle bir sahnelemenin ilk Frankfurt denemesi, önemli bir olgu olarak kabul edilmelidir.

Ne yazık ki, Goethe'nin "Egmont"unun bu meydandaki paralel sahnelenmesini görmedim. Ama bu dramanın özellikleri, böyle bir değerlendirmeye elverişli değil.

IX— Elbette Goethe'nin draması, kitle sahnelerine ve bir ortaçağ tablosuna indirgenmemelidir: O, bütün gençlik yoğunluğuna rağmen, ince bir sosyo-psikolojik eserdir.

Götz rolü, zorlu ve verimlidir. Weislingen, Georg, aynı şekilde Franz ve Adelheid rolleri, rejisörün, Goethe'nin daha sonraki isteği uyarınca yaptığı kısaltmalara rağmen bile, çok ilginç ve oyunculara görkemli bir malzeme sunuyorlar. Bunların yanı sıra, bir de, bir dizi gelip geçici, ama plastik figürler var. Bütün bu rollerin arzu edilir şekilde oynanmadığı açık açık söylenmelidir. Weislingen, çok şablonvari idi. Adelheid, az ilginç. Ve saire. Ama çok sayıda ikinci dereceden rol (örneğin Georg) ve çok sayıda küçük rol (örneğin, imparator, yüzbaşı) düzgün bir yetenekle oynandı. Tüm gösteri, yalnızca mimari olarak şahane çerçeveye değil, aynı zamanda Götz rolü için özel olarak davet edilmiş Berlinli oyuncu *Heinrich George*'nin gerçekten abidevi oyunuyla da muazzam bir düzeye çıkarıldı.

Bizzat Goethe bile, kahramanı için daha iyi bir oyuncu isteyemezdi. George, büyük yazarın bu figüre yüklediği anlamı akılcıca kavramış ve bu ince kavranmış isteği, olağanüstü teknik yetenek ve nadir görülür bir doğrudan büyüyle dile getirmiştir.

Götz, onda, başlangıçta tıknaz, saçları artık ağarmış olmasına rağmen, köşeli, demire dökülmüş bir insan blokudur. Oyuncunun muazzam bir şekilde yarı yarıya hâkim olduğu demirden el, Götz'ün biraz sakarca da olsa, güçlü dış görünümünü tamamlıyor. Sade, neredeyse ihtiyar köylü bir yüz, genelde yayvan, davet edici bir gülümseme, bir savaşçının zaman zaman tehdit edici karanlığı var onda ve mahkeme sahnesinde ona inme yemişi gibi öfke hâkim olmaktadır. Son bölümde, uzun biçimsiz pelerini içinde soluk, acıdan incelmış yüzüyle ve ancak aynı şiveden,

doğal Almanca, ama derinden, kasvetli bir ritimle tınılanan konuşma tarzıyla yıkılmış bir ihtiyaç.

George’nin canlandırmasıyla, Götz, “asık suratlı”nın, sert çiftlik beyinin, kendi sarayında başeğmez ve başına buyruk efendinin karakter özelliklerinden uzaklaşmaz, ancak, onu, zaman zaman, içinde biraz bir kahramandan ve biraz da bir çocuktan bir şeyler bulunan bir büyüklük düzeyine yükselten dobralık, erkeklik, iyi yüreklilik özellikleri, Götz’ü, hayran kalınan bir duruma getirmektedir.

Uzun sözün kısası: Belleklere derin bir şekilde yerleşen bir akşam. Taklit edilmeye değer bir örnek.

Bizde, Moskova, Leningrad ve diğer eski kentler, elbette çeşitli çağlar için, aynı şekilde açık havada gece gösterileri açısından, olağanüstü etki gücüne sahip tarihi-mimari çerçeve sunabilirler.

Rejisörlerimizin ve oyuncularımızın yüksek sanatı ve rejisörlerin kitle tiplerini bulup çıkarma yeteneğinin ve bu, deyim yerindeyse, sahneye uygun ham malzemenin son derece duyarlı bir şekilde kendini kendi rolünde bulma yeteneğinin dünyada eş görülmemiş birleşmesi — bütün bunlar, tarihi meydanlarda içeriksel olarak tarihi sahne sanatına, büyük, belki de Avrupa çapında bir başarı sağlayabilir.

Ve biz, tarihe son vermedik ve bizde yalnızca az sayıda yeni tarihi piyesler yazılmasına rağmen, yine de nihayetinde çok sayıda birinci sınıf çarpıcı tarihsel romanlar yayınlanmıştır. Bunlar, zaman zaman kapalı odalarda bir tiyatro ya da film gösterisi için değişikliğe tabi tutuluyorlar; halbuki, bunların içinde en önemli yan, tam da açık havada, geçmiş yüzyılların mimarisinin muazzam anıtları önünde, en anlaşılır şekilde yankılanırdı.

(Oldukça kısaltılmış olarak) 9 Aralık 1932’de “Sovetskoye iskustvo” (Sovyet Sanatı) gazetesinde yayımlandı. Makale, eliniz-

deki baskıda, Aleksander İosifoviç Deutsch'un sakladığı elyazmasına göre, tam metin olarak yeniden düzenlenmiştir.

Lunaçarski, 1932 yılında (Frankfurt am Main civarındaki) Alman Bad Königstein kaphicalarında bulunduğu sırada, özel olarak Frankfurt'a gidip, kent meydanındaki gece gösterilerinden birini —Goethe'nin "Götz von Berlichingen"inin sahnelenmesini— görmüştür. Gösteri, Goethe'nin yüzüncü ölüm yıldönümü dolayısıyla gerçekleştirilmiştir.

Shakespeare'in Kişiliği ve Eseri (1933)

Marx ve Engels, ozan ve dramacı olarak Shakespeare hakkında son derece yüksek görüşe sahiplerdi. Marx, “Politik Ekonominin Eleştirisine Katkı” eserinin girişinde, antik sanatı, insanlığın estetik yaratısının doruğu olarak niteler ve bu dorukla aynı solukta Shakespeare’in adını sayar.

Marx ve Engels’in, Lassalle’in “Franz von Sickingen” drama-sına ilişkin olarak onunla mektuplaşmalarında, Shakespeare’in drama sanatına ilişkin önemli kayıtlar buluyoruz. Marx, Lassalle’e bir mektubunda, dramanın temel düşüncesinin bakış açısından, onun esaslı eksikliğine dikkati çeker: Lassalle’in, önderleri Thomas Müntzer ile birlikte o dönemin devrimci köylülerini değil de, sahte-devrimci soyluları kendine kahraman olarak olarak seçmesi, dramayı, bir anda çok daha az önemli kılmıştır. Aynı zamanda Marx, temayı doğru seçmenin, Lassalle’in başka bir drama biçimini seçmesine de yol açabileceğini vurgular: “... köylülerin temsilcileri (bunların adına) ve kentlerdeki devrimci unsurlar, çok önemli bir aktif arka plan oluşturmalıydı... O zaman kendiliğinden daha fazla *Şekspirleştirmek* zorunda kalırdın, oysa ben, *Şillerleştirmeyi*, yani bireyi zamanın zihniyetinin salt bir borazanı durumuna dönüştürmeyi, senin en önemli hatan olarak görüyorum.” (Marx’ın Lassalle’e 19 Nisan 1859 tarihli mektubu.)

Bu durumda, radikal bir kitle hareketini içinde barındıran dramasını, gereksinimlerinin ve çıkarlarının tüm dolaysız canlılığı

içinde çarpıcı bir şekilde ve bolşekilli karakterize etmek zorunda olduğu bir dizi kişi ve grupla doldurması gerektiği için, Lassalle'in, Şekspirleştirmesi gerekiyordu. Fakat o, kendine kahraman olarak, soyluların önderlerini, yani düşünen ve kılı kırk yaran sahte-devrimcileri seçtiği için, Şillerleştirmekten, yani kahramanlarının "zamanın zihniyetinin salt borazanları"na, yazar tarafından önceden işlenmiş belirli bir düşüncenin otomatik, neredeyse cansız taşıyıcılarına dönüşmesinden kaçınmadı. Buradan şu sonuç çıkar ki, Marx, Shakespeare'de, insanları, sınıf çıkarlarına, büyük kendiliğinden akımlara bağlı olan, kişilikleri salt akılcı mülâhazalardan daha çok yönlendiren canlı tutkuları içinde biçimlendirme özelliğini tanır. Engels'in bir mektubunda, Shakespeare, öyle tayin edici bir şekilde Schiller'in üzerine çıkartılmaz; daha çok, hem Şekspirleştirme hem de Şillerleştirme, belli ölçülerde eşit haklara sahip büyüklükler olarak kabul edilir. Her halükârda Engels, Shakespeareci unsurların unutulmasının, dramada bir başarısızlığa yol açacağını vurgular. Buna ilişkin şunu söyler: "...hiç de haksız olmadan Alman dramasına yüklediğiniz büyük düşünce derinliğinin, bilinçli tarihsel içeriğin Shakespeareci canlılık ve eylem bolluğuyla kaynaştırılmasına, belki de Almanlar tarafından bile değil, galiba ancak gelecekte ulaşılabacaktır." (Engels'in Lassalle'e 18 Mayıs 1859 tarihli mektubu.) Bu, büyük değere sahip bir kayıttır. Bu, Engels'in önünde, gereğinde "düşünce derinliği"ni, "bilinçliliği"ni yadsımadığı Schillerci bakış tarzından ve Shakespeareci "canlılık ve eylem bolluğu"ndan daha yüksekte duran bir drama idealinin yükseldiğini gösterir. Biri ve diğeri, belirli bir bütünlük içinde birleşiyor, ama belli ki, Engels, böyle bir ideali o dönemin Alman drama sanatı için ulaşılmaz görüyor. Kuşkusuz ki, bunu, bir yeni büyük devrimler çağına, kesin bir şey olarak beklediği muazzam bir toplumsal canlanma çağına bağlıyordu: Canlı gerçekliği tutkuyla algılayan ve aynı zamanda onu bağlayıcı düşüncelerle doldurma yeteneğine sahip dramacıların ortaya çıkması olanağını orada görüyordu.

Ama drama sanatının bu iki yöntemi —Schillerci (daha çok akılcılaştırıcı) ve Shakespeareci (daha çok duygusal)— ayrı ayrı ele alındığında, Engels, Schillerci yolu seçmeyi ve Shakespeareci yolun önemini unutmayı hata olarak görür: “Dramaya ilişkin olarak, düşünsel olan yüzünden realist olanı, Schiller yüzünden Shakespeare’i unutmamakta ısrar eden *benim* görüşüm açısından, o zamanki öylesine renkli plebyen toplum tabakasının oyuna dahil edilmesi, dramayı canlandıracak bambaşka bir malmaleme daha, önde sahnede gerçekleşen ulusal soylu hareketi için paha biçilmez bir arka plan sunabilirdi... — *bu* anlamda tarihsel bir dramada, Shakespeare’de olduğundan daha efekt dolu olması gereken Falstaffçı bir arka plan!” (Engels’den Lassalle’e, 18 Mayıs 1859.)

Engels’in düşüncesi tümüyle açıktır: Shakespere, onun için, yaşamda kendisini içten içe kaynayanın, renkli olanın, renk ve paradoks açısından zengin olanın çektiği bir realisttir. Engels’in önünde, “IV. Henry” ve “V. Henry” dramalarının “Falstaffçı arka plan”ı, doğrudan yaşam duygusunu kapsamada derinlik ve genişlik, bu yaşamın bütün çelişkileri içinde, hatlarının ve renklerinin bütün resimsi bolluğu içinde yeniden üretilmesi belirliyor. Oyun, tipi itibariyle, Shakespeareci tarihçelere yaklaştığı sürece, Marx ve Engels, öncelikle, Shakespeare’in, tam da bu eserlerinde dile gelen yönünü göz önünde bulundurdular. Bundan dolayı, onun büyük trajedilerinin muazzam figürlerine dokunmadılar; ancak, Shakespeare’in bu yönünün —büyük sorunları kahramanca figürler içinde bileştirme yeteneğinin— de, onlar tarafından lâıykıyla değerlendirildiğinden kuşku yoktur.

Marx’ın eserlerinde Shakespeare sık sık alıntılanır (örneğin, “Atinalı Timon”dan altın üzerine büyük alıntı¹. Marx, Shakespeare’in toplumsal yaşamdaki kimi yeni görüntülerin esaslı hatla-

¹ Söz konusu edilen, Marx’ın 1844 tarihli “Ekonomik-Felsefi Elyazmaları”nda, paranın herşeyi tersyüz eden gücünün anlatılmasıdır. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

rını nasıl bir keskin görüşlülükle kavradığına ve bunları nasıl canlı, nasıl isabetli bir şekilde nitelemeyi becerdiğine hayrandır.

Peki, şiir sanatının ve sahne sanatının bu büyük dehasının 16. yüzyılda ortaya çıkmasında belirleyici olan toplumsal koşullar nelerdi? Kuşkusuz, Marx ve Engels, “Neue Rheinische Zeitung” (Yeni Renanya Gazetesi) dergisinde, Daumer’in “Yeni Çağın Dini” kitabı üzerine bir eleştiride, “şövalyelik gibi eski sınıfların çöküşünün, muazzam trajik sanat eserleri için malzeme sunduğunu”² yazdıklarında, Shakespeare’i düşünüyorlardı. Burda, onların gözlerinin önünden, kesinlikle Cervantes ve Shakespeare geçmiş olmalı, çünkü, “şövalyeliğin”, yani feodal düzenin çöküşünü yansıtan gerçekten “muazzam” eserleri, galiba başkalarında bulamayacağız.

Shakespeare’in trajik dünya duygusu, onun, Elisabeth döneminde eski konumlarını yitiren feodal soyluluğun (hem yüksek soyluların hem de küçük şövalyelerin) bir sözcüsü olmasından ileri gelmektedir. Feodal soyluluğun karşı koyma çabaları, geçmiş bugün ve gelecekle karşılaştırırken duyduğu keder, zamanın etkisi altında dağılıp giden kahramanlıkları, yeniye duyduğu iğrenti — bütün bunlar, yokolup gidenin çöküşünün anlatıldığı, bu çöküşün iç yasalarının aydınlatıldığı ve aynı zamanda bu çöküşün kendisinin etik ve estetik açıdan yüce ve güzel bir şey olarak değerlendirildiği Shakespeare trajedilerinin bir süsü olan o güçlü ve ağır duyguların temelini oluşturur.

Ama “Shakespeare Çağı”nın feodal soyluluğu, tüm büyük soylular tabakası, yalnız karşı koymak ve umutsuzluk duymakla kalmadı, aynı zamanda, çok önemli belirli bir kısmı itibariyle, yeni zamana ayak uydurdu ve eski, tutucu aristokrasi ile, burjuva kabarmanın daha sonra I. Charles’ın egemenliği altında tehdit edercesine kayalara çarparak parçalanan dalgaları arasın-

² “Neue Rheinische Zeitung” (Yeni Renanya Gazetesi), Politik-ekonomik Dergi, Karl Marx tarafından kaleme alındı; Yeni baskı: Berlin 1955, s. 108. (*Almancaya Çevirenin Notu*)

da, özel, kendi türünde heybetli bir soylu tüccarlar, soylu sömürge efendileri, soylu serüvenciler, kısaca, soylu işbilirler ve büyük burjuvalar tabakasını oluşturdu. Diğer taraftan, büyük burjuvalar tabakası —City'nin büyük milyonerleri, büyük armatörler—, ticarete girişen aristokraziyle kolayca kaynaştı ve o zaman yükselmiş olan İngiltere'nin kapitalist enerjisinin ana dayanağını oluşturdu.

Engels, İngiliz feodal beylerin ardıllarının yeni burjuva ilişkilere uyum sağlamasını şöyle karakterize eder: "... alışkanlıkları ve eğilimleri, feodaldan çok burjuvaydı; paranın değerini tümüyle biliyorlardı ve yüzlerce küçük kiracının yerine koyunları geçirerek, hemen toprak rantlarını yükseltmeye giriştiler. VIII. Henry, kitle halinde yeni burjuva toprakağaları yarattı... Bundan dolayı, VII. Henry'den bu yana İngiliz 'aristokrasi'si, sanayi üretimine yalnızca karşı çıkmamakla kalmamış, aynı zamanda bilakis ondan yararlanmaya çalışmıştı. Ve aynı şekilde büyük toprak sahiplerinin bir bölümü, her zaman, ekonomik ve politik motiflerle, finans ve sanayi burjuvazisinin önderleriyle ortak çalışmaya hazır olmuştu."³

Shakespeare'in, burjuvazi olarak burjuvaziden, yani Calvinist, püriten, saflarından daha sonra Cromwell'in "kutsal ordu"sunun heybetli askerlerinin alındığı burjuvaziden nefret ettiğine kuşku yoktur. Ama ticaret sayesinde azçok eski kalkanlarını yaldızlatan soylular için böyle bir duygu beslemiyordu. Nasıl ki, sermayeleri sayesinde halkının ön saflarına ilerleyen küçük milyonerler, onda gerçek bir hayranlıktan başka bir şey uyandırmadıysa.

Böylelikle, Shakespeare, yalnızca saf soylu yaşam koşulları-

³ "Sosyalizmin Ütopyadan Bilime Gelişmesi" broşürünün İngilizce önsözünün devamından; bu devamı Engels, "Tarihsel Materyalizm Üzerine" başlığı altında "Neue Zeit" (Yeni Zaman)'ın 1892/93 yılı I. cildinde ayrı bir makale olarak yayınladı. (*Almanca Çevirenin Notu*)

nın kaybolup gitmesine sızlanmadı; yeni düzendeki kimi şeyleri de selamladı. Bundan dolayı, onun trajedilerinden, çoğu zaman, yaşamdan, onun içten içe kaynaklı güçlerinden duyulan coşku ruhu eser. Potansiyel zaferlerle, ama aynı zamanda olası en sert yenilgilerle mücadeleyi, Shakespeare, genelde âdeta yazgının korkunç, ancak çekici bir armağanı olarak algılar. Dahası, Shakespeare, neşe ve tasasızlık bakımından eşi benzeri bulunmaz güldürülerin yaratıcısıdır. (Engels der ki: "... tek başına Merry Wives'ın ["Windsor'un Şen Kadınları"nın —ÇN] birinci perdesinde, tüm Alman edebiyatındakinden daha çok yaşam ve gerçeklik bulunmaktadır." Bkz. Marx'a 10 Aralık 1873 tarihli mektubu.) Eğer bir çöküşe gitmek söz konusu ise — o zaman bu mizah nereden geliyor? Shakespeare'in kaybolmaya yüz tutmuş feodal dünyanın yasını törensel ve heybetli bir şekilde tutmuş olduğu, kesinlikle bir doğru olarak kalmaktadır; ama aynı zamanda, ikircikli de olsa, rekabetin, maceranın, insan yazgılarının şaşılması içiçe geçmişliğinin yeni dünyasının, sermayenin büyümesini içinde taşıyan bir dünyanın korkunç uçurumlarının tam bilincinde olarak da olsa, tam da bunu, buna rağmen, kâh tümüyle hoş karşılayarak, kâh arasıra protesto ederek, derin bir merak ve trajik, neşeli bir coşkuyla karşıladı.

Marx ve Engels'in doğrudan işaretlerine dayanarak, tüm kısalığı içinde, Shakespeare'in değerlendirilmesine ve onun tarafından yansıtılan toplumsal bunalımın onun tarafından erişilen düzeyinin ve öneminin açıklanmasına ilişkin söyleyebileceğimiz şey budur. Elimizdeki biyografik malzeme ve eserlerinden alınabilecek ipuçları temelinde, Shakespeare'in toplumsal konumunu daha yakından aydınlatmaya çalışalım.

Shakespeare'in ailesi, köylü esnafla küçük soylular arasında bir ara tabakaya mensuptu. Aydın-proleter olarak Londra'ya geldiğinde, oyunculara, kentte bir bütün olarak var olan en düşük tabakaya katıldı, ama yalnızca harika yeteneği sayesinde değil, aynı zamanda çalışkanlığı, pratik işbirliği sayesinde de hız-

la yükseldi. Bu artistlik mesleğinde (hem sahne dalında hem de ticarete), Shakespeare, burjuvanın iyi koku alma duyusunu gösterdi: Sürekli olarak düzgün bir başarı elde etmeye çalıştı ve hem kendisi hem de ailesi için, zengin bir adam olarak memleketine geri dönmesini sağlayan araçları biriktirdi. Ama aynı zamanda, onda İngiltere’de heybetli bir yaşam düzeni için savaşçı kanının aktığı gibi düşünceler onu sardı. Bu onun içinde militan bir yurtseverliği kabarttı, gözlerinde sarayın manevi prestijini yükseltti ve onu, sanatçı, oyuncu, tiyatro işletmecisiyle Southampton ve Pembroke lordları arasındaki uçurumun ta derinliklerinden yaklaşmanın mümkün olduğu soylu gençliğin saflarına geçirdi.

Bütün bunlar, Shakespeare için, bambaşka bir sınıf konumu yarattı. İşte toplumsal anları: Birincisi, feodal sınıfın kaybolmuş büyüklüğünden duyulan keder; ikincisi, en canlı soylu unsurların yeni, sınırları itibariyle henüz tam belirgin olmayan kapitalist dünyaya giriş sürecine duyulan duygu ve düşünce dolu ilgi; üçüncüsü, acısını ve sevincini paylaştığı sınıfm, onu, Shakespeare’i, yerine göre fazla umursanmayan, sevilen ve şımartılan bir soytarı olarak görmesinden duyduğu üzüntü.

Bu etkenlerden her birinin üzerine gitmeye ve onları kısmen Shakespeare’in eserleriyle örneklendirmeye çalışalım.

Shakespeare’in katıldığı ve tarihsel olarak Essex lordları grubu olarak adlandırılabilir aristokrasi grubu, son derece karışık bir gruptu. Shakespeare’in ilk güldürülerinden birinde, “Aşkın Acıları ve Zevkleri”nde (Love’s Labour’s Lost), daha o zamandan, böylesi insanlar topluluğunun, deyim yerindeyse, yakından gerçekleştirilmiş bir betimlemesiyle karşılaşırız. Biron, insan sağduyusunu ve kendisini oldukça fırtınalı bir şekilde Euphues’ciliğe*, yani son derece yapay bir yaşamın görünürde-

* Euphues’cilik: 1554–1606 arası yaşamış İngiliz yazarı John Lyly’nin iki eserinin kahramanı Euphues’e atfen, geç dönem İngiliz barok edebiyatının süslü püslü, yapay stiline verilen addır. —ÇN.

ki yapay biçimlerine adanmış bu toplumdaki önyargısız duyumların temsilcidir. Oyun kişileri, Mercutio, Benedikt, biraz karanlık Jack'in ve genç Orlando'nun —Shakespeare'in tüm eserinde, belki de en çok pohpohlanmış bir aristokratik genç figürünün— içinde bulunduğu genç aristokratların sempatik figürlerinin akrabalarıdır.

Bu yaldızlı gençlik grubu, toplumsal ve politik bakış açısından neyi temsil ediyordu? Essex grubunda, esas olarak, eski saygın ailelerin kalıntıları ya da Elisabeth tarafından yükseltilmiş yeni aristokrasinin (İhtiyar Bacon, Cecil Burleigh ve Cecil Salisbury türü) zıttına kendilerini eski soyluların doğrudan ardılları olarak görenler bulunuyordu. Elisabeth, genel olarak burjuva politika yürütüyordu. Ticaretin canlanması, sanayinin gelişmesi, belirli bir halk refahı ve öncelikle de kraliyet çuvarlarında bir yılğın para — Kraliçe'yi ilgilendiren buydu. Essex ve genç şahinler grubu, elbette, o zamanki tüm İngiltere gibi, yayılmacılık yandaşıydı. İspanya, Fransa ve Hollanda üzerinde zaferlerin, uzak seferlerin, sömürgelerin, şanın ve devasa zenginliklerin düşlerini kuruyorlardı. Ama Elisabeth ve onun yarı-burjuva bakkanları, burada el yordamıyla, aşırı dikkatle, maceralardan korkuyla dolu olarak ilerliyorlardı.

Kraliçe halkın sevgisinden gurur duyduğu kadar, Essex de bundan pay almaya çalışıyordu. Her yerde, onun tek tek sözlerinde ve eylemlerinde, kimi demokratizm özelliklerine, yeni adalet, korumasızların incitilmesinin son bulmasına ilişkin düşünceler ve diğer bulanık, ahlâki olmaktan çok politik sözlerle rastlarız. Aristokrasi, kraliyet gücünün kendisi üzerinde ölüm-kalım hakkını kazanmış olduğunu hissetti. Uğursuzluk yayan yaşlı bir kadının keyfinin egemenliği, görkemli bir feodal kolektifin onları esas olarak huzursuz kılan devlet bütünlüğüne tabi olmasının biçimiydi.

Shakespeare'in İngiliz aristokrasisine kendine özgü hizmeti, yalnızca olumlu yanlarının bütün gökkuşağı renklerinde pırıl-

dığı güldürülerde, kanlı-trajik betimlenmelerinin geçmişin şanının ışığı tarafından bir güneş ışığı gibi aydınlatıldığı kral tarihçelerinde vs. dile gelmez — bu, her şeyden önce, Shakespeare'in yakından tanık olduğu ve neredeyse içinde yer aldığı trajik çatışmaların sosyopsikolojik iç aydınlatılmasının deneyimlerini betimleyen Romalı dramalarında dile gelir. Tam da Essex çevresiyle yakından tanışıklığı, onun “Julius Sezar”ı, “Coriolan”ı, “Antonius ve Kleopatra”sı için parlak renkler sunar.

Shakespeare'in aristokrat protestocularına sağladığı çeşitli motiflerin bolluğunu da kaydetmek gerekir. “Julius Sezar”da, despotizmden çeşitli tarzlarda nefret eden bir dizi tip buluruz: Ayrıcalıklı bir konuma duyulan haset, kendini küstah bir sonradan görmenin kölesi olarak hissetme arzusunun yokluğu, cumhuriyette kendini egemen kolektif olarak görmeye alışık olan daraltılmış aristokrasinin her türlü bireysel hesapları ve —Brütüs’un en dikkate değer motifi— özgürlüğe verilen yüksek etik değer. Brütüs için, kayıtsız kaldığı, onunla konuşmayı beceremediği, bunların —bu pleblerin— son tahlilde tüm girişimin sonuçlarının onların görüşlerine bağlı olacağı şekilde bir güç haline geldiklerini bile bilmediği sıradan halkın özgürlüğü önemli değildir. Hayır, Brütüs için, soyut bir özgürlük, kendi özgürlüğü ve kendine ahlâki yönden karakter olarak benzer kişilerin özgürlüğü önemlidir. Böyle gelişmiş ahlâki bir kişilik, kendini, devlet zemininde büyümüş bir monarkın korkunç kişiliğinin hizmetine adamaya yetkili değildir. Brütüs, dehasını kabul ettiği Sezar’ın neredeyse bir dostu, aynı zamanda, muazzam ahlâki dünyadaki bu düzensizliği, bu yabancı cismi ortadan kaldırmak için onu öldürmeyi kabul eder. Sezar, henüz gerçek bir cürüm işlememiştir, ama işleyebilir ve sınırsız bir despotizmin, katıksız keyfiliğin bu egemenliğinin olanağı bile ortadan kaldırılmalıdır. Feodal, aristokrat gururu Brütüs’de bu şekilde yaşar.

Coriolanus, bambaşka bir tiptir. Shakespeare, yığının yaklaştığını, kötü kokan nefesinden, zanaatçıyı, kirli nasırlı ellerinden

tanır; onun için bu, ruhsuz, geveze, ancak yine de, her türlü demagojiye kolaylıkla düşen sınırsız mutsuz bir gürühtür. Bunlar, bu korkunç Calibanlar ilerliyor. Elbette bunlara arasına acımalı, sözlerinde oldukça çok miktarda acı gerçek var, ama bunların egemenliği *bir dehşet*. Ve burada, aristokrasinin bir bölümü, onları hoş karşılar, ortak vatan olarak Roma'ya, onun gücüne dayanmayı, teveccühünü bu Roma'nın ve onun yazgısının dayanakları arasına almayı kabul eder. Aslında Shakespeare'de, Coriolan'ın annesi Volumnia figüründe gösterildiği gibi, aristokrasisi sınıfı, bu sorunu kendisi için âdeta karara bağlamıştır: Halk kitleleri, askeri ve ekonomik olarak (Menenius Agrippa) sömürülmeye devam edilmeli, ama bu, kurnazca yapılmalı, kitlenin sırtı sıvazlanmalı, ona dışsal ayrıcalıklar sunulmalı, onunla ittifak kurulmalıdır. Ve burada eski, feodal ruhun taşıyıcısı, parlak komutan Coriolanus, yalnızca, bir sahte-demokrat ittifak yolu seçme arzusu beslememekle kalmaz, aynı zamanda organik olarak da bunu yapabilecek durumda değildir. Bu temelde kendi sınıfıyla bozuşur. Onun gururlu konumunu altüst eden bu sınıfın aşağılayıcı direktiflerine uymamak için, Roma'nın düşmanı olabilir. Coriolanus, canından olur, kendi sınıfına sadakatle, sınıf özü içinde yalpalamalı olduğu için ondan duyduğu nefret arasında şaşırıp kalır.

Belki de “Antonius ve Kleopatra” daha harikadır. Burada Shakespeare, bir kez daha, yakından tanıdığı aristokrat üst tabakanın bir karakter özelliğinin hatlarını çizer. Burada, Antonius'un ince cömert Şark'ı ile, Oktavian'ın akıl yürüten, yöntemsel olarak acımasız Garp'ı arasındaki mücadele kızışır. Octavian'ın Garp'ı, Elisabethçi Burleigh'ler, Antonius'un Şark'ı, Essexler ve onların kadın dostlarıdır. Bunlar, mükemmel komutanlardır, bunlar, güçlü insanlardır, bunlara mutlaka saygı gösterilmelidir, onlar için mutlaka merhamet beslenmelidir, ama onlar, uzun zamandır, zevki, kendi özel yaşamlarını, ince maceralarını fazlasıyla seviyorlar.

Essex grubunun çöküşünden sonra, Shakespeare, geleceğin, onun çok değer verdiği aristokratik tipe ait olmadığını kendi gözleriyle görür. Çöküşe gidenler Brütüs ve Coriolan'dır, çöküşe giden Antonius'dur, ama trajedilerde, onların çöküşünden sonra, hemen hemen aynı sözcüklerle onların yüksek insani değeri ilân edilir, bunların aynı zamanda gerçek, hakiki insanlar da olduğu ilân edilir.

Essex grubunun çöküşü, Shakespeare'in dünya görüşündeki karanlık renkleri derinleştirdi, onu, gerçekliği 17. yüzyılın başlangıcından önceki eserlerinde rastladığımızdan çok daha kötümser değerlendirmeye itti.

Bu anlamda Shakespeare umutsuzdur. Gözleriyle gördüğü burjuvaziye yadsır. "Venedik Taciri" dramasında, soyluların bir dostu, hatta hamisi Antonio ile, bir yandan birinci sınıf yaşantılarıyla Porzias topluluğu ve diğer yandan pis Yahudi Shylock arasında açık bir ayrım yapar. Yahudiliğin bununla ilgisi hemen hemen hiç yoktur. Shakespeare, açgözlü, cimri burjuvazinin İncil'i boşu boşuna kutsal kitabı haline getirmedikini çok iyi biliyordu: Protestanlar, Presbiteryenler, Bağımsızlar, İncil'in bayrağı altında yürüdü; İskoçlar ve safkan İngilizler, aynı şekilde kuruş kuruş biriktirdiler; daima dürtüst, daima iddialı, cimri, aynı şekilde her türlü yaşam sevincini yadsıdılar, yavaş yavaş zenginleşmelerinde Tanrı'nın işaretini gördüler, her ilkel birikim eyleminde kendilerini Tanrı'nın hizmetçileri saydılar. Tam da bu tipi, Shakespeare, gülünç bir tarzda Malvolio'da çizer.

Shakespeare, büyük kitleye daha da az sempati besledi. Yaptığı en iyi şey, onların acısını ve bu acının belirli bir etik, deyim yerindeyse, "metafizik" haksızlığını kavramak oldu.

Dramacı olarak faaliyetinin son döneminde Shakespeare, uzlaşma ruhunu dile getiren kendine özgü masal dramaları yazdı. Ozan, şiddetli bir şekilde yorulmuş görünüyor, gerçekliğin önünde başını eğdi, onu pembe görmeye hazır. Uzlaşmış yaşlılık, henüz tümüyle safdil gençlik — Shakespeare'i şimdi ilgi-

lendiren şey budur. İnsan bağışlamalıdır: Bu, onun bilgeliğidir. Ama bu dönemin en yüksek eseri, dramatik “Fırtına” manzumu, Prospero’nun büyüğü اساسını parçalaması ve kadehinden vazgeçmesiyle sona erer: Yazar, âdeta bundan sonraki yazınsal caymayı ilân eder ve yaratıcı yaşama tümüyle sırtını döner. Yaşam, Shakespeare üzerinde zafer kazanmıştı. Burunla birlikte o (örneğin, Goethe ile karşılaştırıldığında), artık uzun bir zaman nefisini köreltmenin vaizi ve böylelikle tümüyle hasta ve acılı olarak tanıdığı mevcut düzenin bir dayanağı olmayacak kadar gururluydu. Hayır, o uzaktan, böyle kayıtsız, hem de zarif bir gülücükle, bu dünyaya bir selam gönderir ve onda sevincin, aşkın ve iyiliğin mümkün olduğunu ve onda en iyi şeyin bu olduğunu vurgular; bundan sonra da, sanki dev yaratıcı güçlerini durdurucasına, sanki darkafalılığın yarı-bunaklığına kaçarcasına, Stratford’a gider ve kısa süre sonra ölür.

Zaman, bu dâhinin eserlerine dev bir düşünce ve duygu bolluğu katmasını olanaklı kıldı. Bu yaratıda, kutuplar olarak, yaşamın büyük kutsanması —onun bütün trajik ikircikliği içinde kabulü— ve bu dünyanın yadsınması birleşir. Ve Shakespeare, yalnızca toplumsal dünyanın genel yapısını yadsımaz; nesnel olarak, yaşamı reforme edebilecek herhangi bir güç sunacak durumda olmadan, içinde değişebilirlik âlemini, keyfi ve âdeta kötü kaderin egemenliğini gördüğü dünya yapısına karşı el kaldırır. Shakespeare, sık sık, bir tiyatro adamı olarak, yaşam ile sahne arasında kendisine yakın olan bir karşılaştırmaya başvurur: Yaşam, aldatıcı, aceleci-kaçamak bir şey, düş içinde bir düşündür. Bu gelip geçici özelliğin, bu faniliğin karşısına o ölümsüz bir şey geçirmeye çalışır: Sanat, yaşamın ölümsüz biçimler içinde yansıtılması, kaçamak gölgeler dünyasının üzerinde ölümsüz yansımalarını yaratanın içine girdiği şan âlemi.

Biz olmadan, Marx’ın bir sözüyle, dünyayı gerçekten değiştiren, onu proletaryanın ve aynı zamanda sınıfsız insanlığın çıkarlarının buyruğu uyarınca değiştiren bizim çağımız olmadan,

Shakespeare gibi görüntüler anlamsız olurdu. Bunlar, dönemlerine karşı, kendi dünya duygularına karşı diğer çağlara sesleniyorlar. Shakespeare'in çağdaşı Bacon, şunları yazıyordu: "Eserlerimi, yabancı ülkelere ve uzak çağlara bırakıyorum." Aynı şeyi Shakespeare de yaptı. Proletarya diktatörlüğü altında ulaşılan kültür düzeyinden dönüp geriye bakarsak, çehreleri doğmakta olan güneş tarafından henüz aydınlatılmamış Şark'a dönük bu insanların yüksek değerini görürüz.

Yaşama aşkını ilân ettiğinde, Shakespeare, bu çok katmanlı varlığa, bu gelişen maddeye acıma duygusunu tüm ateşiyle sarsıtı; yaşamı kutsadığında, onun acılığını ve düzensizliğini hissetti, sınıf sınırlılığının üzerine çıktı; bütün bunlar, onu birçok yüzyılın çağdaşı yaptı ve aynı zamanda proletarya diktatörlüğü çağı için de vazgeçilmez kılmaktadır.

Shakespeareci sahne sanatının biçimi üzerine, bizim kendi dram sanatımız için değerli olabilecek o "Şekspirleştirme" üzerine birkaç söz daha etmemiz gerekiyor. Shakespeareci drama sanatı, bir yol ayrımında bulunuyor: bir yandan o, içinde gezici panayır oyuncularının, gezici şarkıcıların doğrudan ardıları ve kardeşlerinin gösteri yaptığı panayır barakalarından hareket ediyor; diğer yandan, oraya, Yunan sahne sanatının ve Roma'nın sahne sanatının, Plautus ve Terentius'un komedilerinin, Seneca'nın dramalarının daha yakın etkisini sağlayan bir hümanizm cereyanı getirmiştir. Son olarak, bu yol ayrımına saray sahne sanatının kendine özgü bir dalı da dahildi: Bu saray tiyatrosunun, dönemin hareketlerinden esinlenerek, önüne etik ve politik sorunları koyduğu dal. Shakespeare sahnesi, zarifleştirilmiş yaşamı, en üst tabakanın geleneklerini, iktidar mücadelesini, hırsını, yurtseverliğini, budala bencilliğini (kronikler ve trajediler) yansıttı.

Ama bu nasıl açıklanır? İstifçileri, kayıkçıları, denizcileri, usta yardımcıları, tezgâhtarları, uşakları, serserileriyle parket ve züppevari kavalje ve damlarıyla localar ve ön sahne, birbirleriyle-

le öyle barışçıl şekilde geçinemezlerdi ve geçinemediler de. Oyunların, hükümetin emri üzerine değil, tersine aristokratik “sayın bay ve bayanların” soğukluğu veya aşağılaması sonucu programdan çıkarıldığı durumları, ama aynı zamanda kitleyi tatmin etmedikleri için oyunların programdan çıkarıldığı (Shakespeare’in bizzat söz ettiği) kimi durumları da biliyoruz. Shakespeare’in dehası, aynı zamanda, o yol ayrımının, yani sanatsal, toplumsal ve felsefi sentezin insanı olarak, sahne yaratısında da sentezci olmasında yatar. Kuşkusuz ki, Shakespeare sahnesi, şu ya da bu seyirci kitlesi tarafından dayatılan kimi dönem eksikliklerine sahipti. Palyaçolukları zaman zaman bayağı: kitlenin zevkine verilen bir ödün; tiratlar zaman zaman son derece mecazlı, espriler son derece uzatılmış: o dönemde “iyi toplum”da yerleşmiş üsluba verilen bir ödündü. Bu arada her iki seyirci kitlesi de tiyatrodan büyük taleplerde bulunuyordu.

Herşeyden önce hem halk kitleleri hem de aristokrasi, İngiliz yaşamının canlanmasıyla canlanmıştı; hem birinciler hem ikinciler, geçmişini canlı olarak yeniden algılıyor ve şan tabloları karşısında seviniyor, günah ve yenilgi tablolarında kederleniyorlar, hem birinciler hem ikinciler, geleceğe umut ve cesaretle bakıyorlardı. Bu, bir piyesi büyük tarihsel-politik düzeye, büyük tutkuların ve büyük yazgıların düzeyine çıkarma olanağı sunuyordu. Salt ideolojik ve yapısal yan, geniş kitleyi az ilgilendiriyordu, ama buna karşın her bir tablonun renk zenginliğine, her cümlelerin ifade gücüne onaylayarak tepki gösteriyordu. Shakespeare’in eserinde, her parça, dolu, tutkulu bir yaşam yaşar, her cümle belleğe yerleşir. Tam da bu mecazlı, duygusal biçimi, felsefi düşüncelerine de yerleştirmeye çalışır.

Diğer yandan, onun aristokratik seyircileri, düşünen bir kitleydi; yaşamın derinliklerinin aydınlatılmasından, büyük devlet adamlarının ve bir bütün olarak gururlu ve güçlü mizaçların ve kaderlerin canlandırılmasından sevinç duyuyorlardı. Bunlar, yüksek bir ifade, dünya edebiyatının o zamana kadar elde ettiği

her şeyle doymuşluk talep ediyorlardı. Bunlar, aynı zamanda, tamamlanmış bir yapı, ideolojik olarak bütünlüklü bir piyes talep ediyorlardı.

Shakespeare'in eserlerinde, aristokrat içerik, onun sınıfsal ışıktandırmasında değil, yazımsal ve politik özünde geniş kitlelere ulaşmaktaydı ve eylemin plebyen çarpıcılığı, o zamanki gelenekler içinde körelmemiş safkan aristokrasiyi eğlendiriyor ve coşturuyordu. Bundan dolayı, Shakespeare sahnesi, en verimli başarılarını, devletin yönetici, entelektüel olarak en gelişmiş çevrelerinin güçle dolu, halk kitlelerinin kendi yaratıcı olanaklarının bilgisiyle dolu oldukları ve yükseldikleri yerde kutlar; tam da burada, onu tam da, tıpkı Sovyetler Birliği'nin büyümesinin küçük "Elisabethçi" İngiltere'nin bir dünya gücüne, Büyük Britanya İmparatorluğu'na yükselmesini aşabileceği gibi aşabilen Shakespeare öğrencileri ve torunları ortaya çıkmalıdır.

İlk kez 1933'te Büyük Sovyet Ansiklopedisi'nin 62. cildinde, "Shakespeare'in Kişiliğinin ve Eserinin Genel Karakteristiği" başlığıyla yayımlandı.

Lope de Vega'nın İki Şaheseri (1912)

Doğumunun Üçyüzellinci Yıldönümü Dolayısıyla

Üçyüzelli yıl önce, Madrid'de, sahne sanatının, bir bütün olarak insanlığın tanıdığı en büyük, emsalsiz dehalarından biri doğdu. Altıyüzelli sahne oyununun, birkaç bin oyun kişinin yaratıcısı, janr betimleyicisi ve fantast, ironici ve trajedici, düşçü ve psikolog, coşkunlukta da Corneille ile karşılaştırılabilecek trajedici, genelde bir Molière'in her zaman yükselemediği bir düzey tutturan bir güldürü yazarı, yaşam bilgisinde ve yarattığı sanat dünyasının görkeminde akranı Shakespeare'in tek rakibi, bu *Lope Félix de Vega Carpio*, tartışmasız bir şekilde, büyükler içinde bir büyük sayılmalıdır.

Kısa bir süre sonra, Paris'in bir meydanında Lope de Vega'nın bir heykeli dikilmiş olacak ve bu, Fransa'nın bir dizi büyük, orta ve küçük dramacısının, librettistin ve hatta romancısının, de Vega'nın repertuarının bitmez tükenmez denizinden gayretle yararlandığı ölçüde, bir o kadar adil ve doğaldır.

De Vega'nın onuruna Paris'te düzenlenen çok çeşitli şöenler ve anma toplantıları arasında, İspanyol yazar, iki şaheserinin de Senne ve de Saint-Croix'nın çevirisiyle yayınlanması yoluyla da onurlandırıldı. İspanyolca dilini bilmediğim için, çevirinin doğruluğu üzerine bir yargıya varmaya kalkışmıyorum ve çevirmenlerin kimi yöntemlerine ilişkin olarak görüşümü de söyleye-

ceğim, ama orijinalinden bağımsız olarak, dramalar, hem dilleri, hem de ritimleri itibariyle büyüleyici bir düzenim bırakıyorlar. Ama, bundan önce, de Vega'nın öylesine önemli ikiliğini asla hissetmemiş olmam, bu ikiliği temsil eden şeye kültürel-tarihsel karakterde tümüyle muazzam ilgiyi daha önce asla duymamış olmam, beni çok daha fazla ilgilendiriyor.

Son derece gelişkin, olağanüstü yetkinlikte gelişmiş zengin bir kültürün çocuğu olarak, feodal-Katolik monarşinin, İspanyollara özgü tutucu karakter sağlamlığı ve ürkütücü kararlılığıyla, kâfirane düşünceler ve politik özgürlük aşkı (ki, bunlar daha çok İspanya'nın dış düşmanları olarak ortaya çıkıyorlardı) azgın denizinden çok, günahkâr arzular ve dizginsiz tutkular azgın denizini kanlı ve demirden çerçeve içinde tutmaya çabaladığı bir zamanda, elinde böylesine benzeri bulunmaz renk zenginliği paleti tutan Lope de Vega, çevresini tam büyüklüğüyle yansıttı.

Bununla birlikte, o, tüm bir toplumun dikkatli bir portrecisi, bir tür dramacı Homer'i midir? Asla. O, Cervantes'in gerçek bir kardeşi idi. O ki, vahşi serüvenci, vakti zamanında hem asker hem de ruhban, o ki, hapiste yatmış ve başkalarını oraya atmış, kralların yakın dostu, ayaktakımının aile dostu, eski İspanyol düzeninin üzerinde yükseldiği önyargıları aşmıştır. Halkın hantal, dışardan bakıldığında saf, ama keskin gözlü ve kurnaz oğullarının ve kızlarının mizahında Vega, tıpkı Sanço Panza'nın yaratıcısı gibi, muhteşem, coşkulu, sürükleyici ama yine de boğucu, paradoks ve insanlık dışı feodalizmin panzehirini bulmuştur.

Ancak Cervantes'de, yalnızca Mancha'lı şövalyenin zamanı geçmiş önyargıları için kimi zaman gülüşler arasından sızan sempati de değil, aynı zamanda büyük roman içine serpiştirilmiş şairane epizotlarda da eski düzene karşı bir şefkat algılanmakta ise de, de Vega'da, her adımda, şövalye onuru, vasal sadakati, kraliyet iradesinin ezici zoru, dinsel tutku ve kilise sarsılmazlığı, üslup şıklığı ve saray dilinin yapmacık süsü, törensel olanın ve kahramanlığın, kendini alımlı bir şekilde onur duygusu ola-

rak süsleyen köleciliğin ve yüzlerce yıllık alışkanlıkla kutsanmış despotluğun atmosferine duyduğu şairsel hayranlık her adımda hissedilir, hatta egemen durumdadır.

De Vega, aristokrat İspanya'nın coşkulu bir şarkıcısıdır, Corneille'in ustasıdır — bu, onun dehasının en güçlü şekilde ortaya çıkan ve herşeyden önce göze çarpan bir yönüdür. Ama nasıl ki, Sanço, eşeğinin üzerinde, ardına bile bakmadan, Rosinante üzerinde dörtmala at koşturan görkem arayıcısını izliyorsa, aynı şekilde de Vega da, her türlü kahramanın, her türlü güzel delikanlının ve Caballero'nun*, bu muazzam serdengeçtinin ardından, toplumun dikte ettiği ve fazlasıyla ateşli bir yüreğin feveranlarını tanınmaz hale getiren biçimler içinde, bir ruh ve bir beden olarak, ardına bakmadan gider — büyük İspanyolun trajik güldürülerinde bir gölge gibi, dalkavukça eğilen ve ölümcül ironiyle dolu gülümsemesini yüz hareketlerinin arkasında gizleyen bir Gracioso** gibi izler.

Gracioso, yalnızca gülünç bir uşak değildir — o, de Vega'nın oyunlarının düşünürü, onun düşüncelerinin taşıyıcısı, insan sağduyusunun taşıyıcısıdır. Cervantes'dekiyle aynı yöntem; insan sağduyusu, hafif vülgerleştirilmiş görünüyor, ona, aristokratların altın ve kuş tüyleriyle süslenmiş çılgınlığının arkasındaki uşak sandalyesi üzerinde bir yer ayrılmış. Ama bu yöntem, bizi yanıltmamalı; Sanço, çılgın, ancak iyi yürekli hamisiyle karşılaştırıldığında bizde daima büyük bir sempati uyandırmasa da, buna karşılık de Vega'da Gracioso, efendisinden ve patronundan daima daha akıllı, aslında daima daha canlıdır.

Örneğin, Velázquez de Silva, fırçanın bu Lope de Vega'si, sanki Philipp'in, ailesinin ve sarayının yaşamını gözlemlerken yarattığı semiz ve aynı zamanda ölümcül derecede karikatürvari, acınası ve mutsuz, donuk ve yozlaşmış maskelerden yorul-

* Caballero: İspanyol soylusu, şövalyesi. —ÇN.

** Gracioso: İspanyol komedisinde efendisinin parodisini yapan komik figür. —ÇN

muşçasına, zevkle, güneşten yanmış tene, gevşek paçavralara, çakırkeyif sarhoşluğa, gözlerin parlaklığına, dudakların dolgunluğuna, İspanya'nın oğulları içinde sonuncusunun gülüşünün bulaşıcı gücüne yönelir. İnsan şunu hisseder: Saygın ressam, umutla dolu, bir yığın serseriye sarhoş eden, onların ruhlarından tam bir havai fişek şölenini, şimdilik soyut, henüz canlı enerjinin tam bir fışkıрма kaynağını çekip çıkaran yeni Bacchus'e bakmaktadır.

Gracioso, Homeros'un sefaletten ve aşağılanmadan zehirlenmiş çehresini yarı-tanrılara çevirme ve ahlâksızın kötülüğünden çarpılmış dudaklarıyla krallara küfürler yağdırma küstahlığında bulunan Thersites'inin bu torunu; efendilerinden daima daha akıllı olan, becerikli olan ve özgün dalkavukluklarıyla ait oldukları soylu budalalar karşısındaki üstünlük duygularını gizleyen köleler Menander, Plautus ve Terentius'un bu oğlu; Molière'in figürlerinin bu kardeşi, ağabeyi; neredeyse açıktan devrimci Figaro'nun bu babası ve Büyük Devrimin korkunç baldırıçıplaklarının dedesi — işte o, de Vega için, sade halktan gelme adamın sağlıklılığını temsil eder, o, kendi demokratik ruhunun doğumu, doğadan uzaklaşmış yalancı bir uygarlığın aptalca inşa edilmiş dünyasının acıları ve çatışmaları içinde, soytarı başlığı altında da önder ve avuntu olarak kalan derin bilgeliğin kişileştirilmesidir.

Dahası: tam da sözü edilen iki dramada, de Vega, belirli bir dikkat gözeterek de olsa, doğrudan durumun efendilerine karşı, eski toplumun gücünün şahsında yoğunlaştığı kişilere, krallara karşı yergi kılıcını çekmeye cesaret eder.

De Vega ne kadar becerikli olursa olsun, Aziz Hermendad'ın keskin görüşlü sansürünün, "İntikamsız Ceza"nın ve "Sevilla Yıldızı"nın oklarının kime yöneldiğini farketmediğini varsaymak zordur. Belli ki, genel kabul gören dâhiye duyulan saygı, hem Engizisyonun hizmetçilerini hem de Kralın hizmetçilerini frenlemiştir.

Büyük yazarın Fransa'ya şu aralar armağan edilmiş iki şehrinin yergisel içeriğini ortaya koymaya çalışacağım.

Her iki drama da, içerik bakımından olağanüstü zengin. “İntikamsız Ceza”nın, tarihsel bir konusu var ve Dük Niccolò d'Este'nin karısı Parisina'nın Byron'a da hizmet etmiş ve Gabriele d'Annunzio'nun Mascagni'nin müziği için işlemeyi düşündüğü hikâyesini ele alır. Bununla birlikte, Phaedra'nın tutkusunu ve ölümünü anlatan antik trajedilerin Lope de Vega'yı etkilemiş olabilecekleri de yadsınamaz.

İşte dramanın içeriği: Ferrara Dükü Lungi'nin yetişkin bir gayrimeşru oğlu vardır: Babasının rızasıyla kendini onun mirasçısı olarak gören Federigo. Ama sefil ve despot Lungi, ihtiyarlığında, komşu hükümdarın kızıyla, genç ve güzel Cassandra ile evlenmeye karar verir. Federigo, kızgın ve korkuludur: Yeni evlilikten olacak çocuklar, tahtı elinden alabilir. Babası, onu üvey annesini karşılamaya yollayınca, üvey annesine önceden kızgın olarak yola çıkar. Yolda, neredeyse bir göle ya da bataklığa devrilmiş bir faytonla karşılaşır. Faytonda giden güzel kadını kurtarmayı başarır. Bu kadın, Cassandra'dır. Alımlı genç insanlar, birbirleri üzerinde sönmez bir izlenim bırakırlar. Onlara daha önce hâkim olan bütün duygular, yeni tutkularının ve aynı zamanda ondan duydukları aniden alevlenmiş kızgın korkunun pusu içinde kaybolur.

Ustaca inşa edilmiş dramanın iniş-çıkışları üzerinde fazla durmamıza gerek yok. Dük Lungi'nin yolculuğa çıktığını ve onun yokluğunda korkunç günahın gerçekleştiğini saptamak yeter. Dük, geriye döndüğünde bunu öğrenir. Üstelik, bu sefiş despot, Papa adına kazandığı zaferlerden sonra, tamamen değişmiş geri döner. Neredeyse bir aziz olmuştur. Ve bu çiçeği burnunda, tanrıdan korkar hükümdar, özlü notlar halinde buraya aktaracağım garip bir monolog sürdürür:

“Şimdi eminim. İşkence görmeden de itiraf ettiler. Şimdi gerçekleştirdiğim, Tanrım, senin cezandır. Ben, yalnızca senin ale-

tinim. Yalnızca tahkir edilmiş onurumun intikamını alıyorum, bir bütün olarak intikam almıyorum, sadece senin adil disiplinin önünde eğiliyorum. Evet, bir baba, tıpkı bir başkasından intikam alır gibi, kendi oğlundan intikam alabilir mi? Kanlı kılıç, kardeşin çarmıha gerilmesidir. Öyleyse, yalnızca ceza, gökyüzünün cezası söz konusudur. Burada benim son dostum dikkat. İkisini de alenen cezalandırmam, utancımın ikiye katlanması olur. Başıma gelen bu aşağılamadan dolayı benden işkillenecek bir insanın bile olmasına gerek yok. Onur, acımasızlığı emrediyor. Ey babalık sevgisi, benden ne istiyorsun? Sus. Burada, çocuklara anne-babalarını saymayı emreden Tanrının emir buyurduğunu görmüyor musun? Cürüm işleyeni yasa cezalandırmalı, çünkü bana, ruhumda böyle bir yara açan oğulun benim bedenime karşı asla elini kaldırmayacağı mavalını okuyacaklar.” Ve böyle devam ediyor. Bu kayda değer monolog, şu sözlerle bitiyor: “Zamanı geldi. Tanrım, bana yardım et.”

Sahte sofuca dinsel duyumla en alçak hayvani korkuların ne mükemmel ince karışımı! Oğul cezalandırılmalı — bu korku salıyor. Dük, Tanrının arkasına saklanıyor. Onu sinsice, açık bir skandala yol açmadan cezalandırmalı — yine ahlâki mülahazalar. Onu, kendi canından duyduğu korku yüzünden cezalandırmalı, ama bütün bu motifler ikiye bölünmüş bir şekilde Tanrı buyruğuna büründürülmeye devam edilir.

Peki, Dük Lungi, tanrıların yardımıyla nasıl bir intikam, nasıl bir ceza düşünüyor? Kadını kandırarak yanına getirir, bağlar, ağzını tıkar ve üzerine bir örtü atar. Sonra oğlunu çağırır, ona, tam bir gizlilik içinde cezalandırılması gereken saygı bir kişiyi tutukladığını açıklar.

“Öldür onu!”

“Ama kim bu?”

“Öldür onu!”

Federigo öldürür. Sonra da Lungi, kanlar içinde can çekişen

kadının üzerindeki örtüyü kaldırır, nöbetçilerini çağırır ve bağırır: “Öldürün katili! Tahta vâris bırakacağından korktuğu için, üvey annesini öldürdü.”

Dramanın başlığı “İntikamsız Ceza”nın bile bir ironiyi gösterdiği apaçıktır. Ama bu ironinin heybeti, kirli, acımasız, hilekâr ihtiyarın, dükün karşısına Cassandra kişiliğinin yerleştirilmesiyle daha da artar.

Cassandra’nın bütün sözlerinden sağlıklı bir erotizm, Shakespeare’in kadın kahramanlarının ruhlarına da zaman zaman hâkim olan dizginsiz tutku esiyor. Söylediği herşey, zarif nüktelerle başlıyor. Huzursuzluk anlarında bile, gülmek zorunda gibi geliyor. Ruh ve irade olarak güçlü. Şehvet düşkünü yaşlı kocası, onu doyumsuz ve ilk geceden sonra tek başına bırakmamış olsaydı, Federigo’ya duyduğu kesin tutku, belki ona hâkim olmazdı. Sevgiye, ekmek gibi gereksinimi var. Nasıl sevgi olursa olsun. Hoşuna gidenin sevgisi ise, ona tümüyle hâkim olur. 17. yüzyıl için garip bir güçle, Cassandra, özgür aşk hakkını ilân eder. “Aşkta asla ihanet yoktur. Aşk, her zaman ve herşeye karşı haklıdır. Karanlıkla dolu yaşamımızda aşk tek ışıktır; ve günah işliyorsam, asla ilki ben değilim.”

Federigo, sürekli korku içindeyken, geç Rönesansın bu kadını, kıskançlık yüreğine dokunduğunda, tamamen korkusuzdur. “Beni hiç tanıımıyorsun”, der o. “Senin ihanetinle uzlaşacağımı düşünüyorsan, bil ki, senin ve benim cürümümünden ötürü sesim senden önce yükselecektir. Senin sesin yumuşak olmayacaksa, benimki bütün gizleri ortaya dökecektir. Dük, isterse beni bin kere öldürsün, sen bana aitsin, yalnızca bana.”

“Sevilla Yıldızı”, daha da parlaktır. O, kentin birinci güzeli-ne, Estrela’ya göz koyan kralı anlatır. Fakat erkek kardeşi, taçlı çapkını oldukça kaba bir biçimde kovar. Kral, kendini rezil etmeden, intikam almaya karar verir. Bunun üzerine, Estrela’nın nişanlısını, onur duygusuyla dolu genç bir şövalyeyi çağırır, ona, adı mühürlü bir zarfta saklı kişiyi öldüreceğine dair korkunç vasal yeminini ettirir. Bahtsız adam, ona “soylu” sözü ve-

rir. Kral uzaklaştıktan sonra, mektubu açar ve nasıl bir tuzağa düşürüldüğünü dehşetle görür. Aşkla yükümlülük arasındaki, dostluğun sesiyle onurun sesi arasındaki ruh çatışmasının yiyip bitirici bir tutkuyla anlatıldığı monolog, Corneille tarafından "Cid"de neredeyse sözcüğü sözcüğüne yeniden üretilmiştir. Gracioso, bu şekilde verilmiş sözlerin batıl olduğunu şövalyeye boşu boşuna anlatır. "Etrafımızdaki her şey değiştiğinde, her zaman verilen söze sadık kalınır mı?" Gracioso, daha ileri gider ve şu sözlerle Robespierre'i önceler: "Zamanımızda en onurlu kişi, onurun sesini duymazlıktan gelebilendir."

Ama kahraman vasal, bunları duymazlıktan gelmeyi beceremez. Nişanlısının kardeşini öldürür. Zindana atıldığında, Kralın emri hakkında tek söz söylemez. Acı dolu yalpalamalardan sonra, Estrela, İspanyol yasalarının kendine tanıdığı yakınının katilini bağışlama hakkını kullanmaya karar verir. Ama şövalye katil, bağışlanmayı istemez. Birincisi, Estrela'nın acısı, bir intikamı gerektirmektedir. İkincisi, kendi ölümü, kendisi açısından susan efendisi için en saygın ceza olacaktır. Üçüncüsü, Sevilla şövalyeleri, öfkeyle, kentin böyle bir cinayeti cezasız bırakamayacağını açıklarlar. Her koşul altında, katil kim olursa olsun, Sevilla şövalyeleri onun kellesini isterler. Sonunda monark, sade ve zarif biçimde ilan eder ve bildirir: "Ama bu cinayet, benim emrim üzerine işlendi." Gururlu şövalyeler, anında fikir değiştirip boyun eğdiler ve "Kralın arzusunun daima her türlü yasanın üstünde olduğu"nu açıklarlar.

Kral, memnundur. Sevinçle, harap ettiği iki varlığın evlenmesini ister. Ama onların kendi onur duyguları, canlı ruhları, birbirlerine duydukları tutkudan ve aynı zamanda kralın sözlerinden daha güçlüdür. "Evimde, odamda", der Estrela, "ellerine kardeşimin kanı bulaşmış bir insana nasıl katlanabilirim!"

İkisi de manastıra gider. Ve etrafı katı şövalyelerle çevrilmiş kral, kendi muazzam yaşam yolunu sürdürür.

Corneille'de Rodrigo ve Jimena'nın bu engeli aştıklarına dikkat edilsin. Corneille'in kadın kahramanı için, babasının kanı,

katille mutlu bir evlilik yolunda bir engel oluşturmaz. Burada Lope de Vega daha tutarlıdır. Diğer parlak sahnelerin yanı sıra, “Sevilla Yıldızı”nı, ustalık ve düşgücü açısından, ironi ve yaşam bilgeliğinin derinliği açısından hayranlık verici, Gracioso’nun efendisine, onları hapiste sözde çevreleyen cehennem ve cennet manzaralarını anlattığı bir sahne de süsler. Dünya edebiyatında böyle sahnelerin sayısı çok değil.

*İlk kez, 23 Kasım 1912’de “Kievskaya mysly” (Kiev Düşünce-
si) gazetesinde yayımlandı.*

*Makale, Lope de Vega’ın üçyüzellinci doğum yıldönümü dola-
yısıyla Kasım 1912’de yazılmıştı.*

Jonathan Swift ve “Bir Fıçının Masalı” (1930)

I— Her yergi, keyifli —ve kötü kalpli— olmak zorundadır.

Ama bu tezde bir çelişki yatmıyor mu? Gülmek aslında yumuşak başlı değil mi? İnsan, neşeli olduğu zaman güler. Bir insan, bir insanı güldürmek istediğinde, re’sen şakacıların, avutucuların, eğlendiricilerin içindedir.

Swift ise bizzat kendisi hakkında bir keresinde şöyle yazmıştı: “Ben, insanları eğlendirmek değil, kızdırmak ve onlara hakaret etmek istiyorum.”

İşte, şimdi elimizdesin! Sen misin, bize hakaret etmek isteyen, niye gülüyorsun o zaman, neden nükte yapıyorsun?

Ama herkes, gülme hakkında, onun “keyiflilik” kavramı olmasından başka bir şey daha bilmektedir.

Şu tez çok yaygındır: Gülmek öldürür.

Bu da nereden çıktı? Gülmek gibi böylesine “eğlendirici” bir şey, birini nasıl öldürebilir?

Gülmek, eğlendirdiği kişiyi değil, sırtından bu eğlendiriciliğin ortaya çıktığı kişiyi öldürür.

Nedir gülmek, fizyolojik olarak bakıldığında? Spencer, gülmenin biyolojik özünü çok isabetli bir şekilde anlatır. Şunu söyler: Her yeni düşünce, her yeni olgu, her yeni konu, insanda dik-katin yükselmesine yol açar. Alışılmamış her şey, bizim için bir sorundur, bizi huzursuz eder. Sakinleşmek için, bu yeniyi daha önceden bilinen bir şeye indirgemeliyiz ki, bizim için esrarengiz

bir şey ve olasılıkla tehlikeli bir şey olmaktan çıksın. Böylelikle, dış uyarıcıların beklenmedik bağlantılarında organizma, belirli güçlü bir çalışmaya başlar (refleks öğretisi sözlüğünde: Organizma, yeni bir koşullu refleks başlatır). Ama birden, bu sorunun sahte bir sorun, ardından hiç de tehlikeli olmayan ve çoktandır tanıdığımız bir şeyi gördüğümüz hafif bir maske olduğu ortaya çıkar. Tüm görev, tüm “olay”, “gayriciddi” çıkar; halbuki insan, deyim yerindeyse, kendini silahlendirmiş, psiko-fiziksel güçlerini seferber etmiştir. Bu seferberlik gereksizdi. İnsanın karşısında ciddi bir düşman yok. Seferberliği kaldırması gerekir. Bu demektir ki, beynin belirli düşünme ve analiz merkezlerinde yoğunlaşan enerji stoku derhal harcanmalı, yani bu enerji, organizmanın hareketleri için belirleyici olan tahliye borularıyla serbest bırakılmalıdır. Bu şekilde elde edilen enerji salınımı zayıfsa, hareket küçük olur: dudaklarda bir gülümseme. Daha fazla enerji birikmişse, o zaman diyafram sarsılır, evet hatta kimi zaman, sarsılırcasına çınlayan kahkahalar duyulur ve şöyle denir: “Gülmekten göbeği çatladı”, “Gülmekten yerlerde süründü”, “Gülmekten patladı.” Böyle bir tablo, özellikle, gayriciddi sorunların bir dizi ani çözümünün bunlara denk düşen bir dizi tepkiye yol açması durumunda ortaya çıkar.

Ayrıca belirtmek isteriz ki, diğer şeylerin yanı sıra bir gülme sesi de üreten diyafram sarsılmasının kendisi, aynı zamanda, havanın (ve onunla birlikte oksijenin) akciğerlerimizden şiddetli, güçlü püskürtülmesi eylemidir: Spencer’e göre, bu yeni bir “korunma önlemi”dir. Bu şekilde kanın ekşimesi ve sonuç olarak beyindeki sürecin eylemliliği de zayıflar, böylece, bu bakış açısından gülmek, yine kendine özgü bir seferberliğin kaldırılması anlamına gelir.

Şimdi artık, gülmenin neden eğlenceli ve hoş bir şey olduğu tümüyle açıktır. İnsan kendini bir çabaya hazırladı ve —seferberliği kaldırdı. İnsan, hızla ve kolayca dengeye kavuştu. Her iyi niyetli alay, verili anda insanın karşısında ciddi bir düşman ol-

madığını kanıtlar. Kendinden hoşnut kakhaha, insanın, kendini bir dizi zorlukların üstesinden gelen kişi olarak gördüğünü kanıtlar.

Peki, ya yergici — o, her şeyden önce keskin görüşlü biridir. Toplumsal yaşamda, birine sorunlar yaratan bir dizi çirkin özelliği algılamıştır; siz kendiniz, onun okurları, kitlesi, bu çirkin özellikleri henüz görmüyorsunuz ya da en azından yeterince önemsemiyorsunuz. Ciddi bir ses tonuyla konuşan ve dikkatini mevcut kötülüğün üzerine yönelten yazar, bunu, yaşamın doğru akışının önünde önemli, ciddi bir engel olarak değerlendirmektedir. Belli ölçüde, sizi bununla korkutur. Ama yergici, “ciddi” yazardan, sizi bu kötülüğe anında gülmeye zorlamakla ayrılır, yani size, sizin onun üstesinden gelen kişi olduğunuzu, bu kötülüğün acınası ve zayıf olduğunu ve ciddiye alınmayı hak etmediğini, sizin seviyenizin çok altında olduğunu, ahlâken bu kötülüğün düzeyinin üzerinde olduğunuz için, aslında bu kötülüğe yalnızca gülebileceğinizi anlatmaya çalışır.

Böylelikle, yergicinin yöntemi, bir düşmana saldırırken, onu aynı zamanda peşinen yenilmiş ilan etmesinden, gülünç kılmasından ibarettir.

Ama insan, böyle bir alayı sever — insan bir şeye gülünce, bunun anlamı, onun fenalığının, onun özelliklerinin bir insanda korku ya da olumlu ya da olumsuz “kabul” uyandırmadığıdır. İnsan, böylelikle kendi gücünü hisseder. Bir başkasına gülmek, kendini, kendine gülünenden daha üstün görmek demektir. Gogol’un öylesine başarıyla kullandığı yöntemin korkunç heybeti de zaten buradan gelir: “Kime gülüyorsun? Sen, kendine gülüyorsun.” Bu da şu anlama gelir: Benim tarafımdan uyandırılan içinizdeki en iyi şey, fena, ancak acınacak bir şey gibi, size, yani içinizdeki en kötü şeye özgü olan özellikleri gözetliyor.

Yergici, zaferi önceler. Şunu söyler: “Düşmanlarımıza gülelim! Sizi temin ederim ki, onlar zavallı ve biz onlardan çok daha güçlüyüz.”

Bundan ötürü öldürür gülmek. Bir yazar, sizi bir düşmana karşı mücadeleye çağırıyorsa, bu, düşmanın öldürülmüş olduğu anlamına gelmez. O, belki de bizden güçlü çıkacaktır. Ama sizi ona gülmeye çağırınca, bunun anlamı, sizin onu, sizin tarafınızdan aşılmış bir şey, sizin aşağılamayla davranabileceğiniz bir şey olarak, nihai ve geri dönülmez şekilde mahkûm ettiğinizdir.

Gerçekten sağlıklı, muzaffer bir ses tonu, bir Homervari kahkaha, tam ve kolay kazanılmış bir zaferin şölenidir.

Öyleyse yergi neden kötü kalpli olmak zorundadır (kötü kalpli olmayan bir yergi, kötüdür)?

İşin püf noktası, tam da yerginin, düşman zayıfmış gibi yapmasıdır. İnsanın ona gülmesi yetebilirmiş, o sanki öylesine yenilgiye uğratılmış ve zararsız kılınmış gibi yapmasıdır. Evet, çoğu durumda yergici, meydan okuyarak savaşa davet ettiği fenalığın çok ciddi, çok tehlikeli olduğu acılı inancına sahiptir. Sadece, müttefiklerine, okurlarına cesaret vermek ister. Sadece, kendi tarzında şişinerek düşmanı gözden düşürmek peşindedir: Sizinle alay ediyoruz, size yalnızca gülebiliriz. Yergi, düşmanı kahkahalarla öldürmeye çalışır. Bunu ne kadar az başarır, o kadar kötü kalpli olur. Kahkaha, muzaffer, Homervari karakter yerine, iğneleme karakterini, yani aşırı öfkeyle karışık keskin saldırılar karakterini alır. İğneleme, kendini âdeta, gerçekte kesinlikle yenilgiye uğratılmamış olan üzerinde zafer kazananın yerine koyma çabasıdır. İğneleme, Febüs'ün Piton'a attığı ok¹ gibi yukarıdan aşağıya değil, tersine aşağıdan yukarıya atılmış gülme okudur.

Ama bu nasıl mümkün? Gerçekten de bu nedir: Yergiciler, herhangi pervasız herifler, yalancı pehlivanlar, insan soyunu, gerçekte ciddi olan bir şeyin ciddi olmadığına inandırmaya çalışan sahtekârlar mıdır?

¹ Antik Yunan mitosu, güneş tanrısı Febüs-Apollon'un Piton'a, karanlığın ve gecenin sembolü olan canavara isabet ettirdiği oku anlatır. (*Yazarın Notu.*)

Hayır, mesele biraz daha incedir. Yergici, gerçekten de, alay ettiği şeyin üstesinden gelen kişidir. Ama yalnızca fikir düzeyinde üstesinden gelen kişidir. Kendi ahlâki düzeyinde galip gelenidir. Yergici, zekâsının gücü ve duygularının düzeyi dışında bir de fiziksel güce sahip olsaydı, rahatlıkla düşmanına yanaşır ve onunla muzaffer bir gülüşle alay ederdi: “Ve çehren parlıyor zaferden, ey Belvedèrelî Apollon!”² Ama mesele de, Piton’un kesinlikle “şahlanmış ve can çekiyor” olmaması ya, zira Apollon’unuzun ne yeterince güçlü bir yayı, ne de yeterince yelekli bir oku var.

Yergi, maddi bir zaferin yokluğunda, düşünsel bir zaferdir.

Bundan dolayı, yerginin, yeni oluşmakta olan veya egemen sınıfın egemen ideolojisinden daha üstün bir ideoloji yaratmış bir sınıfın ya da toplumsal grubun, henüz düşmanı maddi olarak yenebilecek kadar gelişmemiş olduğu yerde azami büyüklüğüne ulaşacağı sonucunu çıkarmak zor olmayacaktır. Aynı zamanda onun dev muzafferaneliği, rakibini horlaması ve gizlice ondan korkması bundan ötürüdür, öfkeliği, nefretinin dev enerjisi, yerginin neşeden parlayan figürlerini —çok sık— siyah bir kenarla çerçeveleyen keder bundan ötürüdür. Yerginin çelişkisi burada yatar, diyalektiği burada yatar.

II— Swift! İsmi kendisinde bile şeytani, ıslıklayıcı bir şey var. Swift. Swist.³ Mephistopheles’in, Boito’nun aynı adlı operasında —özellikle Şalyapin’in canlandırmasıyla— alaycı pro-

² Bir Puşkin yergisinden (1827):
Şakırdadı yay: ok, şimdi yaylan!
Piton şahlanmış, can çekiyor;
Ve çehren parlıyor zaferden,
Ey Belvedèrelî Apollon!
(*Almancaya Çevirenin Notu.*)

³ Swist: İslık sözcüğünün Rusça karşılığı; burada Swift ismiyle bağlantı içinde sözcük oyunu olarak kullanılmaktadır. (*Almancaya Çevirenin Notu*)

testosunu, aşağıladığı, ama hâlâ egemen olan zora karşı fırlattığı ısıltığı anımsatan bir şey.

İnsanlık tarihinde, espri unsurunun bu kadar güçlü bir şekilde cisimleştiği muazzam bir figür neredeyse yoktur.

Swift, gülme dalgalarıyla çevrelenmiş. Esprinin gücü sayesinde, mevki sahiplerini ve bakanları, önünde eğilmeye zorladı. Esprinin gücü sayesinde, tüm bir halkın, İrlanda halkının, büyük hamisi olarak onu ilahlaştırmasını sağladı. Esprinin gücü sayesinde, yüzyılları dize getirdi ve en iyi eserleriyle, daha sonraki kuşakların en büyük yazarlarının bile okunurluğundaki öncelik çıtasını tartışılır hale getirdi.

Ve bununla birlikte o, dünya tarihinin en kasvetli, en kederli, en trajik figürlerinden biridir. Gülüşünü eşlik eden “dünyanın görünmez gözyaşları”, onun organizmasını yaktı. Evet, peki bunlar görünmez miydi? Böyle bir karanlık ve umutsuzluk içinde son bulan Gogol’de, “görünmez gözyaşları” duyarlı bir okur için hiç görünmez olmasalar da, bunlar Swift’te daha açıkça görülür durumdaydı. Ona düşman toplumsal unsurlar üzerinde dev zekâ üstünlüğünden gelen dev neşesi, organik olarak, kimyasal olarak, bu ruhun yalnızca gerçeğin egemeni olmayıp, aynı zamanda sık sık gerçekten de onun çaresiz manevi galibi ve tam da muzaffer mücadelelerin sonucunda onun onu inatla yadsıyan ve tepeden tırnağa eziyet görmüş kölesi olması yüzünden, korkunç, ölçsüz, ıstırap verici bir acıyla bağlıdır.

Swift, zekâdan doğan kederdir.⁴ O, çok büyük bir zekâdan doğan çok büyük bir kederdir. Ve onu, burada hem Gogol hem de Griboyedov ile bağıntı içine getirmemiz boşuna değildir. Bu iki si de, onun büyük ruhundan bir yudum keder içtiler.

Ama Ruslar için Swift, bir Griboyedov, bir Gogol değil. Ruslar için Swift, bir Saltikov-Şchedrin’dir.

⁴ Burada, Griboyedov’un, genellikle “Zekâ Acı Getirir” veya “Düşünce Keder Verir” diye çevrilen “Zekâdan Keder” adlı toplum güldürüsü kastedilmektedir. (*Almanca Çevirenin Notu.*)

Onun en geç ve en popüler portresi göz önüne getirilsin. Uzun sakallı zayıf bir ihtiyar, hasta dizlerinin üzerinde ekose bir bataniye. Akıllı gözlerde hüznün. Gerçeklik, boğazına kadar çıkmış. Bir hacının, bir azizin, bir şehidin çehresiyle, kasvetle birilerine bakıyor. Ve o, üstelik Rus toprağı üzerindeki en esprili yazar. O, kızgın iğnesini, gericiliğin ve liberalizmin hilkat garabetlerinin aşağılık kafataslarına batıran, ama onların sarsılmaz vurdumduymazlıkları karşısında fiziksel olarak tükenmiş ve kuru sönmüş büyük yergicimiz.

Swift, Voltaire'in çağdaşlarından, onun daha yaşlı çağdaşlarından biriydi.

Houdon'un heykeli göz önüne getirilsin: Biçimsiz bir örtüyle örtülmüş güçsüz, kuru kolları dizleri üstünde yaşlı Voltaire, yorgun bir başla, kızgınlık, akıllı öfke dolu bir kafayla ve aptallığa karşı zaferle bitmiş mücadele duygusu ve tükenmiş onay duygusuyla, sanki bu kafa tunçtan alınıyla parlamaya devam ediyormuşçasına mutlak dâhilikte bir karışım birine bakıyor.

III— Swift'in zamanında, Voltaire'in zamanında, burjuvazi hızla iktidara geldi.

Zengin ve büyük burjuvaziye, zafer kazanacağı, daha beşikteyken kulağına okunmuştu. Onun zaferinin yeni bir kötülüğün kaynağı olacağı ve onun, zafer kazandıktan sonra, emekçi kitlelerin ona bağladığı ve onun emekçi kitlelerde uyandırdığı umutları yerine getirmeyeceği, daha beşikteyken kulağına okunmuştu. Burjuvazi, tam da eski egemen sınıflara karşı hücumunda kitlelere de çağrıda bulunduğu ölçüde, tam da o zaman gelişen (ve az önce doğmuş olan) dünyevi küçükburjuva aydın tabakasından parlak ideologlar kazandı.

Politik olarak Kraliçe Anna'nın egemenliği altında burjuvazinin egemen sınıflarla ana çatışması, iki partinin mücadelesi biçiminde gerçekleşti: Whigler ve Toryler.

Swift, gerçekte ne Whig ne de Tory idi. O, burjuva liberalizminin dalgalarının sırtında yükselmiş ve onun ufuklarından ve

eğilimlerinden sonsuz derecede üstün olan, göz kamaştırıcı bir kişilikti.

Gerçekte o, politik ifadesini Whig partisinde arayan ılımlı ve son derece zengin burjuvaziye değil, tersine, kendi ana kitlelerini henüz yeterince desteklemeyen ve yoksul halkla bir tür platonik ilişki içinde bulunan küçükburjuva aydınlar tabakasını temsil ediyordu.

IV— Swift, yoksul bir ailede, son derece yoksul bir dul kadının çocuğu olarak dünyaya geldi. Güzelliği ve zekâsı yüzünden onu seven bir sütanne, onu annesinden almamış olsaydı, çocuk belki de hayatta bile kalmayacaktı. Böylelikle, acı bir yoksulluk içinde yaşayan annesinin izniyle, iki yıl boyunca sütanne tarafından yetiştirildi.

Ama yoksul küçük çocuğun zengin akrabaları vardı. Onlar tarafından beslendi. Onun okula ve üniversiteye gitmesini sağladılar: Böylelikle vatansız ve mülksüz bir aydın proleter oldu.

Üniversitede, hiç de çalışkan olmayan sinirli ve dengesiz bir insan sayıldı. Gerçekte, içinde hissettiği harika yeteneklerle dünyanın ona bahsettiği ışıksız yoksulluk arasındaki karşıtlık bilincinden doğan bir kırgınlık onu yiyip bitirdi.

Sınıfların fırtınalı çatışmaları, eski istikrarlı yaşam biçimlerini parçaladı ve toplumsal yaşamın inişi çıkışı içinde yolunu bulmaya ve kamuoyunda istekleri, öfkeleri ve sempatileri için bir ifade bulmaya susamış oldukça geniş halk kesimlerini uyandırdı. Henüz periyodik bir basın bulunmadığı için, uyandırılmış kitlelerin sesi olarak, yazarları anonim kalan ve bunlar yüzünden matbaacıların sert cezalara çarptırıldığı yarı-yasal yergi yazıları yayınlanıyordu. Bu yergi yazılarında ve bunları izleyen, bizdeki ilk örnekleri Katerina döneminin yergi dergileri olan büyük ölçüde yergisel ilk dergilerde, AKIL, hükümetin dizginlerini eline geçirmeye çalıştı, diğer toplum güçlerinin karşısına kânitlamanın berraklığını, alayının sadeliğini koymaya çalıştı.

AKIL, adım adım daha fazla hayran ve yandaş buldu. En zeki insanlar, kendilerini iktidara eğilimli görüyorlardı. İktidar insanları, kendilerini zeki göstermeye çalışıyorlardı. Aydınlar tabakası, yavaş yavaş ağırlık kazandı, bakanlar, kendilerini aydın olarak yutturmaya başladılar.

Swift, daha üniversite döneminde, aydınlar tabakasıyla flört eden böyle bakanlardan birine, önemli diplomat Temple’e düştü. Ekmegini lütufla kazanan biri olarak sömürülmekten acı çeken Swift için, onun yanında yaşamak, derin kırgınlıklarla doluydu. Birçok kere hamisinden ayrıldı ve yine geri döndü. En sonunda, İrlanda köyü Laracor’da basit bir ruhban olmaya karar verdi ve tam da orada ilk dâhi eserini yazdı: “Bir Fıçının Masalı”.

Yeniden Londra’ya döndüğünde, Beacerstaff takma adıyla, espri dolu bir yergi ve Steele’in dergisi “The Tatler”da bir dizi makale yayınlattı ve gazetecilerin ilk sırasına geçti.

Swift, politik faaliyetinin tüm ilk döneminde, Whigler partisinin “Pair”i* sayıldı. Ama Whiglerin hükümeti devrilip, Kraliçe Anna, yeni gözdesi Lady Masham’ın etkisi altında, Harley ve St. John’un başında bulunduğu Toryleri görevlendirdiğinde, Swift, eski dostlarına ihanet etti ve yeni iktidarın safına geçti. Bu “ihanet”, ona çok pahalıya patladı: Dostlarından çoğu, onu en kaba hakaretlere boğdular. Ama Swift, kendini iki partinin acınası anlaşmazlıklarından sonsuz derece üstün görüyordu: Onun gözü, “Büyük Britanya’nın yararına” kullanmak istediği iktidardaydı.

Harley hükümetinde, sonra da Bolingbroke hükümetinde Swift, doruk noktasına ulaştı.

Kendini nasıl gösterdiği anlatılır: ölçülü adımlarla, güzel başı havaya kalkık, masmavi parlaklıkta derin gözlerle, koyu ruhban elbisesi içinde, bakanların salonlarını ve resmî kabullerini ziyaret eder ve orada, ricacılarla, dostlarıyla ve yalakalarla çevrili

* Pair = Peer: Lordlar Kamarasına mensup asilzade. —ÇN.

olarak, onun dehasına tabi olan bakanların onun önerilerine karşı tek sözcük söylemeyeceklerinden peşinen emin halde, meseleleri karara bağlar.

Gerçekte Swift, üç yıl boyunca, Tory hükümetinin yöneticisiydi. Toryler, o olmadan, “gazetecilerin efendisi” olmadan, hükümet edemeyeceklerini kavradılar. Ama Swift, yoksul biri olarak kaldı. Para hırsı, bir bütün olarak ona yabancıydı ve daha sonra, Dublin’de St. Patrick Katedralinin dekanı olduğunda da, ömrünün sonuna kadar, mütevazı gelirinin üçte birini yoksullara verdi.

Daha Tory hükümeti yıkılmadan önce, Swift’in durumu salantılı hale geldi ve o İrlanda’ya kaçtı. Kraliçe Anna’nın ölümü, I. George’un tahta geçmesi, kurnaz ve aşağılık Walpole’un istikrarlı egemenliği, Swift’i Büyük Britanya’nın politik arenasından kopardı. Orada, İrlanda’da Swift, kendi halkının acısının farkına vardı. İrlanda, yalnızca politik baskıya değil, aynı zamanda duyulmamış bir ekonomik sömürüye de tabi tutuluyordu. İrlanda’nın İngiltere’ye koyun, yurtdışına yün ihraç etmesi yasaklanmıştı, ona pratikte kalp para dayatılmıştı. Bencil İngiliz aristokrasisinin ve burjuvazisinin sefaletle itilmiş İrlanda halkı üzerine yağdırdığı bütün bu aşağılıkları düşünmek zordur. Swift, artık iktidar ve onurla ilgilenmez, tehlikelerden korkmaz ve kendi halkının sözcüsü olur. Onun “Bir Kumaş Tacirinin Mektupları”, cesur, berrak gazeteciliğin usta örnekleri haline gelir. Halkının idolü olur, onun yaşam yeteneğini uyandırır, kendini halkını korumaya adan ve herşeye kadir İngiliz hükümetini, konumlarını birbiri ardına terk etmeye zorlar.

Fakat kısmi başarılar Swift’i avutmaz. O, bir yanda ruhu ve halk sevgisi ve diğer yanda umutsuz gerçeklik arasındaki uçurumu daha önce hiç olmadığı kadar hisseder. Gittikçe daha fazla kötümserliğin pençesine düşer. Yergisel gülmeye trajik acının birleşiminin karanlık anıtı, o zaman ortaya çıkmış ve “İrlanda’da Yoksul Kişilerin Çocuklarının Anne-babalarına ya da Ül-

keye Yük Olmalarını Önlemek, Bilakis Onların Genel Refaha Yararlı Olmalarını Sağlamak İçin Mütevazı Öneriler” başlıklı yergi yazısıdır.

Bu yazıda Swift, en soğukkanlı ve en sakin ciddiyetle, fazlalık çocukları zenginlerin masaları için lezzetli yemek olarak, “pişirilmiş, kızartılmış ve buğulanmış çok yumuşak et” olarak kullanmayı önerir.

Swift, karanlık öfkesinin dibine ulaşıp, oradan âdeta esprinin henüz parlayan kıvılcımlarını saçar. O zamanlar, dünya çapında üne kavuşan bir kitap, hafif değiştirilmiş biçimiyle herkesin dünya edebiyatının en güldürücü ve sarıcı kitaplarından biri olarak çocuklarına verdiği bir kitap yazar: “Gulliver’in Seyahatleri”, gerçekte yalnızca Swift’in dönemindeki insanlığın değil, onun tahmin ettiği gibi, genelde tüm insanlığın en umutsuz, en karanlık, en kötümser yergisi. O dönemde Swift, değerli dostu Esther Johnson’ı, Stella’yı kaybeder. Swift’in yaşamındaki aşk romansı, son derece düşündürücü ve gizemli. Kadınlarla —Stella ile, Vanessa (Esther Vanhomrigh) ile— sıkı bir dostluk, bir evlilik halini almayan, ancak onu bir tür çift evliliğe sürükleyen ve kavranamaz, son derece karmaşık karşılıklı ilişkilerle ona ısıtırap veren zarif, sevdalı bir arkadaşlık kurdu.

Yalnız kalınca, hüznü adam, zamanla iyice düştü. Lanet olası gerçeklik, onun ruhundan öç alıyordu. Ölümünden kısa süre önce neredeyse tümüyle bunadı ve acınası bir akıl hastası olarak yetmişdokuz yaşında öldü.

İrlandalı yoksul kitleler, onun cenazesini çevrelediler. Aralarından biri, büyük yazarın ölü alnının etrafındaki ağarmış bukleleri kesti ve “bizim hamimiz”in anısına dağıttı.

V— Swift, “Bir Fıçının Masalı”na önsözde, onun gerçek anlamına bir ışık tutar.

Hobbes’un güçlü materyalist eseri “Leviathan”ı göz önünde bulundurur ve onu, zevk için önüne bir fıçı —din, kilise— atıl-

madığında, bir gemiyi, yani devleti devirebilecek olan bir balinayla karşılaştırır; dine ve kiliseye karşı mücadele, Swift'in düşüncesine göre, devrimci güçleri, devlete doğrudan saldırmaktan alıkoymaktadır.⁵

Başka sözcüklerle, Swift âdeta şunu söylüyor: Gerçekten de, devlete, sınıf devletine bir darbe indirmek, ciddi bir görev olurdu, ama bu şimdi mümkün değil; buna karşılık, kilise alanında serbest düşünceli olmamıza izin veriliyor — öyleyse bununla uğraşalım!

Voltaire'in de aynı durumda olduğunu anımsayalım.

Ama elbette sunağa karşı bu daha tehlikeli mücadele de, hatta tahta karşı mücadeleyle karşılaştırıldığında bile, oldukça yararlı oldu.

Swift bu görevi parlak bir şekilde çözdü.

Burada esprisinin ana yöntemi, diğer birçok eserinde olduğu gibi, gerçeğin abesliklerinin görünürde son derece ciddi, ancak sürekli olarak dudaklardaki titrek bir gülümsemenin eşlik ettiği anlatımıdır. Okurun üzerine, tam bir espri duşu, espri çığı yağıyor. Bu açıdan dünya edebiyatında, “Bir Fıçının Masalı”yla kıyaslanmaya dayanabilecek az sayıda eser vardır. Yalnızca, daha sonra Carlyle'in başeseri “Sartor Resartus”⁶ için ana temeli oluşturan giyinme felsefesi üzerine harika sayfaları düşünmek bile yeter.

Masalın yapılanması, sırasıyla her biri, yetkin parlaklıkta bir mecaz biçiminde İngiltere'deki Katolik. Anglikan ve Püriten kilisenin öyküsünü anlatan bölümler sunulurken, diğeri Swift döneminin edebiyatına görkemle saldıran bölümlerden oluşmaktadır.

⁵ Aslında Swift, bu eserini “Masal Fıçısı” olarak adlandırmalıydı: Zevk için “balina”nın önüne atılan, yani devrimci güçleri devlete saldırmaktan alıkoyan bir fıçıya benzer bir masal. (*Lunaçarski'nin notu.*)

⁶ Sartor Resartus (Latince) (Lunaçarski tarafından olduğu gibi kullanılmış): Yeniden Dikilmiş Terzi. (*Almanca Çevirenin Notu.*)

İlk alanda, kaftanın Birader Petrus tarafından boyanmasının, kuddasın* kutsal armağanlarının amansızca alaya alındığı öğle yemeğinin vs. öyküsünün benzeri olmayan acı mizahla parıldadığı taklit edilemez ironik tablo geliyor karşımıza. Petrus ve Yahya’nın canlandırılması, Katolik ruhbanlarının içten pazarlıklı sınırsız sahte sofuluğunun ve aşırı Protestanların hiç de daha az sahte sofu olmayan katı, ateşli, karacahil inanç öğretilerinin karakterize edilmesi eksiksiz. Swift, Martin’e biraz daha yumuşak davranmış, ama burada da oportünizmin oportünizm olarak karakterize edilmesi takdire değer ve son bölümlerden birinde, yeniden aynı Martin’den söz ettiği zaman, Swift, onun yarım gönüllülüğünden ötürü, iğneleyici alaylarının yıldırımlarını onun üzerine yağıdırıyor.

Anlatımın bu bölümü, sert bir şekilde bitiyor: Öbür Dünya için bir tür seyahat bürosu kurma projesiyle. Swift, kendi ateist düşünce tarzını hiçbir şekilde gizlemiyor.

Swift’in kendi çağının yazarlarına karşı seferleri, elbette biraz daha az anlaşılır, ama bu yüzden hiç de daha az parlak değil. Bugünkü okuyucu da, evet, özellikle de bugünkü okuyucu, burada tam bir espri ve zehirli ok cephanesi bulacaktır.

Daha önce Swift’in — o zamanlar İngiltere’yi geride bırakmış İtalya’da— bu alandaki öncellerinden birisi, hümanist Poggio, antik dönemin keyif sahibi büyük yazarlarının sözde müstehcenliği, alay etmek için, buna karşılık o zamanki kirli pornografların, şehvet uyandırmak için kullandıklarını söylüyordu.

Swift’in uygunsuzlukları, buna hiçbir şekilde zarar vermez. Hristiyanlık, insanın içindeki hayvani olanı küçülttü. Swift, burada, belirli bir ölçüde Hristiyanlığa bağlı kalıyor ve insana, onun hayvani özünü anımsatabildiği ölçüde, bundan zevk alıyor. Swift’in uygunsuz şakaları, tam da delici bir ısırgan otu batması, insana, onun neredeyse bir maymun olduğunun anımsatıl-

* Hristiyanlığın kutsal akşam yemeğinin —ÇN.

ması rolü oynuyor. Swift, “masal”ının uzun ömürlü olacağına pek inanmıyordu. Önsözde şunları yazıyor: “Bu eserde ektiğim esprilerin, öylesine kestirme bir şekilde, modern dekorasyonun ilk değişiminde güme gideceklerini düşündüğümde, zaman zaman derin bir keder sarıyor beni.” Buna ilişkin olarak, bir dizi parlak, nükteli düşünce dile getiriyor.

Elbette Swift, kendi çağı için çok çağdaştı. Ama tam da kendi döneminin sorunlarına muazzam bir zekâyâ, daha yeni uyanmış ve kendisini yaşam üzerinde egemenliğe eğilimli gören bir zekâyâ sahip insan olarak tepki gösterdiği için, bu böyle değil miydi? 17. yüzyıl sonu ve 18. yüzyıl başı için bu çağdaşlık, onu, bizim çağdaşımız da yapmaktadır. Ve bu durum, artık oluşan sosyalist kentlerin kütüphanelerinin raflarında onun yerini güvence altına almıyor mu?

Elinizdeki baskı, bilinmeyen bir çevirmenin Rusça metnine, Çarlık sansürü tarafından çok kereler el konulmuş bir metne dayanıyor. Çeviri yeniden redakte edildi ve bir bütün olarak zaten az sayıda sağlam kalmış örneklerden çıkarılmış olan yerler tamamlandı. Okuyucuya kolaylık olması için, bölümlerin yalnızca kısıtlı bir şekilde yerleri değiştirildi; örneğin, “Bir Fıçının Masalı”nın düşmanlarına karşı polemik yürüten, daha sonra yazılmış bölüm olarak “Yazarın Savunması”, sona kondu.

Böylelikle, “Bir Fıçının Masalı”, Rus dilinde ilk kez tam metin olarak yayınlanıyor. (V. V. Çuykov’un 1884’te “İzyazçnaya literatura”⁷ dergisinde yayınlanan çevirisinin eksiklikleri vardı ve “Bir Fıçının Masalı”nı önemli ölçüde kısaltılmış olarak sunmaktadır.)

Metin, özenle yorumlanmıştır.

Swift’in “Bir Fıçının Masalı”nın “Ogonyok” (Alevcik) Yayınevi, Moskova 1930, Rusça baskısına Lunaçarski’nin önsözü.

Molière (1930)

Bir Konferanstan

Şimdi, bizim için daha ilginç¹ olan bir adamdan söz edeceğim: Molière'den. Molière, başka bir sahne sanatı türünü, komediyi, güldürüyü üstlendi. Molière'in babasının, kralın duvar kâğıtçısı olması çok karakteristiktir. O dönemin bütün heykeltıraşları, bütün saray ressamı, aslında aynı zamanda kralın duvar kâğıtçılarıydı.

Ama onun babası, sarayda hizmetli değildi, iyi duvar kâğıtları, halıları olan bir dükkânı vardı ve bunları saraya satıyordu. Son derece terbiyeli, ciddi bir ticaret burjuvasıydı. Ve işte, böyle bir durumda, oğlu Jean-Baptiste, ona oyuncu olmak istediğini açıklıyor!

Ve o zamanlar oyuncu, başıboş köpek, toplumun dışına itilmiş bir kişi sayılıyordu; kilise bile, oyuncuların mezarlığına gömmüyor, tersine hayvan mezarlığına atıyordu. Örneğin, soyluların elini öptüğü büyük kadın oyuncu Adrienne Lecouvreur, bu şekilde gömüldü. Öldüğünde, bir oyuncu, ahlâksız, günahkâr görüldüğünden, bir hayvan mezarlığına götürüldü.

Molière, babasına oyuncu olmak istediğini açıkladığında, babasını nasıl bir korkunun kapladığını düşünebilirsiniz!

Ama buna rağmen, Molière, bu alanda inatla düşünmeye baş-

¹ Yani daha önce ele alınan dramacılar Corneille ve Racine'den daha ilginç. (*Almancaya çevirenin notu*)

ladı. Kendisine iyi bir mevki ayarlanmıştı: Kralın uşağı. Majestelerinin oda uşağı ünvanını taşıyordu.

Molière'in doğrudan burjuva olduğunu iddia etmek mümkün değildir. O, bir aydıındı. Ticaretle uğraşmadı, yalnızca kalemiyle çalıştı. Yaklaşık üçyüz yıl sonra, tüm aydınlanmış ve kısmen de aydınlanmamış evrenin bile güldüğü dünyanın en komik güldürülerini yazdı. Halbuki kendisi, son derece ciddi bir insandı. Trajedici olarak yaratılmadığının acısını çekti. Ahlâkçılık yapmayı seviyordu ve kadın ve erkek oyuncularına vaazlar çekiyordu. Kişisel yaşamında mutsuzdu, çünkü tam bir burjuva aile, kendisine mezara kadar sadık kalacak bir kadın istiyordu, ne var ki, onu boynuzlatan bir kadın oyuncuyla evlenmek zorunda kaldı. Kendi tiyatro sanatına ve drama sanatına karşı müthiş katıydı. Önüne, eğlendirme yoluyla öğretme hedefini koymuştu. Ve onun için öğretmek, eğlendirmekten daha önemliydi.

Doğrusu o, mükemmel bir eğlendiriciydi. Gençliğinde, İtalyan Commedia dell'arte ve Fransızların renk fışkıran farslarına hayran kaldı. Oysa, sarayda yaşadığı için, aşırı ölçüde kaba olamazdı, bütün bunları zarif bir biçime dökmek zorundaydı. Molière'in yaratisının harika yönlerinden biri, yaşam tazeliği, iğnelli alay, ona halkın derinliklerinden akıp gelen toplumsal bilgelikti. Ve bütün bunlar, Racine'inkilerle boy ölçüşen harikulade uyumlu dizeler içinde. Herşey, son derece zengin bir içerikle, kristal berraklığında, soylu, tümüyle doğru biçimlere dönüştürülür. Bu, Molière'in kaleminden çıkan herşeye büyüleyici bir parlaklık ve yetkinlik vermekteydi.

Onun kendisi hayran olunacak bir oyuncuydu ve oyunlarındaki herşey, oyuncuya göre düzenlenmiştir. Oyunlarını seyretmek ve dinlemek, pek büyük bir zevktir. Her cümleyle, her jestle kahkahalara yol açarlar. O, kesinlikle büyük bir oyuncuydu. Ama o, güldürüyü, kendi fablleri için bir dekorasyon, bir çerçeve, bir yaldız olarak kullanıyordu. Örneğin, usta Tilki Reineke tarafından efendilerin yerildiği kimi ortaçağ fabllerinde olduğu

gibi, Molière de güldürüleriyle burjuvazinin ruhunu pekiştiriyordu.

Burjuvaziye, kendine saygı duyma zamanının geldiği vaazını verdi. Bir dizi oyunun hedefi, soyluları saymanın ve onları taklit etmenin ne kadar aptalca olduğunu göstermektir. Molière'in ünlü, son derece keyifli oyunu "Soylu Burjuva" ("Le bourgeois gentilhomme") sarayda icra edildiğinde, herkes bütün gücüyle güldü, ama perde kapandıktan sonra, saraylılar asık suratlarla etraflarına baktılar ve Kral, tek söz etmeden dışarı çıktı. Bu oyunda, zengin bir küçük-burjuvanın nasıl görgü kurallarını öğrenmeye çalıştığı ve madrabazların ona nasıl "Mamamuschi" adını taktıkları anlatılır. Onun nasıl saray yaşamının her türlü çekiciliklerinin ve görünümünün peşinde koştuğu canlandırılır. Onun yanı sıra, onun sırtından yaşayan pişkin soylu kişiler bulunmaktadır. Tüm anlamı, bu zengin burjuvanın, bu saygın adamın, soylunun yüzüne tükürüp, layık olduğu gibi kovmamasında yatmaktadır. Onun kendi dünyası, kendi çevresi var. Öyle görünüyor ki, Molière, sanki soylulara şunu söylüyor: "Sen parladın, şimdi artık yaylanmanın zamanı geldi!" Böylesi oyunlar onda bolca var.

Molière'in nefret ettiği oyun kişileri var, sevdiği ve sevecenlikle alay ettiği oyun kişileri var. Bir burjuvayı betimlediği sürece, ona bir ders vermeye, ona birşey öğretmeye çalışsa bile, aslında onu gıdıklıyor. Burjuvalar, onda sürekli olarak dürüst insanlardır. Burjuva kadınlara, erkeklerin gerçek dostları olmaları gerektiği, erkeklerin onlara gem vurmaması gerektiğini öğretir; ama bir kadın, bilge olmak, salon açmak ya da benzeri şeyler yapmak istediğinde, Molière onlarla iğrenç bir şekilde alay eder, çünkü böyle şeyler görüşünce kadınların işi değildir. Kadının evde, mutfakta işini iyi bilmesinden ötürü, ona saygı duyulması gerektiğini söyler. Genç soyluları, markileri, tam anlamıyla soylular olarak gösterir. Gözde kahramanı akıllı uşaktı, soylular

¹ Lunaçarski başlığı Fransızca aktarıyor. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

ise, gerçek kuklalar gibi davranan kâtip ruhlular, farfaracılar, mankafalardır.

Ruhbanlara karşı tavrı neydi? Elbette, sahneye bir papaz getirmeye cesaret etmedi; buna rağmen, Tartüff'ü, bu sahte sofuyla, bu sahte azizle kilisenin kastedildiğini herkesin kavradığı bir serbest görüşlüyü yarattı. Büyük bir hiddetle, bu sahte azizliği, nihayetinde mümkün olduğunca çok para yığmaya çalışmak olarak betimler. Bu sahte azizin çeşitli mimiklerinin altında, güçlü bir zevk hırsı ve aşırı ilkesizlik gizlenir.

Kilise, bu tiyatro oyunu yüzünden çileden çıktı. Yalnızca oyunun programdan çıkarılmasını değil, aynı zamanda, Molière'in mümkün olan her şekilde cezalandırılmasını talep etti. Ama oyun kendini eğlendirdiği için, Kral, onu kurtardı. Ve Molière, bir kere daha kraliyet kaftanının arkasına saklanır, kralın soytarısı gibi onu güldürür, ama gerçekte bütün zaman soytarılıkları ile burjuvazinin özsaygısını uyandırır — ona ahlâk öğretir.

Sahte bilime, skolastik bilime de aynı şekilde güçlü saldırdı. Skolastik türden doktorları, eczacıları, filozofları mükemmel betimledi. Öyle ki, insan daha gülünç tipler düşünemiyor. Şimdi böyle kof bir bilime sahip olmasak da, yine de ara sıra, gereksiz şeyleri geviş getirircesine ciddi ciddi tekrarlayan böyle kılı kırk yaran tiplere rastlarız. O, Molière, hâlâ canlı ve büyük olasılıkla, sonsuza kadar da öyle kalacak.

Örneğin, Molière, gerici aydınlar tabakasıyla, ruhbanlarla, soylularla hesaplaşıyor, kendine saygı duymadığı ve sağlam bir şekilde kendi ayakları üzerinde durmadığı için o zamanki burjuvaziyle alay ediyor. Ve burada, etrafına bakındığında, gerçek şafağın henüz çok uzak olduğunu hissediyor. En ünlü eseri "İnsan Düşmanı", iyi bir aileden gelme, namuslu ve dürüst olmak isteyen genç bir burjuva üzerine acı alay biçiminde yazılmıştır. O, kimsenin sırtını sıvazlayamaz, kimsenin sakalına göre tarak vuramaz. Ne düşünüyorsa onu söyler, berbat bir dize kurucusuna,

onun manzum sanatı hakkında ne düşündüğünü söyleyemez. Bir duruşmayı kazanmak için, ruhunu incitemez, çünkü o, dürüst, gerçek bir insan. Ve burada, daha sonra Rousseau'nun tekrar tekrar çınlatacağı motifler yankılanır. Tam da bu üstünlük sayesinde Alceste, herşeyi kaybeder: Karısını, iyi adını, servetini. Ve sonunda şunu söyler: "Dünyayı dolaşıp, insanın dürüst olabileceği köşeciği arayacağım."

Ve "İnsan Düşmanı"nı okuduğunuzda, aklınıza Çatski³ gelir, çünkü Çatski, Molière'in Alceste'inin çok yetenekli bir kopyasıdır. "İnsan Düşmanı", toplumumuzda gerçekten dürüst insana yer olmadığını, gerçek insanın göğsünü gerebileceği zamanın daha gelmediğini söylemek ister. Zekâdan ötürü olmasa bile, dürüstlükten, doğruluktan ötürü keza o da acılara sahiptir; etrafındaki herşey saraya, ikiyezlülüğe, kötü zevke sıkı sıkıya bağlı olarak doğal değilken, onun dürüst bir insan yaşamı sürdürmesinden ötürü acı.

Molière öldüğünde ("Hastalık Hastası" oyununda, bizzat kendisi hasta olduğu ve acıdan kıvrandığı halde, sözde acıları canlandırırken sahnede öldü), o öldüğünde, kilise ona cenaze töreni düzenlenmesini reddetti. Böylelikle o, o zamanki kavramlara göre, insana yaraşır bir şekilde gömülmedi.

1930'da, Moskova'da, "Batı Avrupa Edebiyatı Tarihi" ders dizisinin XIV. Louis döneminin drama sanatına ayrılmış yedinci dersinden.

³ Griboyedov'un sahne eseri "Zekâ Acı Getirir"nin baş kişisi. (Almanca-ya Çevirenin Notu.)

Doktor Faust (1903–1928)

Onmak istemiyorum,
çünkü güçlüdür duygularım;
Yoksa diğerleri gibi namerdim.¹

Goethe'nin bu trajedisi, öylesine içerik dolu, öyle bitip tükenmez bir bilgelik hazinesi ki, mevcut düzinelerle yoruma yüzlercesinin ekleneceği kesindir ve herkes, kişiliğine uygun olarak, bu harika mikrokozmosta yeni bir şey bulacaktır. Kendimizi, Faust ve Mephisto'nun genel karakterize edilmesiyle ve Faust'un düşünsel gelişmesinin en önemli anlarıyla, yani olumlu trajik tipi aydınlatmak için gerekli olanla sınırlandırırız.

Kim bu Faust aslında? Yüce Tanrı girişte onu “uşağım” olarak adlandırıyor, Mephisto ise şu yanıtı veriyor:

Gerçekten de! Size garip bir şekilde hizmet ediyor.
Dünyevi değil o budalanın yediği ve içtiği.
İçindeki kaynaşma sürüklüyor onu uzaklara,
Yarı yarıya bilincinde çılgınlığının;
İster gökyüzünden en güzel yıldızları
Ve yeryüzünden en büyük hazları,
Ve tüm yakınlıklar ve tüm uzaklıklar
Dindirmez bu duygu dolu gönlü.

¹ “Faust”, II. Bölüm, Rusçaya tarafımdan çevrildi. “Faust” alıntılarını N. A. Kolodkovski'nin çevirisinden, kısmen benimkinden; sürekli olarak çekinceyle. (Yazarın Notu.)

Tutkulu arzu ve bitip tükenmez doyumsuzluk — bunlar, Faust'un ana karakter özellikleri. Çoğu kişi, özel dikkatini, onun çabasının ikircikliğine yöneltir: Onu gökyüzüne ve yeryüzüne çeken şeye, onun bağrındaki “iki ruh”a. Faust'un kendisi de bunu pekiştirir:

Yalnızca bir güdünün bilincindesin;
Diğerini asla tanımaya kalkma!
İki can yatıyor ah! bağrımda,
Ayrılmak ister biri diğerinden:
Biri kaba bir aşk hazzı içinde
Tutunur pençeleriyle dünyaya;
Zorla kalkar diğeri tozlardan
Yüce atalarının diyarına.

Peki, Faustçu ilke gerçekten bundan mı ibaret? İnsan onuru, bu gökyüzü mavisine ulaşma çabasından, metafizik heveslerden, mistisizmden mi? Elbette değil. Yalnızca birkaç sayfa sonra, bu acemi, asıl yaşamı henüz tanımayan Faust şunları söyler:

Bu yeryüzünden kaynaklanıyor sevinçlerim,
Ve bu güneş aydınlatıyor acılarımı;
Onlardan bir kurtulursam,
Umurumda değil, olacaklar, olabilecekler.
Bilmek istemem artık,
Gelecekte de insanların nefret edip etmeyeceklerini,
Sevip sevmeyeceklerini
Ve o kürelerde de
Bir yukarının ya da aşağının olup olmadığını.

İşte bu duygu, Faust'ta, göreceğimiz gibi, ömrünün sonunda ulaştığı o büyük bilgeliğin bir bölümünü oluşturur ve pekiştirir. İçten içe kaynaklan çabasını ölüme kadar saklar, ama iki ruhu

çoktan bir olmuştur. Romantik idealizm — bu, tıpkı Goethe'nin bir çocukluk hastalığı olduğu gibi, Faust'un da bir tür çocukluk hastalığıdır.

Faust, acılarının bir kaynağına daha dikkat çeker:

Gönlümde yatan Tanrı,
En derin duygularımı uyandırabilir
Bütün güçlerimin üzerinde taht kuran,
Vuramaz hiçbir şeyi dışarı;
Öyle ki, varolmak bana bir yük,
Ölüm bir arzu, yaşamak ise nefret.

Ruhun ölümsüz doğa karşısındaki çaresizliği: keza Faust'un yüreğini sıkıştıran doyumsuzluğun sahte nedenlerinden biri. Ruhun maddi dünya üzerindeki doğrudan etkimesi, magizm diye adlandırılır ve Goethe, özellikle romantik baylar için, büyüleyici güçlerin eksikliğinin insanlar için hiç de bir talihsizlik anlamına gelmediğini kaydetmeyi gerekli görür:

Büyüyü yolumdan uzaklaştırabilseydim,
Büyülü sözleri tümünden unutabilseydim,
Dursaydım önünde, ey doğa, tek başına bir adam gibi,
Değerdi o zaman *bir insan* olma çabasına!²

Faust'un acı olarak kavradığı şey: her şeyi yaşama, her şeyi görüp geçirme dizginsiz arzusu, yani yaratma arzusu — bu, iktidar hırsı, yaşama arzusudur! Yalnızca yadsınamamak değil, bilakis içinde daha fazla geliştirmek gerekir onu! Hatalar ve tortular düşer, geriye yalnızca salt yaratma arzusu kalır.

² “Faust”, Bölüm II, Rusça çevirisi benim tarafımdan yapıldı. Bu motif, Lenau'nun “Faust”unda biçimlendirildi; bkz. bu şiirin Rusça naziresi-ne benim Anyutin takma adıyla yazdığım önsöz; bu önsöz, 1904'te Petersburg'da, “Obrazovaniye” (Eğitim) dergisinde yayımlandı. (Yazarın Notu.)

“Bir insan”ın altını çizen Lunaçarski'dir. (Almancaya Çevirenin Notu.)

Yani Faust'un doyumsuzluğu, sürekli olarak artan yaşam bolluğu arzusundan başka birşey değildir. Ve durum böyleyse, o zaman Faust'un, her şeyden önce güçlü bir iradeye sahip olması gerekir. Yaşama olan güçlü talepler, zayıf iradeli insanı boğar: İntiharda, aylak düşperestlikte, alaycı eleştiride konaklar, Faust ise *irade insanının daniskasıdır*, eylem insanıdır; dolaysız tutku biçiminde bir yaşam arzusu, onda daima, çok katmanlı ruhunun tüm diğer güçlerine egemen olur.

Yazılır ki: “Başlangıçta söz vardı!”

Daha burada duraklıyorum! Kim yardım edecek ilerlememe?

Söze öylesine yüce bir değer biçmem olanaksız,

Başka türlü çevirmeliyim öyleyse,

Eğer ruh beni doğru aydınlatıyorsa.

Yazılır ki: Başlangıçta *anlam* vardı.

Öyleyse iyi düşün ki ilk satırı,

Kalemin acele etmesin!

Anlam mıdır ki, her şeye yol açan ve yaratan?

Şöyle olmalıydı: Başlangıçta *güç* vardı!

Ancak daha bunu yazarken bile,

Uyarıyor beni bir şey, bununla kalmayacaksın diye.

Yardım ediyor bana ruh! Ansızın bir çıkış yolu buluyorum

Ve yazıyorum tasasızca: *Başlangıçta eylem vardı!*³

Eylem — edim, fiil, olgu — varlığın özüdür; Faust'a göre, varlığın özü *iradedir*, edimlerin, görüngülerin ardında saklanan bir şey anlamında değil, tersine onların ardında görüngünün kendisinden başka duran herhangi birşeyin hiç olmaması anlamında.

Eylem — edim — Faust'un doğasında da her şeyin önünden gider. Düşünüp taşınmalar devam eder, arada bir de pişmanlık —bundan sonraki gelişme süreci, olguyu işler ve ruhu yeni bir

³ Cümlelerin altını çizen Lunaçarski. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

bilgelik hazinesiyle zenginleştirir, iradeyi inceltir ve yüceltir, onda yeni bir an doğurur, ancak Faust'un coşkun eylemliliğini hiç yavaşlatmaz.

Doymak bilmez yaşam hırsı (yani duyum ve yaratma arzusu) ve güçlü, tutkulu irade — Faust'un doğasının temelleri bunlardır; halbuki o, yumuşak bir kalbe ve keskin bir zekâyâ sahip. Bunlar olmasaydı, Faust, ya sıradan bir maceracı ya da Don Juan olurdu.

Dramanın en önemli anlarını çözümlediğimizde elimizde bunun birçok kanıtı olacak. Şimdi ise Mephistopheles ile, insan ruhunun bu diğer, olumsuz yönüyle uğraşalım. Faust'un temel özelliği, kendini yetkinleştiren bir yaşama duyduğu arzu, en yüksek varlık biçimleri doğrultusundaki sonsuz çabadır. Mephisto'nun temelleri, yaşamın tümüyle yadsınması, karanlık nihilizmdir:

Ben ki, başlangıçta her şey olan parçanın parçasıyım,
Kendine ışığı doğuran karanlığın bir parçası,
O kibirli ışık ki, şimdi gecenin anasının
Eski yerine, mekânına göz dikmiştir.
Ama beceremez bunu, çünkü, ne kadar çabalarsa çabalasın,
Şeylere yapışıp kalır.
Şeylerden yayılır, şeyleri güzel yapar,
Şeylerdir onun yolunu kesen;
Ve umarım, uzun sürmez,
Şeylerle birlikte yok olup gitmesi.

Bu dehşet verici. Şeytan kendi çaresizliğinin bilincinde olmasaydı, daha dehşet verici olurdu.

Faust: Değerli görevlerini şimdi biliyorum!
Bütün olarak yok edemiyorsun
Ve onun için küçükten başlıyorsun.

Mephistopheles: Ve elbette bununla çok iş yapılmış sayılmaz.

Hiçliğe karşı koyan
Tek şey bu hoyrat dünya,
Başedemedim onunla,
Ne yaparsam yapayım,
Dalgalarla, kasırgalarla, depremlerle, yangınlarla —
Sonunda kaldı deniz aynı deniz, kara aynı kara!
Ve kahrolası şeye, hayvan ve insan dölüne,
Ona hiçbir şey yapılamıyor işte:
Kaçını gömdüm şimdiye kadar,
Ve yeni, taze bir kan dolaşıyor her keresinde!
Defol git, yoksa çıldıracağım!
Havanın, suyun ve toprağın elinden
Kurtuluyor binlerce tohum,
Kuraklıkta, nemde, sıcakta ve soğukta!
Saklamasaydım kendime alevi,
Kalmazdı elimde hiçbir şey!
Faust: O zaman sen de o canlı,
Onduran yaratıcı kudrete karşı,
Boşuboşuna iblisçe sıktığın
O soğuk şeytan sanatını koydun!
Başka bir şey ara kendine,
Ey kaosun garip oğlu!

Ve Mephisto, küçükten yok eder. O, parçanın bir parçasıdır, onun özel uzmanlık alanı, insanların yüce çabalarını yok etmek, onlara altından uzağı işaret etmek, haz anlarını yakalamak ve onları “durun!” diye bağtırmaktır.

Durumumuz yamyamca iyi
Sanki beşyüz domuz gibi!

Mephisto, yaşam sevinci vaaz eder ve verimsiz düşperestliği paramparça eder.

Diyorum sana: Bir herif ki, nazarlara dalar,
 Kuru otlaktaki hayvan gibidir
 Kötü bir ruh tarafından dolap beygiri gibi dolaştırılan,
 Etrafında yatarken güzel yeşil çayır.

Gerçekten de tuhaf, değil mi? Bunları söyleyen, mahvetmenin şeytanı ve büyük hiçin ateşli havarisidir. Goethe'nin düşünce derinliği de kendini zaten burada gösteriyor: Yeşerip gelişen yaşam, hoşnutluk, hayvani keyif, varolmanın bu görünürde canlı anahtarı, sonun başlangıcıdır, çünkü içindeki yaratıcılık tükenmiştir, ilerleme sona ermiştir; hayvanlaşma, yozlaşma, oburluk, ahmaklık — bütün bunlar, ortaya çıkmakta gecikmez. Mephisto, hangi yolun sonsuz geceye götürdüğünü bilmektedir. Ama buna karşılık o, insanları sürekli huzursuz kılmak zorundadır.

İnsanın edimi çok kolayca tavsayabilir,
 Sevdığı sonunda mutlak huzurdur;
 Onun için ona yarenler verdim ki,
 Onu kızdırsın ve etkilesin ve şeytan gibi yaratsın.

Yani insan, karşıt uçta da huzur bulabilir: Sonsuz doğruları gözlemlemeye dalabilir, edilgen bir idealist haline gelebilir. Şeytan, bunun kendi ekmeğine yağ sürdüğüne akıl erdiremez; edilgen platoniklikte yine de yüce, olumlu bir ilke görür ve haşın, kızgın, hiddetli bir şekilde onun üzerine atılır: bütün “karlı dağlar”a pislik atar, bilgiyle, saflıkla, kendinden geçmeyle, doğa ile estetik bütünlükle alay eder ve aynı zamanda insanda hayvani tutkuları körükler, onu “güzel, yeşil çayır”a cezbeder! Ne aptal bir şeytan! Halbuki insanın da tam da buna gereksinimi var: Yaşama daha fazla yaklaşan gerçek insan, serin ülküselliği tutkunun ateşiyle kaynaştırabilir ve tutkuların sıcak karanlığını ülkünün ışınıyla aydınlatır.

Bir parçası ki o gücün,
Hep kötüyü isteyip hep iyiyi yaratan.

Mephisto, Faust'u kendi ağına düşürmek için, onun uşağı olur; yavan, kinik-pratik zekâ, Faust'un, burada, yeryüzünde yaşamı örgütleyeninin elinde heybetli bir alet olur.

Karakteri ancak gelişme içinde bütünlüğünü bulduğundan, Faust'un gelişmesinin yalnızca en önemli anlarını izlememiz yeter.

Bilmeye ayrılan uzun bir zaman diliminden sonra, acı düşkürlüklerinden sonra, *bir* duygu Faust'a egemen olur. O mücadeleye, fırtınaya, yeni, garip ışıklı yaşama çekilir. Ruhunun acı dolu bağımlılıkları bu türdendir. Ve kader, ona, yaşamı tanıma olanağı sunar. Mephisto, Faust'un içinde yaşam hırsı uyandığı için sevinçlidir: onu daha güçlü bir şekilde kızıştırmak gerekir. Peki, Mephisto'nun görüşünce, yaşam hırsı nedir? Her şeyden önce *şehvet!*

Faust ise, arzularının boyutuyla onu dehşete düşürür.

Bırak duyuların derinliklerinde
Közleşmiş tutkularımızı dindirelim!
Kapalı büyüğü kutularda
Hemen hazır olsun her mucize!
Atalım kendimizi zamanın uğultusuna,
Olayların akışına!
İsterse orda acı ve haz,
Başarı ve usanç
Yer değiştirsin istediği gibi:
Yalnızca dur durak bilmeden çalışan erkektir.
*Duyuyorsun ya: Sözü edilen zevk değil.*⁴
Coşkuya adıyorum kendimi, en acı hazzla,

⁴ Bu ve devamındaki vurgulamalar Lunaçarski'ye aittir. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

Sevdalı nefrete, cana can katan bıkkınlığa.
 Bilgiye susamışlıktan kurtulmuş gönlüm,
Kapanmasın bundan böyle hiçbir acıya,
Ve tüm insanlığın payına düşeni,
İçimin derinliklerinde tatmak isterim,
Ruhumla kavramak en yükseği ve en alçağı,
Onların mutluluğunu ve kederini gönlümde yığmak
Ve kendi benimi onların benine genişletmek
 Ve tıpkı onlar gibi, sonunda ben de yıkılmak!

Mephisto'nun gözü korkar — ama buradan, bir kez daha, durup dinmek bilmeyen bir yaratıcı ruhu anımsatan birşey sızıyor. Faust'u ölçülü olması için uyarmaya çalışır.

Tek başına ben istiyorum!

Bu, Faust'un ağzında korkunç bir sözcüktür. Şeytan da hemen estek köstek etmeye başlar: Bu iradeyi, bu devasa, hırs dolu ve sırrına varılmaz “Ben istiyorum”u kırmak gerekir, insana, dolaysız pratik sağduyunun sık sık yaptığı gibi, yaşamdaki yerini ve onun *yalnızca insan* olduğunu anımsatmak gerekir.

Sonunda — neysen osun.

Başına milyonlarca lülesi olan peruk tak,
 Ayağına dizine kadar gelen çorap giy,
 Her zaman neysen o kalırsın.

Sonuç: İnsan kimi şeyleri denemeli, yaşam, böylesi hiçliklerden oluştuğu için, yaşamını neşe içinde geçirmeli. Hafif eğlenceler peşinde koşmaya, tam da Faust, kuşkuculuğun bu özbeöz çocuğu mu karşı koyacak? Zaten bilimler, onu düş kırıklığına uğrattı!

Hor gör sağduyuyu ve bilimi,
İnsanın en yüce gücünü,
Yalnızca gösteriş ve büyülerde
Güçlendirt kendini yalan ruhu tarafından,
İşte benimsin o zaman mutlaka! —
Kader ona bir ruh verdi,
Dizginsizce sürekli ileri atılan,
Ve onun aceleci çabasıdır,
Yeryüzü zevklerini görmezden gelen.
Sürükleyeceğim onu vahşi yaşama,
Sığ önemsizliklere,
Çırpınsın, donakalsın, yapışıp kalsın,
Ve dudakları önünde onun doyumsuzluğunun
Yiyecekler ve içecekler uçuşsun,
Boşuna yalvaracak açlığının giderilmesi için;
Ve şeytana da teslim etmeseydi kendini,
Yok olup gitmesi gerekirdi!

Şeytan nasıl da yanılıyor! Evet, o, Faust'a dünyevi zevklerle
işkence aletleri gibi eziyet edecektir, ama ansızın bu eziyette, bu
sonsuz çabada kendi mutluluğunu görür ve Melekler Korosu,
budala şeytana karşı şu şarkıyı söyler:

Kurtarıldı soylu azası
Ruhlar dünyasının, kötüden:
“Kim ki sürekli ter dökerek çaba gösterir,
İşte kurtarabiliriz onu.”

Ama Mephisto'nun kendisi de. Faust'u avareler topluluğu gi-
bi kendisinin öylesine kayıtsız şartsız kurbanı yapabileceği
umudu beslemiyordu. Bu “yamyamlar”ı görmenin Faust'ta
uyandırdığı iğrenti, onu, Mephisto'yu pek korkutmaz. Onun

elinde daha güçlü bir ilaç vardır: Aşk! Aşk, hayvani tutkudur, bencil hazdır, çoğu zaman kendine yalnızca bedensel eğlencele-
rin kaynağı olarak bakılan diğer kişinin çöküşüyle bağlıdır, ama aynı zamanda aşkta en saf güzelliğin gözlenmesine yakın bir şey, başdöndürücü, anlaşılması imkânsız bir şey vardır. Aşka karşı gelmek, Faust için zor olacaktır. Tutuksuz tutkusuyla gençliğini ona yeniden geri vermek ve onu kadın güzelliğiyle büyülemek yeter. Alman yorumcular, Faust'un beklenmedik "günahkârlığı" karşısında bir çıkmaza düşerler. Ve gerçekten de, bunlar nasıl konuşmalar! —:

Faust: Dinle, bana o dilberi bulmalısın!

Mephistopheles: Peki, hangisini?

Faust: Demin buradan geçti.

Mephistopheles: Şu mu? O, papazından geliyordu,
Onu bütün günahlarından azletti.

Günah çıkarma hücresinin önünden sürünüp geçtim:

Pek masum bir taze,

Yok yere günah çıkarmaya gitti;

Ona gücüm yetmez!

Faust: Ama ondördünü geçmiş.

Mephisto: Tam bir sefil gibi konuşuyorsun:

Her güzel çiçeği kendisi için ister,

Sanır ki, hiçbir onur,

Hiçbir kerem yoktur elde edilmeyecek;

Ama hep öyle olmaz.

Faust: Sayın Bay Usta Övgüyağdıran,

Sıkmasın yasalarıyla canımı benim!

Ve kendisine şunu söylerim kısa ve kestirmeden:

Tatlı genç taze

Olmazsa kollarımda bu gece,

Ayrılıyor demektir yollarımız yarıgece.

Bana o meleğin hazinesinden birşey getir!
 Beni onun yattığı yere götür!
 Getir göğsünden bir boyunbağı,
 Aşk arzusunun bir çorap bağı!
 Mephistopheles: Göresiniz diye, acılarınızda size
 Yardım ve hizmet etmek istediğimi,
 Bir an bile yitirmeyelim,
 Götürmek istiyorum hemen bu gece onun odasına sizi.
 Faust: Ve görecek miyim onu? Sahip olacak mıyım?
 Mephistopheles: Hayır!
 Bir komşusunda olacak.
 Siz de bu arada tek başınıza
 Gelecek zevklerin umuduyla
 Onun havasını soluduğu yerde
 Haz alabilirsiniz doya doya.
 Faust: Gidebilir miyiz?
 Mephistopheles: Çok erken henüz.
 Faust: Bana bir armağan bul onun için!

Ama bu kiniklik! Sevinçten tümüyle kendinden geçen Mephisto, çılgına dönen öğrencisini frenler. İdealist Faust, nasıl oldu da böyle hızlı bir şekilde böyle bir kinikliğe kalkıştı? Alman yorumcular, hayır diye başlarını sallıyorlar. Bu bir sefihin ifade tarzıdır, diye kanıtlamaya çalışıyor saygıdeğer Vischer⁵: Faust, bir sefih olmuştur, fakat Goethe’de buna ilişkin birşey söylenmediği için, cadı mutfağı sahnesinin sürmekte olan sefahati sembolize ettiği varsayılmalıdır.

Bizim görüşümüz ise, Faust’un gençlikle birlikte gençliğin tüm havailiğini de korumuş olduğudur, başka bir şey değil. Faust’un ağzından konuşan kesinlikle bir sefih değil: Aşkı bedensel tutku olarak bildiği sürece, Gretchen de, onun için yalnızca

⁵ Friedrich Theodor Vischer (1807-1887): Yazar ve estetikçi, bir “Faust” parodisinin yazarı. (*Almancaya Çevirenin Notu*)

hayran kaldığı bir “çiçekçik”tir. Yolda hoşuna giden bir kadın görür, sürekli olarak yeni zevkler tatmak ister. Bir saat önce kendisine yabancı olan, bir saat önce herhangi bir oyuncak olan bir kız için yüreğinde derinden gelen bir sempati közlenmesi için, Faust’un yalnızca Gretchen’in odasına girmesi, yalnızca bu çocuksu, safdil saflığın soluğunu hissetmesi, yalnızca onun çocukluğunu, aile ortamını düşünmesi yeter. Onun tutkulu, kor gibi kızgın, işleyen bir mizacı vardır: Gretchen’i düşünmek, bu bedensel, kızgın, yasak şehvetiyle onu yakan düşünce, peşini bırakmaz.

Bu tutku onun içinde asla sönmez; ola ki yalnızca kısa bir zaman için, o da yeniden bütün gücüyle tutuşmak üzere. O, derin sempatisi, şefkati, zarif sevdalılığı kor gibi bir tutkuyla büyüdüğü için, Mephisto’nun düşüncesine göre, her zaman için “duyumuştü duyumsal bir talip”tir.

Ya sen? Seni buraya ne sürükledi?
 Nasıl da derinden duygulandım!
 Ne işin var burada? Yüreğin niye ağırlaşıyor?
 Zavallı Faust, seni tanıyamıyorum!
 Büyülü bir hava mı sarıyor beni?
 Daha biraz önce tatmaktı arzum,
 Şimdi bir aşk düşünde dağılıyorum!
Oyuncağı mıyız havadaki her esintinin?
 Ya girseydi şu anda içeri,
 Nasıl da öderdin cezasını günahının!
Ah, koca adam, ah, ne kadar da küçük düşerdin!
*Kapanırdın, mum gibi eriyip, ayaklarına.*⁶

Bu sonsuz sevimli çocuğun bütün bu safdil, iyi yürekli, akıllı uslu konuşması, onu coşkuya boğar, çünkü iyi, ancak zayıf her

⁶ Altını çizen Lunaçarski. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

şey gibi, saf, ancak kırılabılır her şey gibi, onda acıma ve şefkat duygusu uyandırır.

Senin bir bakışın, bir sözün eğlendirir beni daha fazla
Bütün bilgeliklerinden bu dünyanın.

...

Ah, saflığın, masumiyetin asla
Tanıyamaması kendini ve kutsal değerini!

İlk aşkın hoş şiiri, fırtına gibi geçer gider. Ne şiir! Bu Goethe, ne harika bir usta!

Faust, aşkıyla boy ölçüşebilir duruma gelir. Şimdiye kadar kendine kavranılmaz gelen doğa, kendini ona açar, varoluş için içten bir şükran doldurur içini. Ama ruhu ne kadar yücelirse, içindeki uyumsuzluk da o kadar hastalıklı bir hal alır: Ancak bu özün hakkında gelir, öyle ya, her şeyin kökü, kör, doyumsuz bir tutkudur. Kaçmanın zamanı gelmedi mi?

Bu ıstıraplar, bu kuşkular, Mephisto'yu bıktırır. Bu arzu, bu hüznün, bu köpürme nereden geliyor?

Yeteri kadar sürdürmediniz mi yaşamı?
Nasıl sevindirebilir sizi böyle uzayıp gitmesi?
İyidir insanın bir kez her şeyi denemesi;
Ama sonra da yeni bir şeye uzanması!

Ve kahreden iğneli alaycılığının tüm şiddetiyle Faust'un idealist, platonik, düşü heveslerinin üzerine atılır, kıvrak dilinin tüm ustalığıyla Faust'un duyumsallığını kışkırtır.

Yılan! Yılan!

Ağır suç duygusuyla, tutkusunun bozulmuşluğunun duygu-

suyla Faust, ateşli iradesinin konuştuğu bir tiratla içini boşaltır: Vicdan duyulabilir bir sesle konuşmasına ve sağduyu, suçlamalarını pekiştirmesine rağmen, faal tutku, yaşam hırsı her şeyin üstesinden gelir.

Cennetin sevinci nedir ki onun kollarında?
Bırak, onun göğsünde ısınayım:
Duyumuyor muyum özlemini her zaman?
Değil miyim bir firari? bir yersiz yurtsuz?
Bir canavar, amaçsız ve huzursuz,
Bir şelale gibi kayadan kayaya çarpan,
Arzuyla, hırsla, uçuşuma uçan?
Öte yanda o, çocuksu sağır duygularıyla,
Küçük kulübesinde Alp yaylasında,
Kendi ev uğraşı içinde
Kapanmış küçük dünyasına.
Ve ben, Tanrının lanetlisi,
Yetmezmiş gibi
Kayayı kaldırmam
Ve onun dünyasını yıkmam!
Onu, onun huzurunu da gömdüm!
Bu kurbanı zorla istedin, sen, ey cehennem!
Yardım et şeytan, bu korku anı kısalsın!
Ne olacaksa hemen olsun!
Onun kaderi yıkılsın üzerime
Ve batsın o da benimle!

Aşkın trajedisi büyür, Margarete, baştan ayağa aşktır, onu Faust'a bağlayan aşktan başka bir şey yoktur, hatta onun tüm dünyada bu aşktan başka birşeyi yokken, onu fırtınalı bir şekilde sevmeye devam eden Faust, artık dünyaya açılmak ister, sürekli yeni yaşamın açlığını çeker.

Huzurum yitti,
Yüreğim ağır;
Bulamam onu bir daha
Ve bir daha asla.

Ama o artık o kadar sık, o kadar uzun zaman orada değildir.

Onlar, ayrı dünyalarda yaşarlar; her aşkın trajedisi de bundan kaynaklanır. Faust, ne için yaşar? Onun başka duyguları, başka düşünceleri, başka bir tanrısı vardır! Bu korkunç. Dine ayrılmış harika bir sahnede, safdil Gretchen, kendi inancıyla Faust arasında bir köprü kurmaya çalışır. Ama Faust'ta Mephisto'dan çok fazla şey olduğunu, çok fazla inançsızlık, çok fazla eleştiri olduğunu hisseder ve bu onun için korkunçtur, korkunç.

Margarete, Faust'a tüm ömrünü verir, onu en yakınlarından, çevresinden esirger, kendi dünyasından koparır: Faust, onu, kendi yaşamının girdabına çekmiştir. Ona yakın olan her şey, ayaklanmış, mücadele etmeye çalışmıştır ve — devlerle çarpışma içinde önüne geçilmez bir şekilde mahvolurlar, ama mahvolanların kanı Margarete'nin üzerine gelmiştir. Bunlar, bencil, canavarca bir tutku olarak aşkın sonuçlarıdır. Ama tam da bu tutkunun yarattığı acının derinliği, Faust'un ruhunu yüceltir, derinleştirir, gittikçe daha yüksek varlık biçimlerinin basamağı olarak hizmet eder.

Aşk, ilk önce Faust'a, kadın güzelliği biçiminde, soyut bir ideal kadın biçiminde görünür.

Ne görüyorum? Nasıl da cennet gibi bir tablo
Görünüyor bu büyülü aynada!
Ey aşk, kanatlarının en hızlısını ver bana
Ve gönder beni onun diyarına!
Ah, kalmazsam olduğum yerde,
Kalkarsam yakınına gitmeye
Görebilirim ancak onu sislerin içinde! —

Bir kadının en güzel resmi!
Mümkün müdür, bir kadının bu kadar güzel olması?
Bu uzanmış bedende mi görecektim
Timsalini tüm cennetlerin?
Var mı yeryüzünde böyle birşey?

Sonra: canla başla sevdiği ve tutkusuyla yaktığı somut, alımlı Gretchen'in kişiliğinde — çünkü o yalnızca bir kelebektir, Faust ise yanan bir meşale; ve sonunda aşk, ona, tanımlanamaz bir acıyla dolu tablo biçiminde görünür. Aşk, fazlasıyla tuhaf bir duygu, güçlü mizaçlarda kederlerle dolup taşıyor; Schopenhauer'in aşka ilişkin çirkin yargısı, yaşam tarafından sık sık doğrulanıyor. Her aşkı mutlaka trajik sayma düşüncesi, bize uzaktır; ama trajik aşk, ölüm ve umutsuzluk sınırına varan aşk, güçlü ruhların yaşamında sık sık muazzam bir yer kaplar.

Faust: Sonra da gördüm ki —
Mephistopheles: Neyi?
Faust: Mephisto, görüyor musun orada
Tek başına ve uzakta duran soluk benizli, güzel çocuğu?
Yavaşça süzülüyor yerinden,
Adım atmadan yürüyormuş gibi.
İtiraf etmeliyim ki,
Benzemekte iyi yürekli Gretchen'e.
Mephistopheles: Bırak kalsın olduğu yerde!
Ondan hayır gelmemiştir kimseye.
Bir büyümlü tablo o, cansız, bir put.
İyi değil onunla karşılaşmak:
Donuk bakışları dondurur insanın kanını,
Ve çevirir neredeyse bir taş;
Duymuşsundur belki Medusa'yı.
Faust: Gerçekten de, bir ölünün gözleri,
Sevgi dolu bir elin kapatmadığı.

Bu, Gretchen'in bana sunduğu göğüs,
Bu, tattığım tatlı beden.
Mephistopheles: Seni gidi avanak, bu bir büyüdür,
Ki herkese sevdiği gibi görünür.
Faust: Bu ne zevk! Bu ne acı!
Gözlerimi alamıyorum bu manzaradan!
Ne güzel süslerdi bu güzel boynu
Tek bir kırmızı kurdele,
Bir bıçak sırtından daha ince!

Goethe'nin düşüncesine göre, Gretchen'in başına gelen korkunç trajedi, Faust'un ruhunu yüceltti. Yokolup gitmek şöyle dursun, acının ateşle imtihanını başardı ve ulaşılamayacak ölçüde büyüdü. Gretchen'in aşkı, sembolik sonsözden de anlaşıldığı gibi, onun için bütün zaman boyunca yüceltici bir şey olarak kaldı. Fırtınalı yükselişi içinde Faust, sık sık ilk aşkının mutlu ve acı düşünüyü anar.

Yalnızlıkların en derinine bakarak ayaklarımın altındaki,
Saygıyla basıyorum bu doruğun kıyısına,
Terkediyorum bulutlarımın kanatlarını,
Açık günlerde yumuşakça beni karanın ve denizin üzerinde uçuran.

Kopuyor benden yavaş yavaş, toz haline gelmeden.
Doğu'ya yöneliyor kitle kalabalık alaylarla;
Ona bakıyor gözler, şaşkınlıkla hayranlıkla.
Bölünüyor yürüyerek, dalga dalga, değişken.
Değiştirmek istercesine kendini. Evet, yanıltmaz gözüm beni!

... Yanılıyor mu beni bir büyüleyici resim,
En genç, en hasret kalınmış en yüce servet olarak?
En derinliklerinden kalbin en eski hazineler fışkırıyor:
Şafak tanrıçasının aşkı, hafif kanat çırpışlarıyla işaret ediyor bana,

En hızlı görülen, ilk, anlaşılır anlaşılmaz bakışla,
 Ki, yakalandığında, gölgede bırakır her hazineyi.
 Ruh güzelliği gibi yükseliyor yüce biçim,
 Dağılmıyor, yükseliyor etere
 Alarak beraberinde içimdeki en iyisini.

Faust, zamanın her şeyi iyileştiren gücünün yardımıyla ve her şeyden önce de onu güçlü bir nehir gibi bütün acılar boyunca taşıyan yaşam hırsı sayesinde, korkunç suç bilincinden, kederden ve acıdan kurtulmayı başarmıştır.

Suçlamanın kor gibi acı oklarını uzaklaştırır,
 Yüreğini yaşanmış zulümden temizler —

diye şarkı söyler Ariel onun başında. Ve onun yüreğine sağaltıcı merhem süren küçük ruhlar, onu yeniden yaşama döndürür.

İhmal etme, atak olmayı,
 Kitle ikirciklikle yola çıktığında;
 Her şeyi başarabilir soylu
 Anlayıp hızlı davrandığında.

Ve Faust, yeniden hayata döndürülmüştür.

Yaşamın tüm maskeli alayını hızla ölçmüş, gizli güdüsünün para, hedefinin zevk peşinde koşmak olduğuna, tüm sözümona toplumun tembel, akılsız, hasis olduğuna, kaçınılmaz çöküş tehdidi altında olduğuna inanmıştır. Goethe'nin çizdiği toplum tablosunda, Devrimden önceki Fransız toplumunun bir kopyasını görmekteyiz. "Faust"un bu bölümü, öyle görünüyor ki, en az önemli olanıdır. Ama Faust'un kendinden yüz çevirmeye hazır olduğu berbat bir toplumun avuntuları ve eğlenceleri arasında o, beklenmedik bir şekilde, harika, derin, ruhunu canlandıran bir görüngüye rastlar: *Sanat*. Sanatkârane bir sahnede yalnızca güzelliğin soluk figürleri, bir sanatçının dehasının yaşama uyandır-

diği ruhlar çıkıyordu ortaya — ve Faust sarsılır. Güzelliğin hası Helena, onun ruhunu doldurur. Alışılmış tutkusuyla, alışılmış coşkusuyla, Faust kendini yeni tutkuya teslim eder, güzelliğin kaynaklarını Hellas’da arar, onun ölümsüz çekiciliğinin içine dalar, olanaksıza ulaşır, sarılmaları içinde onun için yeniden dirilen Helena’nın tadına varır; aşktan yanarak, yeni bir sanat doğurur ve soylu bir armağan olarak Helena’nın elbisesini —*güzelliğin bir biçimi*— saklar.

Sıkı tut, her şeyden sana arda kalanı!

Elbiseyi, bırakma onu! ...

... Kullan yüce,

Paha biçilmez sevgiyi ve kalk ayağa;

Taşır o seni sıradan olan her şeyin üzerine hızla

Göğün yedinci katına, sen yaşadıkça.

Goethe’nin sanat, sanatsal yaratı gibi insan yaşamının en önemli görüntülerinden birini saptadığı Helena sahnesi, okuyucunun hemen görmediği derinliği ve hayranlık uyandırıcı güzelliği yüzünden güçlü bir dikkate değerdir. Ama bu önemli sahne üzerinde daha fazla duramayız. Sanatsal yaratı, Faust’u memnun etmeyi beceremez. Şimdi neye gereksinimi vardır? Artık aya doğru yola koyulmaz mı?

Mephistopheles: Sorabilir miyim, neyin peşindeydin?

Gözüpekçeydi yeterinden fazla belli ki.

Sen ki, aya o kadar yakın süzıldün,

Hırsın çekti seni oraya belli ki.

Faust: *Hiç de değil! Bu yeryüzü*

*Sunmakta yer henüz büyük eylemlere.*⁷

Şaşılabilecek şeyler olmalı!

Gücüm var atak uğraşa.

⁷ Altını çizen Lunaçarski. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

Gürültülü bir kentte yaşamak, toplumsal faaliyetle, entrikalarla, şan getiren bir kariyerle uğraşmak, Faust için daha yararlı olmayacak mı?

Mephistopheles: Bu gerçekleşecek kısa zamanda.
Kendime böyle bir başkent aradım,
Çekirdeğinde vatandaşın beslenme zulmü,
Eğri büğrü sokaklar, sivri çatılar,
Sınırlı pazar, lahana, pancar, soğanlar,
Etsineklerinin barındığı kasap tezgâhları,
Yağlı et parçalarını yağmaladığı;
Orada bulursun her zaman
Elbette kötü kokuyu ve edimi.
Sonra engin meydanlar, geniş sokaklar,
Kibar takılmalar,
Ve nihayetinde, hiçbir kapının sınırlamadığı,
Sınırsız uzanan kenar semtler.
Burada sevindirir beni dönen tekerlekler,
Gürültülü aşağı yukarı kaymalar,
Sonsuz aşağı yukarı koşuşmaları
Kum gibi kaynayan karınca yığınlarının.
Ve gemi elime aldığımda, at koşturduğumda,
Göründüm her zaman ortalarında,
Hayranlığını kazanarak yüzbinlerin.

Böyle bir yığın, Faust için nedir? Yeryüzünde bundan daha az ya da daha çok olmasının onun için bir önemi var mı? Bunu, Faust'un sonunda bir özgeci ve hayırsever olduğunu iddia eden yorumcu bayların yüzüne çarpmak gerek. O hiç haz istemiyor mu? Hayır, hiç de değil. O, Sardanapal'leri hor görüyor.

Mephistopheles: Sonra da, muhteşem, yalnızca bana ayan Hoş bir yerde kurdum bir köşk.

Dağ, ova, çayır, tarla, ormanı
 Dönüştürdüm görkemli bir bahçeye.
 Yeşil duvarların önünde kadife döşekler,
 Dümdüz yollar, düzgün gölgeler,
 Kayadan kayaya çarpan şelaleler,
 Ve her türden fıskiyele:
 Saygıyla yükselen; ancak kenarlarında
 Islık çalan ve sıçrayan binlerce damla.
 Ama daha sonra kadınların en güzellerine
 Yaptırdım aşına-rahat evcikler;
 Geçirmek için sonu gelmez zamanı
 En sevgili-dostça yalnızlıkta.
 Kadınlar diyorum! Çünkü artık
 Çoğul olarak düşünüyorum güzelleri.
 Faust: Kötü ve modern! Sardanapal!

...

İşte burada ruhum cesaret ediyor kendini geçmeye;
 Burda istiyorum savaşmak, bunun üstesinden gelmek!

...

Adım adım düşünmeyi becerdim;
 Onu cesaretle ilerletmek benim isteğim!

Pek benziyor özgeciliğe! Emretme hırsına kapılmış, tüm onu-
 runu yaratıcı iradeye koymuş bir bireycinin sözlerinde duyulan
 ses, kimin sesi? Kulak verin:

Mephistopheles: Demek ki şan kazanmak istiyorsun?
 Anlaşıldı: Kahramanlardan geliyorsun.
 Faust: *Egemenlik kazanırım ben, mülkiyet!*
 Eylem her şey, şan ise hiç.⁸

⁸ Altını çizen Lunaçarski. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

Nietzsche! Evet, bu son sözlerde Nietzsche'nin özetini görürüz: İktidar hırsı, iktidar iradesi.

Yorumcular, neredeyse hep bir ağızdan Faust'un özgeciliğinden söz ederken, bazıları, bundan daha az haksız olmamak üzere, denizle mücadelenin ve bentlerin ve kanalların inşasının yalnızca bir sembol olduğunu, bundan devrimle mücadelenin anlaşılması gerektiğini söylüyorlar. Öyle ki, Faust yaşlılığında yalnızca bir aziz değil, hatta sonunda tam bir jandarma haline gelmiş.

Faust bir yaratıcı. Söyleyin: Bir sanatçının özgecilikle ortak yönü nedir? O, mermerden bir tanrıça heykeli yontar, işine tutkundur — o, özgeci midir? O, esas olarak kendi gücünün bilinci uğruna, yaratıcı dehasının özgürlüğü uğruna çalışır. Peki, kamu yaşamının bir kişiliği olarak da çalışamaz mı? Halk, toplum, onun için, ondan ideallerine uygun olarak mükemmel bir insanlık yarattığı bir mermer bloktur... Peki o, özgeci midir? Onun düşündüğü sizin mutluluğunuz değildir, okuyucum, sizin mutluluğunuz için belki de tırnağını feda etmez — tam tersine, onun yoluna çıktığınızda, sizi yok eder, ateş ve taş bloklarıyla kitleyi bizzat ona karşı savunur: O güzel *olmalı*, o bir malzeme ve dâhinin yaratıcı düşüncesi onun içine dolmalı.

Evet, ama sanatçı, kendi eserini gizlemez, insanlara hazırladığı estetik hazlar, onun için değerlidir, eserini balmumundan değil, mermerden yaratır, yüzyıllar için yaratır. Bu özgecilik midir? Bu, diğerlerinin ruhu üzerinde egemenlik kurma hırsıdır, kendi yüreğinin damgasını diğer yüreklere basma hırsıdır, bu, üstünlük için büyüleyici kutsal mücadeledir, diğer, daha düşük ideallere karşı kendi ideallerinin yaşaması için mücadeledir. "Ben, yüzyıllarla yaşamak istiyorum, ben zafer kazanmak istiyorum, çünkü ben, güzellik, yaşam bolluğu, enerji getiriyorum!" Bu, en büyük bencilliktir, yaşamın acınası üstünlüklerinin ve iyiliklerinin peşinde koşma kuru çabasının çerçevesini çok çok aşan bir bencilliktir. Böyle bir insan, gerektiğinde, zalim ol-

ma hak ve yükümlülüğüne sahiptir; onun bencil olması gerekir, çünkü onun zaferi, en yüksek yaşam biçimlerinin zaferidir: Yeter ki, buna yeltensin!

Derin, korkunç eziyetle
Yorulmak gerek, adil olmak için

diye iç çeker sözümona özgeci Faust. Ateşli ihtiyar, tehlikelidir. Soyut adillikler, onu zor dizginler.

Neyin kaldı ki artık burada utanacak?
Zorunda değil misin çoktandır sömürgeleştirmek?

Ve Faust, sömürgeleştirir. Bu sömürgeleştirmenin kurbanları, yaşlı ıhlamur ağacının altındaki kapellaları ve küçük evleriyle tutucu, ancak zararsız Philemon ve Baucis olur. Elbette sömürgeleştirmenin mümkün olduğunca müsamahakâr gerçekleştirilmesi gerekir. Bunu Faust da ister; ama bu, ancak bir adaletsizlik pahasına elde edilebiliyorsa, o zaman buna da karar vermek gerekli: Kısmi başarısızlıklar ve hatta ağır cürümler bile, kabarmakta olan genel yaşam ırmağında kaybolurlar ve nihayetinde en yüksek ırk ve en yüksek uygarlık tipi, eğer onların düzeyine çıkmayı ne istiyor ne de çıkabiliyorlarsa, en düşüklerini defetme hakkına kesinlikle sahiptir. Genelde zalimliklerden, özgecilikten ötürü değil, tersine, canavarlık kültürü bozduğu ve çirkin içgüdüler uyandırdığı için kaçınılmalıdır.

Faust, acımasız bir sömürgeci, yaşam reformcusudur. Düşünce insanı, toplumsal sanatçı ve gerçek “insan Goethe”, “insan Nietzsche”ye, bizzat “Zerdüş”ün yazarının kabul edebileceğinden daha yakındır. Onda, her şeyden önce üstün insan, kendini hissettirmektedir.

Tanrının sözüne, yalnızca o önem kazandırır.

Tamamlanması için en büyük eserin,
Bir düşünce alabilir yerini bin elin.

Faust, hem kendisi hem de diğerleri için, Nietzsche'nin şaşılacak bir şekilde öngördüğü aktif pozitivizm dinini vaaz eder.

Yalnızca yeryüzünde koştum;
Her şehveti saçından yakaladım,
Yetmeyeni saldım gitti,
Elimden kaçanı, bıraktım gitsin.
Yalnızca istedim ve yerine getirdim
Ve yeniden yeniden istedim ve öyle bir güçle
Hayatımı geçirdim hızla: Önce büyük ve güçlü,
Şimdiyse bilge ve düşünceli.
Tanıyorum yeterince âlemi.
O yan şansı kaçtı bizden;
Budaladır, gözlerini kırıştıtarak oraya diken,
Benzerlerinin bulutlarına şiirler dizen!
Olduğu yerde kalsın ve etrafına baksın!
Çalışkana kalmaz dünya sağlar.
Ne gereği var süzölmeye sonsuzluğa?
Gördüğünü tutabilir.
Dolansın öyle gün boyunca;
Hayaletler dolaştığında, gider yolunda,
İlerlerken bulur eziyeti ve mutluluğu,
O! her an doyumsuz!

Kendi gücünün dingin bilincine, yaşlı Faust'un şahane bilinçli mutluluğuna, yorumcuların görüşüne göre, bu arada derin bir keder karışır. Kimi "keskin görüşlü okuyucular"ın görüşüne göre, "Faust"un finalinde, Goethe'nin derin kederi görülebilir. "Faust"un finalinde keder, "Hamlet"ın finalinde keder, Hauptmann'ın "Batık Çan"ının finalinde keder — keder arayan göz,

onu her yerde bulur! Bize gelince, bu finaller, bizi umut ve taze enerjiyle dolduruyor.

“Faust”un finalinin sözde kötümserliği içinde yolumuzu bulmaya çalışalım.

Faust’un şahane sarayına dört korkunç hayalet, dört yaşlı kocakarı yaklaşır.

Birinci: Benim adım yokluk.

İkinci: Benim adım suç.

Üçüncü: Benim adım tasa.

Dördüncü: Benim adım yoksulluk.

Üçü bir arada: Kapı kapalı, giremiyoruz içeri;

*İçinde bir zengin oturur, biz istemiyoruz girmeyi.*⁹

Yokluk: Orada olurum gölge.

Suç: Orada olurum bir hiç.

Yoksulluk: Orada çevrilir nazlı yüzler benden.

Tasa: Siz, kızkardeşler, giremezsiniz ve girmemelisiniz içeri.

Ama tasa, girer anahtar deliğinden içeri.

Tasa, gözden kaybolur.

Yokluk: Siz, yaşlı kızkardeşler, uzaklaşın buradan!

Suç: Tam yanında ittifak kurarım seninle.

Yoksulluk: Topuğunun dibinde eşlik eder sefalet.

Üçü bir arada: Bulutlar geliyor, kayboluyor yıldızlar!

Arkada, arkada! Uzaktan uzaktan,

Geliyor kardeşimiz, geliyor ordan – – ölüm.

Faust için ne yokluk, ne suç, ne de sefalet korkunçtur: Ekonomik sorunun düzenlenmesiyle, yoksulluğun ortadan kaldırılmasıyla, bunlar güçsüz duruma gelir. Goethe’nin, yokluğu yoksulluğun refakatçisi olarak görmesi ve zenginliğin gerçek artışıyla

⁹ Burada ve bunu izleyen Aischylos’un “Zincire Vurulmuş Prometheus”undan alıntıların altını çizen Lunaçarski. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

birlikte gölge durumuna geleceğini öngörmesi, özellikle takdire değerdir.

Tasanın güçlü olup olmadığına bir bakalım.

Prometheus'un insan soyuna muazzam armağanı üzerine konuşmasına kulak verelim.

Prometheus, insanları yok olmaktan kurtardı.

Koro: Başka herhangi bir şey daha yaptın mı?

Prometheus: *Fanilere ölümü unutmayı verdim.*

Koro: Ölümü unutmak — peki nasıl yapabildiler bunu?!

Prometheus: *Kör umut aşıladım onlara.*

Koro: Bu değil miydi en büyük armağanın?

Prometheus: Hayır, onlara bir de gökyüzü ateşini verdim.

Koro: *Bu*, onca acınası yaratıkların elinde!

Prometheus: Birçok şeyi öğretecek insanlara.

Her iki armağan da Faust'a yeterince verilmiş. Tasa, onun gözlerini kamaştırdı! Goethe, bununla ne söylemek istiyor? Faust'un yakınında olana karşı, çevresine karşı kör olduğunu, onun gelecek yüzyıllara olan umutları yaşadığını.

Gece derinden derine çökmüş görünüyor,

Yalnızca içerde aydınlık bir ışık parlıyor...

Ona yalnızca ölüm korkusundan kurtaran o kör umut verilmiştir. O aslında kör değil, tersine fazlasıyla uzak görüşlü. İnsan, parlayan güneşine doğru ilerliyor, sendeliyor ve çukura düşüyor. Ne garip şey! Mezarı kazan küreklerin sesinde, yaratıcı çalışmayı, başlangıcı ve amblemi *ateş* olan insanların yüce tekniğini algılıyor. İnsanlık, planlarını gerçekleştiriyor, umutlarına yaklaşıyor, dört gözle beklediği ideali gerçekleştiriyor, Babil Kulesini inşa ediyor ve Faust, kendi mezarı üstünde, ölümü di-
ze getiren bilgeliği öğretiyor:

Bir bataklık uzanıyor dağ boyunca,
 Kazanılmış her şeyi zehirleyerek;
 Çürük bataklığı da boşaltmak
 Olurdu en yüksek kazanım.
 Açayım odaları milyonlara,
 Güvenlikli değil gerçi, ama faal-özgür oturmaya.
 Yeşildir diyar, bereketli; hem insan hem sürü
 Aynı ölçüde rahat en yeni yeryüzünde,
 Hemen yerleşmiş dağın eteklerine,
 Cesur-çalışkan halkın yerle bir ettiği!
 İçerlerde burada cennet gibi bir ülke,
 Dışarda sel köpürsün dere tepe,
 Ve nasıl da çabalıyor, zorla içeri girmeye,
 Birlik arzusu koşuyor, boşluğu doldurmaya.
Evet! bu amaca sadığım tümüyle,
Budur son vargımın bilgeliği:
Yalnızca layıktır özgürlüğe ve yaşamaya,
*Hergün fethetmek zorunda olan onları!*¹⁰
 Ve böyle geçirir, tehlikelerle çevrili,
 Burada çocukluk, erkeklik ve yaşlılık koca yıllarını.
 Görmek isterim böyle bir kalabalığı,
 Özgür temel üzerinde özgür bir halkla durduğunu!
 Söylebileceğim şudur şu an için:
 “Kal olduğun yerde, sen ne güzelsin!
Yeryüzü günlerimin izleri
Kaybolmaz yüzyılların sonsuzluğu içinde.” —¹¹
 Önsezisiyle böyle yüce bir mutluluğun
 Tadıyorum şimdi en yüksek anı.

Bu ironi midir? Mephisto’nun gözlerinde — evet! Ama Faust, ruhu boşaltılmış olarak yerin dibine geçer!

¹⁰ Altını çizen Lunaçarski. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

¹¹ Burada ve bunu izleyen yerlerde: Altını çizen Lunaçarski. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

Mephistopheles: Onu hiçbir zevk doyurmaz, yetmez ona hiçbir mutluluk,

Koşar peşinde çeşitli kişilerin;

Son, kötü, boş anı,

Tutmak ister elinde sıkı sıkıya zavallı.

Bana direniş gösteren tüm gücüyle,

Zaman olur efendi, ihtiyar yatar burda kum üzerinde.

Saat durdu —

Koro: Durdu! Gece gibi susuyor.

Yelkovan düşüyor —

Mephistopheles: Düşüyor! Tamamlandı.

Koro: Bitti.

Mephistopheles: Bitti! Ne aptalca bir söz. Neden bitsin?

Bitti ve salt hiç: İkisi de aynı şey!

Ne işimize yarar sonsuz çalışma?

Yaratılmışı hiçe taşımak?

“Bitti!” Bundan anlaşılan nedir?

Hemen hemen, sanki hiçbir şey olmamış gibidir,

Ve döner dairenin içinde, sanki olmuş gibi.

Bunun için sevdim *sonsuz boşluğu*.

“İnsan sağduyusu”nun bizim iktidar hırslımızı, bizim eylem arzumuzu kırmaya çalışmadaki en güçlü silahlarından biri, Büyük İskender’in de “öldüğü, İskender’in gömüldüğü, İskender’in toza dönüştüğü” düşüncesidir¹²;

Fani olan her şey

Yalnızca bir kıyas;

Yetersiz olan,

Olur burada olay;

¹² Shakespeare’in “Hamlet”inin ölü gömme sahnesinden alındı (V. Perde, 1. Sahne), Almanca’sı A. W. v. Schlegel’den. (Almancaya çevirenin Notu.)

Kaleme gelmez olan,
Yapılır burada;
Ezeli ve Ebedi Kadın
Çeker bizi kendine.

Çevirimizin¹³ koronun bu sözlerinin anlamını tam olarak yansıttığında ısrar ediyoruz: Goethe'nin Ezeli ve Ebedi Kadını, *tutkuyla sevilen ideal*, bir bütün olarak her türden yüce hedefin soyutlanmasıdır, tıpkı Ezeli ve Ebedi Erkeğin, *tutkulu aşk*, uğraşın kendisi — *Faust* olması gibi. Hayır, gelip geçen, yok edilmez, tersine ifade edilemezden yeni ifadesi, kendisi *sonsuz uğraş*, *sonsuz baştan çıkarıcı aşk* olan şeylerin sonsuz özünün yeni ifadesidir. Homunculus, yaşamın kaynağını güzel Galathea'nın tahratında buldu ve hayatın filizlenmesinden yaşam bereketi, özgüven, bereketli gelişme doğrultusundaki aynı uğraşın ona bile özgü olduğuna kanaat getirdi, çünkü güzellik yaşamdır, çirkinlik, yaşamın çarpıtılması, yoksullaşması, yozlaştırılmasıdır. Kahramanca uğraş, hiçbir zaman yitmez, insanlığın bir hazinesi olur ve yeni yeni savaşçıları mücadeleye çağırır. İnsanlık var olduğu sürece, kahramanlık kaybolmaz. Ama herkes kahraman olabilir mi? Herkes Faust olabilir mi? Elbette olamaz! Biz sıradan insanlar dev boyutta olamayız, binlerce ele emir verme ve onları coşturma zevkinden mahrumuz, ama buna karşılık —buna iyi dikkat edin!— Faust'un, bütün ömrü boyunca bir dostu yoktu. Çok sayıda dâhi, üstüne üstlük bireyci, yalnızlık içinde melankolikti, örneğin Byron, örneğin Nietzsche. Eğer Faust, tıpkı Goethe gibi, dostluk gereksinimi âdeta hissetmediyse, bu, ortak çabaya katılım sevincini azaltır mı? Ama çalışmamızın en özlü sonucu, alinyazısı karşısında yalnızca bir tek onurlu tavrın olduğu düşüncesidir: *Onunla mücadele, ileriye doğru çabalama, hiçbir yerde durmak istemeyen ilerleme, doyumsuzluğu ve ona özgü*

¹³ Bu ve birçok diğer "Faust" alıntısının Rusça çevirisi Lunaçarski'nin kendine aittir. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

olan acısıyla yaşamı olumlama. İrade, doyumsuz hırsı içinde asla memnun kılınamaz, diye öğretiyor Schopenhauer, onu yadsı, hayır de yaşama! Nirvana'da kaybol! Evet, irade doyumsuzdur ve bu sonsuz hırs, yaşamın özüdür, ama biz ona bin kez şunu söylüyoruz: Evet! Yaşam hırsı büyüsun ve onunla birlikte zevklerimiz ve acılarımız.

İlk kez 1903 yılında, "Образование" (Eğitim) dergisinin 12. sayısında kısaltılmış metin olarak yayımlandı. Üzerinde çalışılmış ve tamamlanmış olarak: 1928 yılında, Moskova-Leningrad Devlet Matbaası'nda Valerius Bryusov'un "Faust" çevirisinin önsözü olarak.

Lunaçarski, 1903'te Goethe'nin "Faust"una yönelip, onun temel düşüncelerini ve figürlerini çözümlediğinde, Nietzsche felsefesinin kimi yönlerinin belli bir etkisi altındaydı, ki bu kendini, özellikle Faust'un bir bireyci, "alinyazısına karşı" (Faust incelemesinin tek bölümü olarak ait olduğu makalenin başlığı da tam olarak buydu) tek başına uğraşan bir dev olarak yorumlanmasında gösterir. Lunaçarski, on yıl boyunca (1906–1916), kahramanı sosyalist toplumun kurucusu olarak yeni karakter özellikleriyle donatarak, "Faust ve Keni" dramasında Faust figürünü aşmaya çalıştı. 1928'de Lunaçarski, Faust denemesini gözden geçirdi ve esaslı bir şekilde değiştirdi; buna rağmen, buradaki iddiaların bazıları tartışmalı, hatta yanlış görünmektedir. İlk metni, Lunaçarski'nin uzun yıllar süren Goethe incelemesine girişini başlatan bu çalışma, buna rağmen, "Faust"un ana kişilerinin derinlikli, çarpıcı karakterizasyonu sayesinde son derece ilginçtir.

Bu kitabın baskısı sırasında Lunaçarski'nin edebiyat bilimi, eleştiri ve estetik sorunlarına ilişkin eserlerinin sekiz ciltlik yeni baskısının II. cildi yayımlandı. Açıklayıcı notlardan (s. 585), Lunaçarski'nin, Ekim Devriminden sonra, SBKP MK nezdindeki Marksizm-Leninizm Enstitüsü Merkezi Parti Arşivi'nde saklanan şu açıklamayı yaptığı; anlaşılmaktadır: "Gençliğimde, Nietzsche felsefesinin en olumlu yanlarını Marksizm ile bağdaştırmaya çalıştım ve bundan dolayı, G. V. Plehanov, bunun olamayacağını,

bundan bir şey çıkmayacağını düşündüğü için, beni adamakıllı haşladı. Şimdi, bunların gerçekten de bağdaştırılamayacağını görüyorum. Ve şimdi, büyük arayla, nihayetinde görülüyor ki, Nietzsche, her şeyden önce başlamakta olan emperyalist gericiliğin, burjuvazinin emperyalist ruh hali canlanmasının bir sözcüsüydü."

Goethe ve Çağı (1932)

Goethe'nin Ölümünün Yüzüncü Yıldönümü Dolayısıyla

Kapitalizmin onyedi ve onsekizinci yüzyıllardaki ve ondokuzuncu yüzyılın başındaki gelişmesi, burjuvazinin canlanması, dünya tarihi arenasında bu yeni sınıfın ortaya çıkması ve iktidarı kendi eline alma doğrultusundaki açık arzusu, yalnızca ekonomik ve politik değil, aynı zamanda kültürel-ideolojik karakterli bir dizi görüngü de yarattı.

Burjuva gelişme yoluna giren ilk ülke İngiltere oldu. İngiltere'de, diğer ülkelerden daha önce görkemli bir toplumsal patlama gerçekleşti. Ve bu çağ, orada bir dizi parlak, dâhi araştırmacı ve yazarı ön plana çıkardı: Bacon, Shakespeare, Milton, Hobbes ve önceki toplumun bütün temel direklerini parçalamanın olağanüstü radikal biçimlerine ulaşan diğer düşünürler. Bundan biraz sonra, Fransa, İngiltere'nin izinde aynı yola girdi ve kendi Büyük Devrimini hazırlarken, takdire değer yığınla parlak insan yarattı, eğer burjuvazi daha sonra, bunların öğretilerinin içerdiği en iyi şeylerden kopmuş olmasaydı, bunlardan gurur duyabilirdi. Burada hem Voltaire'in yıkıcı alayını, hem Rousseau'nun uygarlığın ve sınıf düzeninin bütün temellerine karşı görkemli içten, duygu alanında gerçekleşen romantik isyanını ve hem de yıkıcı darbelerle eski kültürün tüm binasını sarsan ve böylelikle yeni bir dünya görüşünün ve "akılcı" ve "normal" kabul edilen

yeni toplumun temelini atan Ansiklopedistler grubunu görüyoruz.

Ama İngiltere ve Fransa'da burjuva devrimi sırasında düşünür ve yazar sıkıntısı yoktuysa da, burjuvazinin hareketinin odak noktasında yine de politik pratikçiler durmaktaydı. Bu ülkelerde, Marx'ın diliyle konuşursak, burjuvazinin hareketini tamamlamak için "plebyen" bir tarz görüyoruz: Kralların kelleleri koparıldı, eski aristokrasi kovuldu, zümreler ve prenslikler arasındaki iç sınırlar silindi, yasalar değiştirildi ve en büyük kararlılık ve tutarlılıkla burjuva demokrasisinin temelleri atıldı.

Daha sonra, karşı-devrim dalgası, kazanılmış olanı yok etmeye çalıştı, ama ilk burjuva kazanımların derin izleri yine de kaldı ve Avrupa'nın gelişmesinin tüm karakteri bu muazzam olaylara bağlıydı.

Almanya'da işler farklı yürüdü. İlk olarak Heine, Almanya'da dinin ve felsefenin tarihine ilişkin parlak kitabında son derece duyarlı bir şekilde bu özelliğe dikkati çekti.

Genç burjuva kültürün Batı'da fırtınalı bir şekilde geliştiği dönemde, Almanya'da, belirli bir burjuva tabakası ve bir grup burjuva aydını vardı, Almanya dışında gerçekleşen şeylere bunlar yabancı kalamazlardı. Buna rağmen o geri bir ülkeydi. Alman burjuvazisinin, önderlerine yardım edebilecek azçok önemli kitleleri yoktu. Ve Heine, takdire değer bir keskin görüşlülükle, pratik hareket olanağı başından beri elinden alınmış Almanya'da bir süblimasyon (yüceltme) sürecinin başladığını saptar. Bir eylemde ifadesini bulmayan toplumsal etkinlik, fanteziye dönüşür, müzikle, kitaplarla, resimlerle iletilen sanatsal şekillere ve her türden harika düşünsel düstur süslerine dönüşür. Bu da keza burjuva kültürün bir yaratısıdır, eski düzene karşı, eski düşüncelere karşı mücadelenin başlangıcı da burada yatar, ama bu mücadele yalnızca sözle, düşünce silahıyla sürdürülür.

Doğrudan etkinliğe, pratik eylem olarak pratik eyleme karşı güvensizlik, o dönemin Alman düşünürlerine özgüdür. Dünya-

nın asıl çekirdeğini, insanların asıl özünü idealistçe kavramaya yatkındırlar; fantezinin, yoğun düşünmenin faaliyeti özellikle gönüllerinde yatar, tam da bu işe çok düşerler.

Buradan çıkacak sonuç, Almanya'daki genç burjuvazinin diğer yerlere göre daha zayıf ve daha az örgütlenmiş olsa da, buna karşılık kendi alanında, ideoloji alanında itiraz edilemez parlak başarılar elde ettiği midir? Hayır, mesele o kadar basit değil: Söz konusu olan, yalnızca Almanya'nın "düşünürler ve yazarlar" ülkesi olması ve bir savaşçılar ve eylem ülkesi olmaması değildir.

Alman düşünürlerinin özbilincine özgü idealizmi saptadığımda, bizim bakış açımızdan, proletaryanın bakış açısından sağlıklı olan bir şeye dikkati çektim; ama dahası: Alman burjuvazisinin ideologları, kendilerine bir faaliyetin açık olduğu alanda bile bir bütün olarak özgür gelişemediler, sanat eserlerine bile belirli bir gerilik ruhu bulaşmıştır, Almanya'da mevcut olan ve diğer Batı Avrupa ülkelerinden güçlü bir şekilde ayrılan toplumsal düzene tutuklu kalırlar.

Engels, "Alman Koşulları" makalesinde Alman burjuvazisi üzerine şunları yazar:

"Halkla birleşip, tıpkı İngiliz burjuvazisinin 1640'dan 1688'e kadar kısmen yaptığı ve daha sonra da Fransız burjuvazisinin tam da yapmaya başladığı gibi, eski efendileri devirip imparatorluğu yeniden kurabilirdi. Ama hayır, Alman burjuvazisinde bu enerji yoktu, buna cesareti olduğunu asla öne sürmedi; Almanya'nın gübre yığınının başka birşey olmadığını biliyordu, ama kendisi de gübre olduğu için, bu gübre yığınının içine rahatça yerleşmişti ve etrafını çevreleyen gübrenin içinde sıcacık oturuyordu."

¹ "The Northern Star"ın 25 Ekim 1845 tarihli 415. sayısında yayınlandı; burada, Dietz Verlag Berlin tarafından 1959'da yayımlanan "Karl Marx/Friedrich Engels, Eserler", C. 2, s. 566/567'e göre, İngilizceden çevrilerek aktarılmıştır. (*Almancaya Çevirenin Notu*)

Ve devam ediyor: “Tüm ülke, yaşayan bir çürümüşlük ve itici çöküş kütlesiydi. Kimse kendini rahat hissetmiyordu. Ülkenin zanaatı, ticareti, sanayisi ve tarımı, neredeyse bir hiç düzeyine inmişti; köylülük, zanaatçılar ve fabrikatörler, kan emici bir hükümetin ve kötü giden işlerin çifte baskısı altında eziliyorlardı; soylular ve prensler, gelirlerinin, uyruklarının posasını çıkarmalarına rağmen, büyüyen giderlerine ayak uyduracak şekilde yükseltilemediğini düşünüyorlardı; her şey ters gidiyordu ve tüm ülkede genel bir huzursuzluk egemendi. Kitlelerin bilincini etkilemek için eğitim yoktu, araç yoktu, özgür basın yoktu, beraberlik ruhu yoktu, diğer ülkelerle gelişmiş bir ticaret bile yoktu —bayağılık ve bencillikten başka hiçbir şey yoktu— bayağı, dalkavukça, sefil bir bezirgânlık tüm halkı sarmıştı. Her şey eskimişti, dökülüyordu, hızla yıkıma doğru gidiyordu ve elverişli bir değişim doğrultusunda en küçük bir umut bile yoktu; ulus, ölü kurumların çürüyen cesetlerini kaldıracak yeterince güce bile sahip değildi.

Tek iyileşme umudu, ülkenin edebiyatında görüldü. Bu rezil politik ve toplumsal yüzyıl, aynı zamanda Alman edebiyatının büyük çağıydı. 1750 yılı civarlarında doğdu Almanya’nın bütün büyük beyinleri, yazarlar *Goethe* ve *Schiller*, filozoflar *Kant* ve *Fichte*, ve aradan yirmi yıl bile geçmeden son büyük Alman metafizikçisi² *Hegel*. Bu dönemin dikkate değer her eseri, o zaman mevcut olduğu haliyle Alman toplumuna karşı bir dikkafalılık ve başkaldırı ruhu solur. *Goethe*, ‘*Götz von Berlichingen*’i, bir isyancının anısına adanmış dramatik bir yüceltmeyi yazdı. *Schiller*, tüm topluma açıkça savaş ilan eden soylu genç bir adamın övüldüğü ‘*Haydutlar*’ı yazdı. Ama bunlar, onların gençlik eserleriydi; yazarlar yaşlanınca, bütün umutlarını yitirdiler; *Goethe*, kendini en şiddetli yergilerle sınırladı ve *Schiller*, bilimin ve özellikle de antik Yunanistan ve Roma’nın kendisine sundu-

² Metafizik, burada, deneyimin sınırları dışında kalan sorunları ele alan felsefe anlamında kullanılmaktadır. (*Engels’in Notu.*)

ğu büyük tarihe sığınmamış olsaydı, umutsuzluğa kapılırdı. Bu ikisi, diğerlerine örnek olarak alınabilir. Ulusun en iyi ve en önemli kafaları bile, ülkenin geleceğine ilişkin tüm umutlarını yitirmişlerdi.”

İşte size, aralarında Goethe’nin en büyükleri olduğu bu büyük insanların durumunun genel bir betimlemesi.

Lenin, kapitalizmin iki gelişme yolu olduğunu öğretti: Amerikan gelişme yolu — kapitalizmin fırtına gibi geliştiği ve geçmişin tüm çürümüşlüğüne yollarından temizleyen büyük kitleleri seferber edecek durumda olduğu en enerjik yol; ve Lenin’in, Goethe’nin talihsizliğine, Prusya yolu diye adlandırdığı ve büyüyen burjuvazinin ataklarının feodalizmin kirli bentlerini tahrip edemediği ve herhangi bir şekilde onun içinden sızdığı, burjuvazinin toplumsal gelişmenin önüne engeller koyanlara karşı bir içsavaş yürütebilecek durumda olan kitlelere sahip bulunmadığı ve bunun sonucunda da kopuk önderlerin en iyilerinin bile, en keskin görüşlülerin bile, en duyarlılarının bile, egemen sınıfla bir uzlaşmaya yanaşmak zorunda kaldıkları diğer yol; ruhbanlar ve soylular, toplumun başında kalırken, burjuvazi tek tek ödünlerle yetinir, uyum sağlar ve onları destekler.

Goethe de bu ikinci yolun kurbanı sayılmalıdır. Onun muazam şöhreti, onun sonuna kadar böylesi bir kurban olmadığını göstermektedir.

Olgun burjuvazinin insanlığa ne getirmiş olduğunu ve aşırı olgunlaşmış burjuvazinin şimdi ne getirdiğini biliyoruz —: İyi olan az şey var. Ama hareketin başlangıcında, genç burjuvazinin düşünürleri, Engels’in isabetli bir şekilde kaydettiği gibi, kendi sınıfının çıkarlarının sınırlarını zaman zaman aşılar bile. Tam da sınıflarının çıkarları doğrultusunda, dev kitlelerin sempatisini ona kazanma isteğiyle, diyorlar ki, uğruna mücadele ettikleri dava, halk için gerçekleştirilmektedir, eski rejim altında insanların yaşantısı, bir budalalık birikimidir, tarih şimdiye kadar anlamsızdı, ama sağduyunun önceliği ilan edilmedikçe, bu böyle

olacaktır: Sağduyu, her şeyi aydınlatmaya başlarsa, her şey değişecek ve tüm ıstıraplar geçmişte kalacaktır.

Ne var ki, muzaffer burjuvazi, gelişmesinin devamında cesur düşünürlerinin vaatlerini kesinlikle yerine getirmez. Ön plana artık düşünürler değil, şairler değil, hatta politikacılar bile değil, tam tersine, burjuvazinin temellerini oluşturanlar çıkarlar: Sanayiciler, tüccarlar, daha sonra bankerler. Sağın bilimi şaşılacak ölçüde geliştirirler, onun üzerinde de devasa boyutta bir tekniği. Ama aynı zamanda, Marx'ın söylediği gibi, kinik, çıplak bir bezirgânlık ruhu geliştirirler, sabık devrimci romantizmin bütün izlerini silerler, saklamadan gizlemeden kâr sorununu ortaya atarlar ve daha büyük zenginlikler biriktirme yolunda, insani özü amansızca ayaklar altına alırlar.

Burjuvazinin sömürücü özü, kendini gittikçe daha açık dışa vurur, aynı zamanda onun zıt kutbu: proletarya da büyür. Burjuvazi, daha önceki ideallerine ihanet eder. Kızıl bayrağı pembe-siyle, sonra da pembe bayrağı turuncu renklisiyle değiştirir ve sonunda da işi kara, karanlık gericiliğe kadar vardırır. Sözünü gittikçe geri alır ve elini yeniden soylulara ve papazlara uzatır. Şimdi artık bunlar, burjuvazinin yardımını kullanan efendiler değildir; şimdi artık burjuvazi, üstünlüğü kaybetmiş sınıfların yardımlarına başvuran efendidir. Ama bütün bunlar, emperyalist dünyada, neredeyse Prusya tipi gelişen kapitalizmin başlangıç aşamasında gördüğümüz kadar gerici bir küçükburjuvazi doğurur. Şimdi bu acılar kapitalizmin aşırı olgunlaşmasından gelir, o zamanlar ise bunların nedeni onun olgunlaşmamış olmasıydı, düşünürlerin yaratısına ve yaşamına ıstıraplı tutukluk damgasını vuran gelişme temposunun yavaşlığıydı.

Burjuva toplumun Prusya tipi gelişme yolunun başlangıç aşamasının bütün özellikleri, Goethe'de kendisini en yüksek derecede dışa vurdu. O dönemde, genç, yaratıcı burjuva ilkeyi, yeni sınıfın ilkbaharını, Goethe kadar güçlü bir şekilde yaşayan hiçbir düşünür, hiçbir yazar yoktu.

Engels, “Dizelerde ve Düzyazıda Alman Sosyalizmi”³ makalesinde, Goethe’nin kişiliğinin iç çelişkilerini parlak bir şekilde aydınlatır:

“Goethe, eserlerinde, döneminin Alman toplumuna ikili bir tarzda davranmaktadır. Kâh ona düşmandır; tıpkı ‘İphigenie’de ve bir bütün olarak İtalya gezisi sırasında olduğu gibi, iğrendiği şeyden kaçmaya çalışır, Götz, Prometheus ve Faust olarak ona başkaldırır, Mephistopheles olarak en acı alayını onun tepesine yağdırır. Buna karşılık kimi zaman onunla dosttur, ‘Uysal İğnelemeler’in çoğunda ve çok sayıdaki düzyazısında olduğu gibi, ona ‘boyun eğer’, ‘Maskeli Alaylar’da olduğu gibi, onu över, hatta, Fransız Devriminden söz ettiği bütün yazılarında olduğu gibi, bastıran tarihsel harekete karşı onu korur. Bunlar, kendisine ters gelen diğerlerine karşı, Goethe’nin kabul ettiği Alman yaşantısının yalnızca tek tek yanları değildir. Bunlar, sık sık, onun içinde bulunduğu çeşitli ruh halleridir; onun içinde, çevresinin sefaleti kendisini iğrendiren dâhiyane şairle, kendini onunla ateşkes imzalamak ve ona alıştırmak zorunda gören Frankfurt belediye meclisi üyesinin temkinli çocuğu ya da Weimarlı müsteşar arasındaki kesintisiz mücadele vardır. Böylelikle Goethe, kimi zaman devasadır, kimi zaman küçük; kimi zaman dikkafalı, alaycı, dünyayı aşağılayan bir deha, kimi zaman saygılı, kanaatkâr, dar görüşlü bir darkafalı. Goethe de, Alman sefaletini altedecek durumda değildi; tam tersine, o, onu altetti ve sefaletin en büyük Alman üzerindeki bu zaferi, onun üstesinden ‘ıçeriden’ kesinlikle gelinemeyeceğinin en büyük kanıtıdır. Goethe, Schiller gibi sefaletten kurtuluşu Kantçı ideale sığınmaya çalışmakta bulmayacak kadar evrensel, fazlasıyla aktif bir mizaçtı, fazlasıyla nefsanîydi; bu sığınmanın sonunda alelâde sefaletin bitmez tükenmez sefaletle değiştirilmesine indirgendiğini görebilecek kadar keskin görüşlüydü. Mizacı, güçleri, tüm düşünsel

³ Bkz.: Karl Marx/Friedrich Engels, Eserler C. 4, s. 232/233, Dietz Verlag Berlin 1959. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

yönelimi, ona pratik yaşamı gösterdiler ve önünde bulduğu pratik yaşam berbattı. Goethe, bu ikilem içinde, sürekli olarak, aşağılamak zorunda kaldığı bir yaşam çevresinde var olma ve içinde faaliyet gösterebildiği tek çevre olarak bu çevreye zincirlenmiş olma ikilemi içinde kaldı ve ihtiyarladıkça, zorlu ozan, de guerre lasse⁴ o kadar çok Weimarlı bakanın arkasına çekildi. Biz, Börne ve Wenzel gibi, onu liberal olmamakla değil, tersine zaman zaman darkafalı da olabilmekle, Alman özgürlüğü için coşku gösterememekle değil, yer yer ansızın ortaya çıkan doğru estetik duygusunu, herkesin gözü önündeki büyük tarihsel eylemden duyduğu dargörüşlü korkuya kurban etmekle suçluyoruz; onu saray adamı olmakla değil, Napoleon'un büyük Alman Augias ahırlarını temizlediği bir dönemde en minik Alman saraycıklarından birinin en minik işlerini ve menus plaisirs'ini⁵ vakur bir ciddiyetle yapabilmış olmakla suçluyoruz. Biz, bir bütün olarak ne ahlâki ne de parti görüş açısından değil, olsa olsa estetik ve tarihsel görüş açısından suçlamalarda bulunuyoruz; Goethe'yi ne ahlâki, ne politik, ne de 'insani' ölçüğe göre ölçüyoruz. Burada, Goethe'yi, tüm dönemiyle, yazınsal öncelleriyle ve çağdaşlarıyla, gelişme süreciyle ve yaşam konumuyla bağıntı içinde ortaya koymaya girişemeyiz. Bundan dolayı, basit bir şekilde olguyu saptamakla sınırlıyoruz kendimizi."

Goethe, hem estetik ve hem de varoluş açısından ve politik açıdan böylesine kirlenmiş olsaydı, önyargıların batağına bunca batmış olsaydı, burjuvaziye şunu söylememiz gerekmez miydi: "Goethe sizindir, bizim onunla bir işimiz yok, onu istediğiniz gibi gömün, ölümler ölüyü gömsün, Goethe, sizin dünyanıza, ölümler dünyasına aittir"—?

Engels, Goethe'ye böyle bakmadı; Goethe'yi yalnızca, hiç kayıt ileri sürmeksizin en büyük Alman olarak adlandırmakla kalmadı, bu makale Grün'e karşı, Goethe'nin darkafalıca yüceltilmesine karşı yazıldığı için, şunu da ekledi:

⁴ savaş yorgunu. (*Alıntının yapıldığı Marx/Engels baskısının notu.*)

⁵ yan giderlere yol açan küçük eğlenceler. (*Aynı yerde.*)

“Yukarıdaki satırlarda Goethe’yi yalnızca bir yana doğru incelediysek, bu, yalnızca Bay Grün’ün suçudur. Goethe’yi dev yönünden hiç anlatmıyor. Goethe’nin gerçekten büyük ve dâhiyane olduğu bütün şeyleri... aceleyle atlıyor...”

Engels, çeşitli yerlerde, doğrudan Goethe’nin heybetli icraatine işaret ediyor. Örneğin, “İngiltere’nin Durumu” makalesinde, Carlyle’dan söz ettiği yerde, geçerken Goethe’ye de değiniyor:

“Goethe, ‘Tanrı’ ile uğraşmayı pek sevmez; sözcük onu rahatsız eder, kendisini yalnızca insani olan içinde evde hisseder ve bu insaniyet, sanatın dinin zincirlerinden bu kurtuluşu, Goethe’nin büyüklüğünü oluşturur. Bu açıdan ne eskiler ne de Shakespeare onunla boy ölçüşebilir. Ama bu yetkin insaniyeti, dinsel ikiciliğin bu aşılmasını, tüm tarihsel önemi içinde ancak, Alman ulusal gelişmesinin diğer yönüne, felsefeye yabancı olmayanlar kavrayabilir. Ancak Goethe’nin doğrudan, yani belirli bir anlamda kuşkusuz ki “peygamberce” dile getirebildiği şey, en yeni Alman felsefesinde geliştirilmiş ve gerekçelendirilmiştir.”⁶

Hayır, burjuvaziye şunu kesinlikle söyleyemeyiz: “Goethe sizindir.” Goethe, yalnızca burjuvaziye ait değildir, o bir yanıyla bize de aittir.

Peki, bu insan nasıl gelişti ve beraberinde ne getirdi? İşte burada Engels’in yarattığı karakter tablosu bir fener gibi ışımaktadır.

Nedir genç Goethe’nin “Coşkunkluk ve Taşkınlık”ı?⁷

Goethe’yi, etraflarındaki sefaletten hoşlanmayan, pis kokan bir karanlık içinde sefil bir ömür sürdürmek istemeyen, belki de henüz tümüyle berrak olmayan düşlerini yorumlamak ve bunları yaşamın pratiği içinde gerçekleştirmek isteyen coşkulu genç kişilerin çevresinde gören herkes — yani Goethe’yi bu insanla-

⁶ Bkz. Karl Marx/Friedrich Engels, Eserler, C. I, s. 547, Dietz Verlag Berlin 1961. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

⁷ “Sturm und Drang”, Lunaçarski tarafından özgün metinde Almanca olarak kullanılmış. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

rın çevresinde görenler, ondan, ikinci dereceden görüngüler arasında parlak bir görüngü olarak söz ediyorlar. O, bedensel, ahlâki ve zihinsel olarak öylesine yetenekli bir insandı ki, ona yakınlaşan herkes, onun olağanüstülüğünü saptadı ve ondan büyülen-di ve büyülenmiş olarak kaldı.

Kendisine dâhiler kuşağı diyen kendi kuşağı adına Goethe, gerçek bir dâhi, kendisinin ve diğerlerinin önüne dev bir görev koydu. Bu politik değil, salt bireysel bir görevdi: İnsanların içinde uyuklayan tüm olanakları geliştirmek. Ve bu da, çeşitli toplumsal düzenlerin, sistemlerin ve yapıların birbirleriyle karşılaş-tırılmasını sağlayan ölçüttür. Marx, insanın içinde yatan tüm olanakları azami ölçüde geliştirmeye izin veren toplum düzeni-nin daha yüksek olduğunu söyler. Marx, bunu demokratik an-lamda anlar: Her insanın içinde yatan olanaklar, aynı zamanda tüm insanlığın içinde yatar. Bu düşünce Goethe'de daha aristok-ratik bir nüansa sahip olabilir, ama onu Marx'ın açıkladığı dü-şünceден tamamen uzaklaştıracak kadar değil.

Kartala benzer gençlik döneminde, enerjisinin tüm bolluğu içinde, Goethe, hiçbir şeyin kendisini kilise ilâhisi "Veni, spiri-tus creator" ("Gel, Yaratıcı Ruh") kadar sarmadığını söyler: Bu, Tanrıya dönüş değil; bu, insana dönüştür, özellikle de yaratıcı-lık yeteneğine sahip olana; yaratıcı insan, önderdir, örgütleyici-dir.

Ve biraz sonra Goethe, şunu sorar:

Neden aradım bu yolu onca özlemle,
Göstermeyeceksem eğer kardeşlere?⁸

Goethe, Kant'ın dâhi tanımını belki biliyordu. Bu tanıma gö-re, dâhi, herşeyi kendi kendisinin bireysel özünden kaynaklanan doğal bir şey olarak gerçekleştirir; ama onun gerçekleştirdiği şey, diğerleri için örnek ve yasa haline gelir.

⁸ Lunaçarski tarafından Almanca aktarılmış. (*Almancaya Çevirenin No-tu.*)

Marksist çözümlmeye sahip olan bizler, şunu söyleyebiliriz: Dâhiler, yüksek yeteneğe sahip insanlardır; kendi sınıflarının bütününden önce, ona gerekeni formüle ederler ve onların düşünceleri şimşek hızıyla yayılır ve kitlelerin kendi kendisini tanımamasının aleti olurlar. Marx böyleydi, Lenin de böyle.

Goethe de böyle olmak istiyordu. Ama Almanya'da onu destekleyebilecek bir sınıf yoktu.

Goethe, kendi zamanında (yani Fransız Devriminden önceki dönemde), toplumun yetkin yaratıcı kişiliği kösteklemeyip, desteklediği bir ideali gerçekleştirmenin nasip olmayacağı hissetti. Hatta, böylesi fevkalâde kişiliklerin kaçınılmaz olarak paramparça edileceğini, kurban edileceğini peşinen hissetti. "Prometheus"u, "Mahomet'in Şarkısı"nı ve sonunda "Werther"i yarattı: Öyle eserler ki, bu felaketten ölümden başka çıkış yolu yok fikri sabitinin kabul edildiği izlenimi bırakırlar.

Ölüm, ilham sayılır, ölüm, ilahlaştırma sayılır. Neden? Nedir bu — tasavvuf mu? Hayır, bu tasavvuf değil.

Goethe, muazzam burjuva yazarı Shakespeare'den, önemli ölçüde, mutlu olmanın önemli olmadığını, muzaffer olmanın önemli olmadığını, bilakis büyük olmanın önemli olduğunu, işte, edimle dolu, büyük enerjiyle dolu asıl yaşam bu dedirtebilecek duygu ve düşüncelere gark olmanın, yaşamda böyle olaylara rastlamanın ve biçimlendirmenin önemli olduğuna dair yaşam anlayışını özümseydiyse, doğa bilgisini de diğer bir burjuva düşünürden, Spinoza'dan öğrendi.

Goethe için doğa "evren"di: içinde bütün parçaların belirli bir uyum içinde birleştiği tek bir bütün. Ama, bu "evren"in kendini sürekli olarak yetkinleştirdiği, dünyada gerçekleşen gelişme süreçlerinin, sonsuz olanaklara sahip olan ve onları tek tek parçaların birbirleri üzerinde etkimesi yoluyla çelişkili gelişmesi içinde gerçekleştiren bu tözün, sürekli olarak ileriye, daha iyiye, kendisinin en yüksek gelişmesine doğru hareket ettiği için bir anlamı olduğu düşüncesi, Spinoza'dan çok Goethe'ye özgüydü.

Bu gelişme düşüncesi, bir bütün olarak Alman idealizminin temelinde yatıyordu. Ve üstelik Goethe, müthiş yetenekli sanatçı olarak tözü benimsemişti; töz, onun için renklerin, tınların, kokuların, çalışkanlığın, hazların bir topluluğuydu, yani ona, canlı yaşanmışlıkların olağanüstü acı alacalı dokusundan seslenmekteydi. Ve o, bu bütünün bir parçası olmanın muazzam birşey olduğunu hissetti. Parça olarak kendisini bütünün karşısına, kişiliğini bu heybetli aydınlığın, bu gönlü tok tözün karşısına koymanın sefihçe ve gülünç birşey olduğunu muazzam bir titizlikle tanıdı. Ama bu bütünü nasıl elde etmeli, toplumu, Engels'in bir çürümüşlük kütlesi olarak adlandırdığı o Alman toplumunu yarararak bu bütüne nasıl varmalı? Yararak geçmek mümkün değildi ve Goethe, neredeyse, doğaya ölümden başka giriş kapısı olmadığı düşüncesine baş eğmek üzereydi.

Ibsen'in "Per Gynt"inde, şu tabloya rastlanır. Birisi bir dö-kümcüye rastlar ve şunu söyler: "Ben, düğme iliği olmayan düğmelerini topluyor ve onları yeniden potaya atıyorum" — yani bir işe yaramayan insanları ölüm yeniden tözün akımının içine atar, çünkü, başarısızlığa uğramış şeyi yeniden ele almak gerekir. Ama Goethe, pırlanta bir düğmedir ve şahane bir ilmiği var, ama onu dikecek yer yok: Ceket uymuyor. Bundan dolayı, gerçeğin altında değil, üstünde durmasına rağmen, ölüme doğru gitmektedir.

Goethe, ölmedi. O, "Werther"i yalnızca yazdı — ölüm düşüncesini simgeleyen, dünyayı sarsan ve birçok insanı intihara sürükleyen bir eser. Ancak Goethe'nin kendisi, bir çıkmazda, bir yol ayrımında kaldı: Ne yapmak gerektiğini bilmiyordu.

Ve burada, Saksonya-Weimar dükü Karl August'un şahsında soyluluk, Goethe'ye bir ittifak önerdi. Bu ittifak üzerine, belirsiz ve yüzeysel çok şey söylenir. Bununla birlikte, bu, Goethe'nin yaşamında çok büyük bir olaydı ve bu kararı almadan önce, yani burjuvazinin bir önderi rolünden feragât etmeden önce, uzun uzun düşündü. Biliyordu ki, orada yaltaklanmak gerekir,

bir sadaka alıcısı, bir soytarı, bir maître d'hôtel statüsünde kalmak, kendi aslında sıradan efendisinin baş müteahhidi olmak zorundadır. Soylulara kaçtığında, Klopstock gibi cumhuriyetçi düşünür ve yazarlar onunla artık tokalaşmadılar. Goethe, bunu önceden görmüştü, ama başka türlü nasıl yaşayacağını bilmiyordu. Onun içinde, onu yaratıcılığa, çalışmaya, haz almaya iten bir kuvvet kaynıyordu ve soyluluk ona şunu diyordu: Bize gel, biraz sıkışırız, sana aramızda yer açarız, bir “von Goethe” olursun, paran olur, kolleksiyonların ve laboratuvarların olur, gezilere çıkma olanağın olur, seni bakan yaparız, sana ülkeyi yönettiririz — bu küçük bir ülke, ama yine de bir “büyük dükalık”.

Goethe, bu öneriye meyilliydi — ve bu onun ikinci yıkılışı oldu. Goethe'nin devrimci zihniyetli bir önder olmaya son vermesinden oluşan birincisi, aslında yazgıya bağlıydı; çünkü o zamanki Almanya'da önderlerin kitleleri yoktu. Şimdi ise sorun suydı: Kendi yaşamını nasıl kurtaracak, onu gelecek için nasıl kurtaracak? Ve bu, kendini belli bir şekilde egemen soylular sınıfına satma yoluyla yapıldı. Ve burada, Goethe'nin başma, Engels'in söylediği gibi, en korkunç şey geldi: günlerden bir gün, Grün gibi kişilerin kollarında uyandı, karanlık Almanya'nın gerici-küçükburjuva düzeninin ana dayanaklarından biri oldu. Bu konuda Engels şöyle der:

“Ne Menzel'in havlaması, ne de Börne'nin kısıtlı polemiği, Goethe'nin, onlarla göz göze geldiği her keresinde, onları inkâr etmesinin karşılığında tarihin intikâmıydı. Hayır,

Nasıl Titania periler ve büyü ülkesinde
Bulduysa Klaus'un pusulalarını kollarında

Goethe de buldu Bay Grün'ü bir gün kolları arasında.”⁹

⁹ Bkz.: Karl Marx/Freidrich Engels, Eserler, C. 4 s. 247. (Almancaya Çevirenin Notu.)

Ve böylesi acemi çaylak ve çaylakçıklardan*, dolandırıcı ve dolandırıcıklardan yığınla vardı.

Goethe'nin soylularla ittifakına ilişkin olarak, bunun Goethe'yi yükselttiği, onun heyecanlı, dengesiz gençlikten gerçek olgunluğa eriştiği söylenmektedir. O, talihli, yazgısı ideal olarak adlandırılmaktadır. Goethe'nin kendisi ise, kendisi hakkında Eckermann'a, onun mutlu bir insan olduğunun iddia edildiğini, ancak geriye dönüp baktığında, sonsuz sayıda vazgeçiş, istediği şeylerden sonsuz sayıda dönmeler gördüğünü söylüyordu; ke-sintisiz çalışma görüyordu ve çok nadiren, mutluluğu anımsatan bir ışık yolunu aydınlatıyordu. Ve hem de başından sonuna kadar.

Bunu seksen yaşındaki biri söylüyordu ve gerçeği konuşuyordu, çünkü bu altın zincirler ağırdı. Goethe'nin yolu Weimar'a düştüğü andan itibaren, o, kendi Werther'ini yeni çevresi yararına bir farsa dönüştürür. Bayan von Stein'in yanında harfiyen çıraklık yapar ve Bayan von Stein, kendisine yeterince saraylı gelmeyen bütün tüyleri onun kanatlarından yolar. Onu zorla sıradan bir saraylının çerçevesine sokmaya çalışır — ve Goethe'nin bu saray yaşamında, söylemek gerekir ki, utanç verici yönler bulunmaktadır.

Elbette, Goethe, korkunç acı çekti ve bir zaman sonra Weimar'dan kaçtı: Neredeyse izin bile istemeden, temiz hava almak için İtalya'ya gider. Özgürce soluk alabileceği böylesi bir burjuva toplumda yaşamayan büyük bir insan, büyük bir vatan-daş olarak, doğaya ve topluma, ancak mazideki topluma yönelir. Goethe, İtalya'da, Yunanistan'ın ve Rönesansın heybetli kalıntılarını, sanatı güzel insanları, özgüvenle dolu, pagan tutkuy-la dolu ve kendi gücünün bilincinde olmanın onları dingin ve

* Burada "Grün" üzerine kurulu bir kelime oyunu söz konusudur. "Grün" Almandaca yeşil anlamına gelmekle beraber, bu kökten yaratılan "Grünlein" ve "Grünling" sözcükleri "acemi çaylak ve acemi çaylakçık" anlamına gelir. —ÇN.

heybetli kılması anlamında norma dahil olan insanları göstermesini bilen büyük burjuva çağın heybetli kalıntılarını bulur.

Goethe, etrafında yapay bir dünya yaratır, ama o zamanki toplum, onun Weimar'a geri dönmesi gerektiğini anımsatarak, başına ekşir. Goethe, geri dönüşü iğrentiyle düşünür.

O sırada korkunç oyunu "Torquato Tasso"yu yazar; kahramanı, bir İtalyan yazarı, aklını yitirdiği için korkunç değil. Bu oyun, yetenekli, tutkulu, doğal bir insanın, yeteneğinden dolayı saraya getirilen ve ansızın kendisini yalnızca ayrıcalıklı bir soy-tarı olarak görmekle kalmayıp, aynı zamanda kendisini aristokratlara eşdeğer bir adam olarak görme ve prenseslerden birini sevmeye cesaretine sahip olan gerçek bir insanı betimlemekten oluşan temel düşüncesi yüzünden korkunçtur. Bunun için yeri göğü harekete geçirir, karşılığı tam çöküş olur, hem de ahlâki çöküş, çünkü prenses, yazarın aşkı karşısında, sanki teklifi bir maymun yapmış gibi davranır.

Ama asıl trajedi burada yatmıyor. Bu oyunda, tüm bilgeliği, "Çizmeden yukarı çıkma!" atasözüyle isabetli bir şekilde dile getirilmiş görünen bir Antonio var. Ve böylelikle Goethe, Antonio'nun bir bilge, gerçek ahlâkın taşıyıcısı, buna karşılık Torquato Tasso'nun trajik suçun taşıyıcısı olduğu sonucuna varır. Goethe, bunu kendisini kanıtlamak için yazmıştır: Goethe, çizmeden yukarı çıkma, gitmek zorunda olmadığın yere sürünme, toplumu reforme etmek isteyenlere sürünme, meseleyi kendi keyfine göre düzenlemeyi düşünme. Feragât edebilmelisin — gerçek bilgelik, burada yatıyor.

Ve Goethe uzlaşma yoluna girmesine rağmen, Almanya'ya geri dönünce, hemen herkes ona yüz çevirdi. Sarayda kendisine küsülmüştü, çünkü Weimar'ı terketmiş ve böylelikle onu aşağıladığını ifade etmişti. Özellikle kadınsı Bayan von Stein, önce Goethe'ye karşı bir roman ve sonra da bir tiyatro oyunu yazar; Goethe'nin biyograflarından birisi olan Brandes, büyük âşığından nefret etmeye başlayan hiçbir kıskanç kadının, böyle kara-

layıcı ve kirli bir kitap yazmadığını söyler. Ancak Schiller'le, diğer burjuva dâhiyle dostluk, ona sık sık destek olur. (Goethe için belli bir önemi olmasına rağmen, burası, Schiller'den söz etmenin yeri değil.)

O andan itibaren, özellikle de Schiller'in ölümünden sonra, Goethe, heybetli üstünlüğün togasına bürünür, çehresine Olimpiyalıların maskesini geçirir.

Bu dönemin Goethe'si şaşırtır: Bir alev gibi göklere yükselen o kartal, o deha nerede kalmıştır? Tek kası titremeyen bu azametli, telaşsız insan o mu? Ama bu yanıltıcı bir maskedir. Goethe, o zamanlar, bütün bedeniyle titreyerek, trajedi yazamayacağını, bunun onu delirteceğini söyler. Beethoven sonatları dinler, yarı-karanlık bir odada gider gelir ve neredeyse Beethoven'a düşman olur; böyle bir müzik büyük bir orkestra tarafından sunulursa, etrafındaki herşeyi mahvedeceğini söyler.

Engels, Goethe yaşlandıkça, o kadar darkafalı bir müsteşar haline geldiğini söyler. Ama Engels, bu sürece karşı koyan belli güçleri görmemizi sağlayan belirli yazıları tanımıyordu. Saçları ağarmış Goethe'de bile, onun içinde ne kadar kuvvet yattığını ve bunların zaman zaman nasıl içten içe kaynadığını görmek mümkündür.

Bu konuda söylenebilecek şudur: Napolyon'un kovulmasından sonra, gericilik başladı, prensler, halkın elinden, onun kurtuluş savaşının sonucu olarak üzerinde hak iddia ettiği bütün kazanımları gaspetmeye çalıştılar.

Goethe, bu tiyatrodan çok sarsılmıştı; buna ilişkin şimdi elimizde doğrudan işaretler bulunmaktadır. Doktor Kieser, Goethe'nin yanında geçirdiği 13 Aralık 1813 akşamını şöyle anlatır. Akşam saat altıda Goethe'nin yanına gitmiş ve onu yalnız ve neredeyse alevler içindeymiş gibi, son derece heyecanlı bir şekilde görmüştür. Onun yanında iki saat geçirmiş, ancak onu doğru dürüst anlayamamış. Goethe, geniş çaplı politik planlar yapmış ve onun katılımını talep etmiş; Kieser, ondan o kadar korkuya

kapılmış ki, Goethe, ona bir Çin canavarı gibi gelmiş. Öfkeli, hiddetli olup, haykırıyormuş. Gözleri ateş dolu, yüzü yanıyor ve sık sık sözcük bulamayıp bunların yerine fırtınalı el kol hareketleri kullanıyormuş. Ama zavallı Kieser'den bunların nasıl planlar olduğunu öğrenmek mümkün değil. Yalnızca, Goethe'nin yüzyıllardır birikmiş haksızlıkları mahkûm ettiğini söylemektedir.

Ancak Goethe, bir başka gün, daha ilerici ve daha akıllı bir insanla, Profesör Luden ile sohbet eder. Öyle görünüyor ki, başlamakta olan gericiliğe karşı aktif protesto planları, Goethe açısından tümüyle gerçekleştirilemez olmaları yüzünden, onun tarafından bir yana bırakılmıştır. Buna karşılık, bu kez, neyin Goethe'yi böyle aşırı heyecana düşürdüğünü görüyoruz.

“Sanmayın ki, özgürlük, halk, anavatan gibi büyük fikirlere karşı kayıtsızım. Hayır; bu fikirler bizim içimizde; onlar bizim özümüzün bir parçası ve kimse onları içimizden atamaz... Alman halkının uyanmasından, ayaklanmasından söz ediyorsunuz ve bu halkın, kazandığı ve malıyla ve kanıyla pahalıya elde ettiği şeyi, yani özgürlüğü bu kez elinden kaçırmayacağını söylüyorsunuz. Halk, gerçekten de uyanmış mıdır?... Uyku öylesine derindi ki, en güçlü sarsma bile, o kadar hızlı bir şekilde akıllarını başlarına getiremez... Beni söylettirmeyin. Siz gerçi yabancı ve yerli bayların mükemmel beyanatlara atıfta bulunuyorsunuz. Evet, evet! Bir at, bir at! Bir ata karşılık bir krallık!”

Ama ona bir at değil, bir krallık, bir “büyük dükalık” verildi; büyük politik hücumlardan herhangi birini yönetmek için ama bir at vermediler ona. Bununla birlikte Goethe'nin Napolyon hayranlığı, herkesin bildiği bir şeydi. Gizlemeden ve saklamadan, Napolyon'un yalnızca anavatanın bir düşmanı olmadığını, aynı zamanda beraberinde büyük bir yaşam tarzı getirdiğini ilân etti. “Büyük Mareşal” Ludendorff, Goethe'nin yeterince Fransız düşmanı olmaması yüzünden mahkûm edilmesi gerektiğini söyler. İlginçtir ki, Madam Ludendorff da, bütün büyük Almanların Yahudiler ve masonlar tarafından öldürüldüğünü, örneğin,

Schiller'in de mason Goethe tarafından zehirlendiğini öne süren bir kitap yayınladı. Bu aptalca ve pis kitap, "kültürlü Almanya'da 30 000 adet sattı! Buradan bile, "sağcı Almanya'nın kayıtsız koşulsuz Goethe yüceltmesinden çok uzak olduğu ve Goethe'ye karşı oldukça tuhaf bir "eleştirel" tavır gösterdiği sonucu çıkarılabilir.

Elbette, Goethe'de politika, faaiyetinin en zayıf yanını oluştuyordu. Goethe, filozof, bilge ve yazar olarak bize çok daha yakın. Buna rağmen, Goethe'nin politik karakterizasyonuna ilişkin olarak özel birkaç şey eklenmelidir.

Ömrünün sonuna doğru, Goethe, burjuva toplumun gelişmesinin beraberinde getirdiği iç çelişkileri farketmeye başladı. Çalışmaya karşı güçlü bir sevgi besliyordu, tekniği seviyordu, bilimi seviyordu. Ama burjuvazinin bu güçlü yönleri onu itiyordu; burjuvazinin beraberinde getirdiği ticaret ruhu ve kaos, onu itiyordu. Bu nedenle, planlama ilkesinin zafer kazanacağı, özgür ve emekçi insanların bir emek birliği halinde birleştiği bir toplum düzeni tasavvur etmeye çalıştı. Bu, büyük dramatik şiir "Faust'un son bölümüne yansıdı. Bu önemli satırlar çok sık alıntılanır; ama bunları bir kez daha aktarmak lüzumsuz olmaz — bunlar, Goethe'nin kendi döneminin sınırlarını nasıl aştığını gösterir:

Budur son vargımın bilgeliği:

Yalnızca layıktır özgürlüğe¹⁰ ve yaşamaya,

Hergün fethetmek zorunda olan onları!

Ve böyle geçirir, tehlikelerle çevrili,

Burada çocukluk, erkeklik ve yaşlılık koca yıllarını.

Görmek isterim böyle bir kalabalığı,

Özgür temel üzerinde özgür bir halkla durduğunu!

Söylebileceğim şudur şu an için:

"Kal olduğun yerde, sen ne güzelsin!

¹⁰ Altını çizen Lunaçarski. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

Yeryüzü günlerimin izleri

Kaybolmaz yüzyılların sonsuzluğu içinde.”

Yalnızca insanları gerçekten yaratıcı bir şekilde teşvik eden, dur durak bilmeyip, sözle ve eylemle yaşamın zaferi için mücadele eden, onları zincire vurmaya planlayan güçlere karşı direnen biri — yalnızca böyle biri, yaşamını verimli bir şekilde geçirdiğini söyleyebilir.

Delaysıyla, düşünür Goethe ve yazar Goethe, bize politikacı Goethe’den çok daha yakındır ve bizim için çok daha önemlidir. Gerçi Goethe’nin yaratısında toplumsal-politik alanda bile her zaman ileri burjuva, citoyen (vatandaş — ÇN) dile gelir; ama buna rağmen genç burjuvazinin eski dünyaya karşı ayaklanması, Goethe’nin yazım sanatında ve felsefesinde çok daha güçlü hissedilir.

Söz müziğinin, metaforlarının muazzam gücü, kendi sınıfının gençliğinden fıskırır. Kendilerini ilerici bir sınıfın yaratısına adayanlar, taze bir algılama yeteneğine sahiptirler; Adem gibi, herşeye yeni adlar verirler, kendi dillerini yaratırlar, yenilenmiş insanın algılayabileceği ve algılamak zorunda olduğu herşeyin hazinesi olurlar. Ve Goethe konuşur:

Sevmek, nefret etmek, korkmak, titremek,

Ummak, utanmak iliklerine kadar

Zehredebilir gerçi hayatı,

Ama onlar olmadan hayat tatsız tuzsuz olurdu.¹¹

Goethe’nin gücü, enerjisi, yaşam gücü, bu kartala benzer gençliği doğuran burjuvazinin yüz akıdır; buna karşılık, onun gençliğini zincire vurduğu, ona sınırlar çektiği, hatta hiçbir koşul altında bu gençliğin isteklerini yerine getiremediği ölçüde, Goethe’nin yaşamı burjuvazinin yüz karasıdır.

¹¹ Lunaçarski tarafından Almanca aktarılmış. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

Yazar olarak Goethe, duyumsadığı şeyi olağanüstü bir güçle metaforlarla ifade etme olanağına sahiptir. Bundan söz ettiği yerde, karakteristik bir tarzda acıyı bütün yaşanılmışlığın ilk sırasına koyar: “Ve insanın tutulursa acı içinde dili, / Emretti bir Tanrı bana, ne acı çektiğimi söylemeyi.”

Goethe’nin yaratısını daha uzun zaman iyice anlamaya çalışacağız, çünkü bu konuyu layık olduğu şekilde iyice anlamamanın zamanı şimdi başlıyor. Engels’in, Goethe’nin felsefi tasarımının derin devrimci karakterini değerlendirdiği isabetli alıntıları aktarmış bulunuyoruz.

Yazımı, Goethe’nin bir felsefi mektubuna atıfta bulunarak bitirmek istiyorum. Bu, şimdiye kadar yazılmış en aydınlık, en derine inen sayfalardan birisidir.

Goethe, kendisine şu aralarda sık sık hâkim olan sevinci kendine saklamayı beceremediğini söyler. Kendisini, uzak ve yakın ciddi, nesnel araştırmalarla mutlu bir uyum içinde hisseder. Araştırılmamış bir şeyi varsayım olarak almanın gerekli olduğu ikrar ve iddia ediliyor, ama o zaman, araştırmacının kendisine de hiçbir sınır çekilmemelidir.

Ve Goethe’nin, kendisinin aslında nasıl şekillendiğini asla bilmemesine rağmen, varsayım ve önkoşul olarak bizzat kendisini alması gerekmiyor mu —? Kendisini hiç kavramadan, durmadan bizzat kendisini ve aynı zamanda diğerlerini de incelemiyor mu ve buna rağmen parlak bir şekilde ilerlemiyor mu?

Dünyayla da aynı şey: Varsın, o başlangıçsız ve bitimsiz önümüzde dursun, varsın, uzaklık sınırsız, yakınlık geçilmez olsun; ama bu iş böyle işte ve buna rağmen, insan ruhunun kendi gizlerine ve dünyanın gizlerine ne kadar geniş ve ne kadar derin varabildiği asla belirlenemez. Tümüyle diri olan aşağıdaki satırlar da, işte bu anlamda algılsın:

“Doğanın derinliklerine” —

Ah sen darkafa! —

“Eremez hiçbir yaratılmış ruh.”

Bana ve kardeşlerime
Böylesi sözleri
Sakın anımsatmayın! —
Düşünüyoruz ki: Her yerde
İçindeyiz onun.
“Ne mutlu onun kendisine
Yalnızca dış kabuğunu bile gösterdiğine.”
Duyuyorum bunun tekrarlandığını altmış yıldır,
Sövüp sayıyorum, ama içimden,
Diyorum ki, binlerce, binlerce kere:
Herşeyi veriyor bol bol ve severek;
Ne çekirdeği var doğanın
Ne kabuğu,
Herşeydir o aynı anda;
Sen en çok kendini yokla sık sık,
Çekirdek misin, yoksa mı kabuk!

Tırnak içindeki sözcükler, fizyolog ve yazar Haller'in bir şiirinden alınmadır.

Böyle felsefi bir temel tavır, bilgiye böylesine inanç, sınırsız insan sağduyusuna inanç, elbette bize özgüdür. Burjuvazi, gelişmesinde durmaya, çürümeye yüztutmaya başladığı andan itibaren, gerçekçi, yaratıcı ve yaşam gücüne sahip bir dünya görüşünden uzaklaşır.

Biz, geçmiş yüzyılların bize miras bıraktıkları konusunda kesinlikle analizci olmak, kesinlikle dikkatli ve eleştirel olarak açıklığa kavuşmak zorundayız, çünkü nerdeyse hiçbir zaman, bizim için tümüyle kabul edilebilir bir şey sunmazlar. Geçmiş kültürlerin eserleri, hazinelerin yanısıra, bir yana atmamız ve ortadan kaldırmamız gereken çok sayıda ve çok çeşitli zırva da içerir. Şimdi Goethe ile de böyle yapıyoruz. Ve bunu yaptıktan sonra ondan geriye yalnızca en iyi bölümün değil, aynı zaman-

da esaslı bölümün de —Goethe’de gerçekten de esaslı olanın— kaldığını görüyoruz.

Acemi çaylaklar ve çaylakçıklar,* Goethe’ye hâlâ “Olimpiyalı” diyebilirler, alınma her türden gerici etiketi yapıştırabilirler, ama artık onlara karşı yeni dünyayı kuran ve sömürücüler toplumunun ve onun kültürünün üzerinde korkunç mahkemeyi kuracak olan proletaryanın sesi yükseliyor.

Evet, Marx’la söylersek, belki onlarca yıl sürecek olan toplumsal devrim, korkunç bir mahkemedir ve hem de yalnızca, bu devrim halkın düşmanlarını toplumsal mücadelede devirdiğinden dolayı değil, tersine, onun yaşayanlar ve ölümler üzerinde bir mahkeme olmasından dolayı korkunç bir mahkemedir.

Yeni bir yaşam inşa eden proletaryanın yargıç sandalyesinin önünden, geçmiş zamanlarda faaliyet göstermiş olanlar, yüzleri hareketimizin şimdi bizi aydınlatan yükselen güneşine dönük öncelleri geçiyor.

Proletaryanın yargıç sandalyesinin önünden, diğer sınıfların temsilcileri, kendi sınıf bilinçlerinin sınırlarını aşmış olanlar, bu sınıfın yerine getiremediği ve onu yerine getirmenin başka bir sınıfa nasip olduğu programlar tasarlamış olanlar geçiyor.

Yüce sayılanı yıkan — orada sultanların taçlarının yıkıntıları, bankerlerin altını, sahte defne yapıları ve benzerleri var— ve diğer yandan, düşünceleri yüzyıllar boyunca sarsılmamış olanları yükselten proleterin heybetli endamı, sanki Michelangelo’nun büyük bir freski üzerindeymiş gibi duruyor.

Bu politik, kültürel ve sanatsal proleter mahkeme, Goethe’ye şöyle sesleniyor: “Yaldıza batırılmış Saksonya-Weimar livresini üzerinden atmalısın, yüzündeki olimpiik dinginlik maskesi açılmalı, çünkü onun altında büyük bir insanın ve büyük bir kahramanın yattığını biliyoruz. Döneminin sefaletinin sana dayattıklarını bir yana bırak: Kendin biliyorsun ki, böylelikle yalnızca daha iyi, daha yüce ve daha aydınlık olursun. İnsan toplu-

* Bkz. sayfa 223’ün dipnotu. —ÇN.

munun gerçek kalkınmasını ilerletenlerle birlikte sonsuzluğa geç.”

Ustamızın sözlerinin anlamı budur. Proletarya, büyük düşünürün ve büyük yazarın, genç bir Almanya’nın bu klasiğinin, hem de onların arasında en büyüğünün —Johann Wolfgang Goethe’nin— sadık mirasçısıdır.

“Literaturnoye nazledstvo” (Edebi Miras), 1932, 4.-6. Kitap.

Dramacı Olarak Goethe (1932)

Ozanlık yeteneklerinin kapsamı ve derinliği açısından, Goethe, çağdaşı ve meslektaşı Schiller'i önemli ölçüde aşıar. Ama sahne sanatı alanında, Schiller, dramatik etki duygusu sayesinde Goethe'den glyd. Kuşkusuz ki, Schiller'in oyunları, dnya drama sanatının en dramatik etkili olanları içindedir ve bu ölçüde de Alman drama sanatının gerçek şaheserleri olarak kalmışlardır.

Buna karşılık Goethe'nin dramatik eserleri çok seyrek icra edilir. nemli ölçüde kısaltılmadan ve değiştirilmeden başarıyla sahnelenebilecek bir eseri neredeyse yoktur.

Örneğin, Schiller, Goethe'nin bu açıdan en başarılı yaratılardan biri olan "Egmont"u bile, bu oyunun Weimar saray tiyatrosunda gösterilmesi kararlaştırıldığında, Goethe'nin kayıtsız şartsız onayıyla, sahne için işlemiştir.

Bununla birlikte, bu kesinlikle, Goethe'nin drama sanatının, onun yarataısı içinde ikinci dereceden bir yeri olduğu ya da bir bütün olarak önemden yoksun olduğu ya da son olarak, önem açısından Schiller'in drama sanatının gerisinde kaldığı anlamına gelmez.

Goethe'nin dramatik eserleri derlenip tek başına yayınlandığında, hem düşünce içeriği, şiirsel betimleme gücü, dil müziği ve hem de hatta dramatik etki açısından müthiş önemli dev bir cilt elde edilir. Goethe, kendi içinde tamamlanmış bir sahne oyununu o kadar iyi icra edemediyse de, sahne açısından hantal

uzunluklara hiç de az düşmediyse de, buna rağmen onda sık sık bir dramanın genel yapısı anlamında dâhiyane tasarımlar ve bıraktığı etki gücü açısından tümüyle harika tek tek anlara rastlanır.

Buna rağmen Goethe'nin drama sanatının esas gücü, "sahneye uygunluk"ta yatmaz. Onun oyunları, ağırlıklı olarak okuma dramalarıdır. Felsefi ve psikolojik içerik, metafor bolluğu, dil yetkinliği, onda ön planda durur. Buradan çıkarılacak sonuç, kesinlikle, Goethe'nin sahne olarak sahneye karşı kayıtsız olduğu sonucu değildir. Hiç de öyle değil, sahne onu tam olarak sarmıştı. Goethe'nin bizzat yayınladığı "Wilhelm Meister"nin temel metninde, ("Çıraklık Yılları") metninde, sahne dünyasının kendisi büyük bir rol oynar. Şans eseri, Goethe tarafından yok edilen "Wilhelm Meister"nin, tam da adı "Wilhelm Meister'in Tiyatro Misyonu" olan bir kopyası bulunmuştur. Bu, Goethe'nin tiyatroya gençlik hayranlığının gerçek bir anıtıdır. İlk metinde, gezici bir tiyatro kumpanyasının o zamanki dünyasının olağanüstü parlak bir betimlemesiyle karşı karşıyayız.

Genç Goethe'yi, çok şey, özellikle onun burjuva yaşam konumu, tiyatrocuların dünyasına çekti. Son derece saygı ve zengin bir aileden, deyim yerindeyse, ticaret kenti Frankfurt'un burjuva aristokrasisinden gelmesine rağmen, burjuvanın, tüccarın, memurun, satıcının ikinci sınıf insan olduğu, insanın yalnızca soylu olduğunda, yani sağlam gelire sahip bir kılıç taşıyıcısı, egemenlerden biri olduğunda gerçek bir insan sayıldığı bilinci, Goethe'ye son derece keskin bir şekilde egemendi. Ama kendi sınıfından o zaman en yüksek sınıfa geçiş yolu, Goethe için önceden belirlenmiş görünüyordu.

Bilindiği gibi, Goethe, gerçekten de bu dünyaya girdi ve hem de görkemli bir şekilde, ama ilerici burjuva olarak en soylu ve en önemli karakter özelliklerinden feragât etme pahasına.

Genç Goethe'ye, içinde duyduğu sanatçı olma misyonunun, aynı zamanda kendisinin varolma cezası olduğu gibi geliyordu

sık sık. Ve bohemlerin en çarpıcı ikrarları, yetenekleri sayesinde soylu çevrelere özgürce giren ve egemen sınıflar katında sık sık fırtınalı başarılarından dolayı sevinen sanat yeteneğine sahip insanlar tabakası, onun için tiyatro oyuncularıyla.

Tiyatro oyuncusu, bedeninin becerilerini, ses araçlarının bütününü, kendisini her türlü figüre —krallara ve kahramanlara, ama aynı zamanda soytarılara ve dilencilere— dönüştürme yeteneğini azami ölçüde geliştirmek zorunda olan bir insandır. Goethe döneminde tasavvur edilen oyuncu, yüksek ölçüde gelişmiş bir insandır ve lambaların aydınlatığı sahneden, en coşkuluları içinde bu dünyanın büyüklerinin de bulunduğu bir izleyici topluluğunu korkutma, neşelendirme, düşünmeye zorlama olgusu, son derece çekicidir.

Bilindiği gibi, “Wilhelm Meister”in son metninde, tüm yapı, Meister’in, “yanılığlar”ını aşması, gerçek canlı bir toplumun kartondan ve havai fişekten oluşan bir kurgu dünyasından muazzam üstünlüklere sahip olduğu sonucuna varması şeklinde kurgulanmıştır. Meister, faal dünyada mütevazı, ama sağlam yerini alır. (O dönemde berberin bir basamak üstünde olan) cerrah olarak çalışması, ona tümüyle uygun gelir ve Goethe, aynı zamanda Meister’ini istediği soyluluğa geçişle taçlandırır. Meister, büyüleyici soylu Natalie ile evlenir, soylular sınıfının önderlerinin itinalı sevgisi onu kuşatır. Goethe için bu, hakeza bir düştü, ama oldukça gerçek bir düş: Dahiyane yeteneği sonucu, böyle bir geçişi başardı, elbette, söylendiği gibi, çok acı bir bedel karşılığında satın alarak.

Ama oyunculuğa olan aşırı hayranlıktan kurtulduktan sonra da, Goethe, sahnenin değerini daima bildi. Weimar’daki diğer bir sürü uğraşısının yanı sıra, Goethe, orada uzun zaman tiyatro müdürü olarak kaldı. Sarayı eğlendirebilecek bir oyunun yazılmasına ve sahnesinde sürekli olarak yeni bir repertuvara çok özen gösterdi, sık sık provaları yönetti, oyuncular arasında çok sayıda dostu vardı ve kimi kadın oyuncular, onun ateşli sempa-

tisini kazandılar, hatta onlardan birinin ölümünü mükemmel bir şiirde dile getirdi.¹

Ne var ki, yalnızca sahne olarak sahnenin büyüleyici özellikleri, bu fantazmagori dolu dünyanın coşturucu güçleri değildi Goethe'yi etkileyen. Drama biçiminin en etkileyici biçim olduğunu da hissetti. Görüngüleri eylem içinde, fikirleri çatışmaları, çarpışmaları içinde ortaya koymak, kendi isteğini en dinamik bir şekilde ortaya koymak anlamına gelir. Dramatik bir eser sahneye konmamış olsa da, bir okuma draması olarak kalsa da (elbette, "Faust", ta başından itibaren tam da böyle tasarlanmıştır), bu durumda bile eylemin ve diyalogun biçimi, esere özel bir güç, yeterince heybetli bir sahnelenme içinde yansıtıldığında, o kadar daha büyük bir güç verir.

Herder, Goethe'ye, o zamana kadar tanımadığı Shakespeare'in büyüklüğünü anlattığında, Goethe, en büyük heyecana kapıldı ve tıpkı sarhoş gibi bulutlarda yaşadı. Genç Goethe, Shakespeare'e tam bir methiye², akraba dehaya, edebiyatta, duyumda ve çabada ağabeye bir tür yakarı yazdı. Ve Goethe'nin Eckermann ile bir konuşmasında, 'mevcut çağdaşları içinde çok büyük bir yazar görmediğini' söylemesi karakteristiktir; 'ama bun-

¹ Goethe, 1798 yılında İsviçre'deyken, genç kadın oyuncu Christiane Neumann'ın (evlilik soyadı: Becker), yazarın Weimar tiyatrosundaki öğrencilerinden birinin öldüğünü öğrendi. Goethe, bunun üzerine, oyuncunun oynadığı bir role göre "Euphrosyne" adını verdiği şiirini yazdı. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

² Kastedilen genç Goethe'nin "Shakespeare Günü Üzerine" (1771) yaptığı ve şunları söylediği konuşmasıydı: "Ondan okuduğum ilk sayfa, beni ömür boyu ona tabi kıldı ve ilk parçayı okur okumaz, tıpkı kendisine sihirli bir elin bir anda görüm bahşettiği anadan doğma kör gibi oldum. En canlı bir şekilde yaşamımın sonsuzca genişlediğini gördüm, hissettim, herşey benim için yeniydi, bilinmezdi ve alışılmamış ışıık gözlerimi ağrıttıyordu. -- Shakespeare tiyatrosu, dünya tarihinin, içinde gözlerimizin önünde zamanın görünmez iplerine tutunarak dalgalandığı güzel bir nadir eserler hazinesidir." (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

lar onunla denkleştirilmek istenirse, bu, onun kendisini Shakespeare ile karşılaştırması gibi bir burnu büyüklüğü ele verir’.

Ama Shakespeare, fikirleri yerine gelmiş bir dramacı mıdır? Shakespeare’in sahnesi gerçekten tribün müydü? Bu önemli ve henüz karara bağlanmamış sorunu bir kenara bırakıp, yalnızca, Shakespeare’in Goethe için gerçekten de hem dramacı hem de tribün olduğuna işaret edelim. Zamanında o dönemin ilerici burjuva gençliğinin mutlak, genel kabul görmüş önderi olan genç Goethe’nin, belirli bir politik platforma sahip olmadığı düşünülmelidir. Onun sancağı bireycilikti. Her kişilik kendi yeteneklerini, kendi taleplerini, kendi tutkularını olanaklı olanın sınırına kadar geliştirmeliydi. Toplumdan (dilsizce, ama apaçık bir şekilde), bireyselliğin gelişmesine, dehanın gelişmesine köstek vurmamasını, böyle bir gelişme için arena ve üs olup, engel ve bataklık olmamasını talep etti. Genç Goethe’nin kendi toplumuyla derin, ıstıraplı çatışması, bundan ibaretti. Bundan dolayı, o zamanki dramalarında (ve aslında daha sonrakilerde de) , esas olarak kişiliğin kendi kaderini belirleme ve gelişme hakkını savundu. Burada, onun için önemli olan, bu kişiliğin sürekli olarak mutlu olması değildi; önemli olan, onun önemli olduğunun, mümkün olduğunca büyük olduğunun ortaya çıkmasıdır. Bu ölçüde de Shakespeare, onun kutup yıldızıydı. Goethe, Shakespeare’in dramalarında insanın tüm büyüklüğü içinde biçimlendirildiğini, orada adım başında büyük yüreklere, büyük beyinlere, büyük tutkulara, büyük başarılarla ve büyük dertlere rastlandığını söyler. Büyüklüğün, özgürlüğün, barbarca heybetin ve rafine zarafetin bu dünyası, dizginsizce gülmenin, çılgınca acı çığlıklarının, hırs patlamalarının, pişmanlığın, iç çatışmaların, düşünmenin ve hissetmenin vs. vs. dünyası, Goethe’ye muazzam görünüyordu. Goethe, Shakespeare’in insanı betimleyişini, zamanının bu Almanya’sının kemikleşmiş, hasis, bayağı yaşantısı için son derece yararlı görüyordu. Tam da bundan dolayı şunu söylüyoruz: Bizzat Shakespeare’e ilişkin olarak, onun sahne sa-

natının ideolojik olarak bir hedefe yöneldiğini iddia etmek zor-
sa, bilakis bu olguyu daha ince gerekçelerle ve daha derin çö-
zümlmelerle kanıtlamak gerekirse, son derece Shakespeareci
de olan Goethe için bu ideolojik yönelim deyim yerindeyse dra-
ma sanatının yüzeyinde yatmaktadır. Goethe, dramaları aracılı-
ğıyla, kendi döneminin toplumuna yol göstermek istiyordu.

Onun dramatik yaratısının biçimleri, sonsuz çeşitlidir. Bura-
da, Rokoko tarzında süslü şeyler; halk mizahı tarzında farslar;
güldürüler; gündelik hayattan sahneler sunan oyunlar; Diderot
sahnesinin etkisi altında kaleme alınmış aile dramaları; roman-
tik ve klasik tarzda trajediler, derinleştirilmiş psikolojik drama;
ve son olarak, Roma'daki Sankt Peter kubbeleri gibi, Goet-
he'nin drama sanatının bütün çeşitliliği üstünde, bir bütün ola-
rak Goethe'nin yaratısının üzerinde iki bölümlük "Faust"un dev
yapısı yükselir: onbeş yaşından ölümüne kadar Goethe'ye tüm
ömrü boyunca eşlik eden bir eser.

Goethe'nin tüm drama sanatında yönlendirici bir düşünce var
mıdır? Goethe'nin kendisi, yönlendirici bir düşünce sorununun
konuluğu konusunda son derece kuşkucuydu. Eckermann ile bir
konuşmada³ "Faust"a ilişkin olarak ilginç bir açıklama yapar.
"Faust" fikrinin ne türden olduğu şeklindeki sürekli sorunun
kendisini biraz kızdırdığını söyler. "Sanki kendim biliyor ve di-
le getirebilecekmişim gibi! — *Cennetten, dünya yoluyla, cehen-
neme*, gerekirse bu olabilir; ama bu bir fikir değil, eylemin gidi-
şatı. Ve devamla, şeytanın iddiayı kaybetmesi, ağır yanılgılar-
dan hep iyiye doğru çabalayan bir insanın *kurtulabilir* olması,
gerçi etkin, kimi şeyleri açıklayan iyi bir düşünce, ama bütünü
ve özelde tek tek sahnelerin temelinde yatan bir *fikir* değil. 'Fa-
ust'ta gözler önüne serdiğim gibi, böylesine zengin, renkli ve
son derece çeşitlilik gösteren bir hayatı, baştan sona akan bir tek
fikrin zayıf ipine sermek isteseydim, ne de güzel olurdu ya!"

³ 6 Mayıs 1827. (*Almancaya çevirenin notu.*)

Buna yavaş yavaş yeni yeni olaylar, yeni düşünceler, yeni saneler eklendi. Goethe'nin "Faust" hakkında söyledikleri, onun bütün drama sanatı için söylenebilir. Ama onun "Faust"ta genel geçerli olarak değindiği konu, yine de doğru kalır. Sonunda yan akımlarıyla birlikte diğer tüm çizgiler, şu temel çizgiye akarlar: İnsanın kendisini koruma, kendisini yüceltme ve kendini geliştirme mücadelesi. Ve Goethe'nin tüm drama sanatı, nihayetinde tam da bu fikre tabidir.

Yaşamının temel tablosu, genç Goethe'nin başlangıçta genç burjuvazi adına, onun ilerici, o zamanki Almanya'da pek yoğun olmayan, ama yalnızlığını çok şiddetli bir şekilde hisseden tabakaları adına, özgürlük, en yüksek, en yoğun kişilik gelişmesi talebini yükseltmesiyle belirir. Fakat daha o sıralar Goethe, harkâ "Prometheus"unda, ("Mahomet" türü) parçalarında ve gürültülü draması "Götz"de, kişiliğin çevreyi altedemeyeceği, kartal kanatları üstündeki bu fırtınalı uçuşun sonunda kırık kanatlara yol açacağı önsezisini ya da korkusunu dile getiriyordu. Ya geri çekilme, kişilik ilkesine bir tür ihanet, ya da ölüm — modern toplumda kişiliğin, özellikle de seçkin olanının perspektifi budur.

Goethe, ölümü, iğrenç bir insan toplumundan bizzat doğanın kucacağına bir tür geçiş, kişiliğin haz içinde herşeyle birleştiği an olarak betimler. Doğanın uyumlu, canlı ve büyük bir şey olduğunu, Goethe, tereddüt etmeden kabul etti. Hiçbir tanrıya inanmadan, sonsuz bir gelişme olan, gelişme yolunda yepyeni biçimler doğuran sonsuz bir yaşam olan töze inandı. O, insanın bu sürece dahil edilmiş olmasını istiyordu. Ama dâhiyane kişilikle (yani "yeni" bir yaşam peşinde koşan burjuvayla) doğa arasında yarı-feodal Alman toplumu bulunuyordu. Onu geçerek doğaya erişmek, onun içinde kendi kişiliğini tüm genişliğiyle ispatlamak — bu, genç Goethe'nin bile güçlerini aşmış görünüyor.

Ama Goethe, "Werther"ini yazdığında, yine de intihar etmedi. Soyluların uzattığı ele sarıldı, egemen sınıf içine girdi ve o

zaman başka bir görevle karşı karşıya kaldı: Oportünizm yolunda, toplumla çatışmalar yoluyla değil, tersine ona boyun eğiş, ancak kişilikte en kutsal olanın, ruhun ve duygunun olabildiğince az zarar gördüğü bir boyun eğiş yolunda kişiliğini nasıl koruyabileceği, dehasının gelişmesini nasıl güvence altına alabileceği. Goethe'nin bundan sonraki bütün yaşam sanatı bu kapıya çıkmaktadır. Ve kederle, şu sözleri anımsamanın insan yaşamının ana kuralı olduğunu söyledi: "Feragât edebilmelisin."

Burjuva biyografların severek sözünü ettikleri Goethe'nin görünürdeki kazanmışlığı, onun buzdan Olimpiyalılığı, bir yalandır ya da Goethe'nin ardında acılarını gizlediği maskedir. Gerçekte o, yaşamından hoşnut değildi; biliyordu ki, dünya çapında bir deha olarak şana ve kabul görmeye en büyük feragatle, esasında kötürüm olarak ulaşmıştı. Bu, onun eserlerine de yansdı, özellikle de dramalarına. Onların en büyükleri, kaçınılmaz ve sürekli olarak bu konuya adanmıştı. Egmont, özgür bir kişilik, yani: zengin yeteneklere sahip ve mutlu bir mizaç olarak yaşar, ama toplum onun kellesini koparır. Tasso, yüksek yetenekli yazar, saray dünyasının hayırhah hamiliğini, ayrıcalıklı sınıfla eşitliğinin tanınması olarak karşılar, ama bundan sayısız acı ve çok daha kötüsü, bilgeliği, "Çizmeden yukarı çıkma!" atasözüyle formüle edilebilecek karşı kutbu Antonio'nun haklılığını için için kabul etmesi çıkar ortaya. Hiç kuşkusuz, Goethe'nin şaheserlerinden biri olan "Iphigenie", aslında zorbalığa karşı her türlü mücadeleden feragattir ve insan doğrudan yana ve iktidara güvenle dolu olduğunda, kederi, yanılışı ve hoşnutsuzluğuyla çelişkilerinin çözümünü daha kolay bulacağı şeklindeki yalan iddiaya varmaktadır.

Çöküş dramaları ve oportünizm dramaları. Birincilerde açık, şiddetli acı, ikincilerde gizli, maskelenmiş, soylulaştırılmış acı.

"Faust"un genel mimarisi, muzafferdir. Goethe, bir insanı düşüncelerinde, duygularında, toplumsal faaliyetinde sarmalayan ve insanın kendisi, bir kalıptan çıkma, muntazam değil, bilakis

hakeza bölünmüş olduğu ölçüde daha korkunç olan tüm çelişkiler yumağını göstermek istiyordu. İç ve dış dünyanın bu kaosundan doğan acıyı Goethe amansızca ortaya koyar, ama gerçek çözümlü tam da bu mücadele sürecinin kendisinin sertleştirilmesinde görür ve ihtiyar Faust'un son sözleriyle, bu mücadelenin devam edeceğini, onun sonunun ve sınırının olmayacağını, bu mücadelenin günün birinde insanın doğa üzerindeki giderek daha büyük iktidarı, giderek daha yetkin egemenlik zoru için mücadeleye katılacağı kehanetinde bulunur, hem de insanın uyumlu bir aile içinde, deyim yerindeyse, planlı olarak yürüttüğü bir mücadele. Bu, insanlığın yaşamında demokratik ve âdeta sosyalist dönemin çok derin öngörüsüdür. Faust'un, bu geleceğin doğuşunu ilerleten herkesin, sonsuza kadar kaybolmayacağı, anısının yaşamaya devam edeceği şeklindeki gururlu iddiası, âdeta Goethe'nin kendisinin kendi yaşamını bitirdiği harika zafer akordudur.

Zaman, Goethe'yi, Engels'in toplumun sefaleti diye adlandırdığı şeye olağanüstü ağır ödünler vermeye zorladı. Bizzat en büyük Alman bile, diyor Engels, sefaleti altemededi, sefalet onu altetti.⁴ Ama onu tamamen altetmedi. Bu ağır ödünlerin bedeli olarak, Goethe, tüm ömrü boyunca, bize kadar canlı olarak gelen ve deyim yerindeyse, Goethe'nin uzlaşmaları sonucu onun zamanından beri onları kirleten cüruftan, deyim yerindeyse, analitik temizliğe gereksinim duyan muazzam değerler taşımıştır. İşte tam da bu süreç, bir bütün olarak Goethe'nin drama sanatında da dile gelir. Goethe'nin oyunlarının günün birinde gözde gösteriler olabileceğini düşünmüyorum, ama şuna tümüyle eminim: Yeni, sosyalist toplum, düşmanlarının üstesinden gel-

⁴ Engels'in değinilen pasajı şöyledir: "Goethe de Alman sefaletini altemedek durumunda değildi; tam tersine, o, onu altetti ve sefaletin en büyük Alman üzerindeki zaferi, bu sefaletin üstesinden 'içeriden' kesinlikle gelinemeyeceğinin en büyük kanıtıdır." (Karl Marx/Friedrich Engels, Eserler, Berlin 1959, C. 4, s. 232)

diği ölçüde, sosyalizmin salt kültürel görevleri, Marx'ın onda sosyalizmin esas yerindeliliğini gördüğü kişiliğın yüksek gelişmesi, insanlığın yüksek gelişmesi ön plana çıktığı ölçüde, insanlar da o denli sık, ozan Goethe'nin, dramacı Goethe'nin hazinelerine yöneleceklerdir. Eminim ki: Goethe'nin insanlar ve toplum üzerindeki asıl etkisi, proletaryanın nihai zaferi sayesinde güçlenecektir. Burjuva çevre içinde, Goethe'deki en iyi şeyin gelişmesi mümkün olmadı. Goethe'nin kendisi, burjuva dünyanın aşırı gelişmesinden çok, onun yetersiz gelişmesinden acı çekti, ama gelecek gösterdi ki, burjuvazi zaferinden sonra da, onun ilk temsilcilerinin düşünüy kurdukları dünyayı yaratmadı. Marx ve Engels'in saptadıkları gibi, kanıtlandı ki, 18. yüzyıl sonunun ve 19. yüzyıl başının büyük düşünürlerinin ve yazarlarının gerçek mirasçıları tam da proleterlerdir.

"Sovyetskiy teatr" (Sovyet Tiyatrosu) dergisinin 1932 yılı 4. sayısında yayımlandı.

Goethe'nin ölümünün yüzüncü yılı dolayısıyla, 1932 yılındaki jübile yılında, Lunaçarski, büyük Alman yazarı ve dramacısına adanmış, aralarında "Dramacı Olarak Goethe" ve "Pazaryerinde 'Götz'" ün de bulunduğu birçok makale yazmıştır.

A. S. Griboyedov (1929)

I— Griboyedov'un "Zekâ Acı Getirir" güldürüsünden bu yana tam bir yüzyıl geçmiş olmasına rağmen, o, edebiyatımızda şimdi de, Gogol'ün "Müfettiş"inin yanı sıra en iyi güldürü sayılmaktadır. Bu birinci sınıf iki incinin yanına, Saltikov-Şçedrin, Ostrovski, Zuhovo-Kobylin ve Çehov'unkiler de dahil, bir tane de olsa, başka *bir* güldürünün koyulup koyulamayacağını bilmiyorum.

Ama bu, bir güldürü müdür? Griboyedov'un kendisi — dâhiyane yazarın elinin dinleyici ya da okurun önüne saçtığı türden böylesi mükemmel satırları, insanı güldüren böylesi olağanüstü plastik figürleri okuduğunda elbette sık sık kahkaha salvoları duyan Griboyedov'un kendisi, acıyla, büyük bir kederle, neşeli bir yazar ünvanını ve hele hele neşeli bir insan ünvanını reddetti. "Ben", diye soruyor, "neşeli bir yazarmışım? Neşeli bir güldürü yaratmışım?" "Bu Famusovlar, bu Skalosublar ...", diye tekrarlıyor sürekli olarak. Bu, onun kendi dönemini nasıl bir kinle gördüğünü, bu köle çevresi içinde yaşamanın onun için ne korkunç şey olduğunu gösteriyor. Ve yaşam onu büyük anavatanının bütün köşelerine sürüklediğinde, kaleme gelmez bir dehşetle nasıl da haykırıyor: "Nasıl bir ülke! Kimler yerleşmiş buraya! Ne aptalca bir tarihi var!"

Güldürünün adı "Zekâ Acı Getirir". Güldürüde zekâ; çılgın-

lık ilân edilen zekâ; herkesin kendisine yüz çevirdiği zekâ; en iyi, en güzel, en akıllı, en bağımsız kızın sahnede boy gösteren figürler arasında bir uşak ruhluysa kendisine yeğlediği zekâ acı çeker. Bütün bunlar, elbette, güldürücü bir etki yapmaz. Ne var ki, bu, biraz dönemin tarzı, biraz çiftlik beyi tarzı kokuyor: “Bana bir fayton, bir fayton!”, ama Çazki bu faytonda, “dünyada kendine” bir çatı “aramak” için yola çıkar. Ve bulup bulmaya-çağı bilinmez.

Beklenmedik bir şekilde yurtdışına bırakıldığında da, Çazki’nin yeni çevreye ne kadar alışacağı, bu çevrenin onun aklının ve vicdanının gereksinimlerini ne ölçüde tatmin edebileceği düşündürücüdür.

“Zekâ Acı Getirir” güldürüsü, Rusya’da insan zekâsının felaketinin, Rusya’da zekânın gereksizliğinin, Rusya’da bir zekâ temsilcisinin geçirmek zorunda kalmış olduğu çilenin dramasıdır.

Puşkin değil miydi şöyle haykıran: “Şeytan, beni, zekâ ve yetenekle Rusya’da dünyaya getirtti!” Ve o zamanki edebiyatın en akıllı kitabını yazan Çaadayev, deli olarak gösterilmedi mi? Tüm yüksek toplum: Yüksek düzeyde “yıllanmış pirlar”, akıllarını yitirmiş yaşlı karılar — bütün bunların hepsi, derli toplu sürü olarak, kesinlikle bu deliliği iddia ettiler.

Güldürü, Rusya’da akıllı bir insanın nasıl yaşadığının, daha doğrusu nasıl can verdiğinin, nasıl öldüğünün tam, bütünüyle eksiksiz özanlatımıdır. Griboyedov’un biyografisine baktığımızda, neden böyle bir ruh haline kapıldığını çok iyi anlarız. Her yaşam öyküsü, büyük bir toplumsal örgüye dayanır. Bu zekâ, Rusya’ya nereden geldi, kökeni neresiydi ve nasıl bir zekâyıdı? Famusov, pek becerikli olmasa da, Famusov’un yanı sıra, şeytanın akıllarını tümüyle yiyip bitirmediği mevki sahipleri, bazen “bir yerlere varmış” düşünüp taşınan tüccarlar, eski köylüler de bulunmaktaydı. Her halükârda halkımız yeteneksiz olmadığı için, herşeyi çok iyi biliyorlardı.

Ama kendisi için “zekidir” denilen bir insanın özelliği nedir? Böyle bir insanın özelliği, *eleştirmesidir*, çünkü çevresinden daha zekidir, etrafından daha zekidir. Zekâ, tam da, yeni birşey getirmesi ve ortalama insanın yetindiğiyle yetinmemesiyle kendini belli eder.

Rusya’da böyle bir zekânın kökeni nereden gelmekteydi? Bu, Rusya’da kapitalizmin derin büyüme süreçlerinin bir sonucuydu. Güçlü bir şekilde gelişmiş ticaret sermayesiyle birlikte, daha önce yer etmiş olan Asya tarzı feodal varlık biçimleri, 19. yüzyılın başında, yerlerini kapitalizmin yeni biçimlerine, özel üretim biçimlerine ve ülkemiz bir tarım ülkesi olduğundan, tarım kapitalizmine bırakmaya başladı. Esas tarımcılar, elbette soylulardı. Tarım soyluları, çoğunlukla Asyatik ilkenin temsilcileriydi; eski görenek uyarınca serfliğin sırtından zenginleşmeye çalıştılar, ama esas olarak eski göreneğe göre parçalanma içine girdiler. Bu tipin en önemli mevki sahipleri, yalnızca, aynı köylülükten devlet aygıtı aracılığıyla, aynı miktarda maaş biçiminde aldıkları ek araçlar elde etmeleri yoluyla varlıklarını sürdürdüler. Aynı zamanda, gelişen ve gelecek için büyük olanaklar sunan Avrupa ile tahıl ticareti, soyluluğun daha önemli bir bölümünü, Batı’ya doğru uzanmaya başlama düşüncesine getirdi, aynen mutlakiyetçiliğin zaman zaman kendi çıkarları doğrultusunda, yalnızca Petro zamanında değil, aynı zamanda Katarina’nın egemenliğinin başlangıcında ve I. Aleksander’in egemenliğinin başlangıcında yaptığı gibi. Hükümetin kendisi, zaman zaman şunu söyleyen akıllı akımın peşinden gitti: “Demirden kabın yanında balçık kap olduğumuz için, askeri olarak da yenilgiye uğratılacağız ve tarihin ilerleyen yolundaki sarsılma ve çalkalanma sırasında ona çarpıp parçalanacağız. Yenilenmek gerekir, Avrupalılaşmak gerekir.” Ama Avrupalılaşmak demek, devlet yaşamına kimi yeni özellikler katmak, serfliği ortadan kaldırmak ya da en azından belirli derecede zayıflatmak, insanın inisiyatifine belli bir hareket alanı sağlamak demektir.

İlkeleri itibariyle bir alüvyonlu kum olan, ama kültürümüzün gelişmesi için fevkalâde önemli olan Batılılar hareketi, o zaman-ki beyin ve irade gücü hareketine yol açan ve Dekabristler ayaklanmasına akan hareket işte buydu. Ve Dekabrizmin kendisi, dev bir gökkuşağıydı: Tutuculuktan liberalizme, oradan Jakobenezme kadar. Dekabristler çevresi, liberal ve ilerici düşünen bütün Rus insanlarını kapsamıyordu elbette, Puşkin ve Griboyedov gibi, hareketten yalnızca belirli bir dereceye kadar etkilenmiş önemli şahsiyetler, bu hareketin kapsamı dışındaydı. Griboyedov'da ortaya çıkan erken Slavofili (Slavseverlik — ÇN.) hatları bizi yanıltmamalı. Mutlakiyetçiliğin sık sık kendisini Avrupalılaştırma çabaları olduğu ve sık sık mutlakiyetçiliğin kendi cesaretinden korkuya kapıldığı, her türlü ciddi reformun boğulduğu ve şu ya da bu biçimde Arakçeyev rejimi¹ döneminin başladığı anlar olduğu için, bunlar Griboyedov'da söz konusu oldu. Ama Fransız dili, mürebbiyeler, berberler, parfümler, Fransız kökenli öteberi gibi yüzeysel Batılı yaldızdan — bunlardan vazgeçilmedi; tam tersine, herkes, bunda görgü kurallarının kesin bir özelliğini, üst sınıfa mensup olmanın bir belirtisini, sade halkla doruktaki klikler arasında doğru ve gerçek mesafeyi sağlamanın bir aracını görüyordu. Gerçekten ilerici insanlar, sözde aristokrasinin, Batılılıktan bir moda yaratan en üst tabakanın bu atmosferinden nefret ediyordu, bunlarda ulusal gurur uyanıyordu, çünkü bunlar, çabalarının halkın ana kütlesine yakın olduğunu hissediyorlardı, kendileriyle, yapay olarak kendi kültürünü yaratan ve Batı taklitçiliği sonucu sefih ve barbar kalan baştaki klik arasına sınır koyuyorlardı.

Böylelikle zekâ, tüm Rus yaşamının Avrupalılaştırılması yönünde ciddi talepler öne sürmeye başlayan —soylu kökenli de olsa— aydınlanmış burjuvazinin, diyelim ki, ilk öncülerinin gö-

¹ Arakçeyev Rejimi: Rus devlet adamı ve generali Aleksey Andreyeviç Arakçeyev'in adıyla anılan baskı yöntemleri, vanşi polis ve asker despotizmi. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

rünüm biçimi olarak ortaya çıktı. Zekânın taşıyıcıları, üst tabakalar dışında Avrupalılaşmak istemeyen, rahat Asyaî bataklıkta kalmak isteyen Rus yaşamına çarptılar: Griboyedov'dan Gogol'e kadar ilerici Rus yazarlarını çevreleyen domuz burnuna karşı içten içe kaynayan öfke ve diğer yandan, bu öfkenin yanı sıra, kederlerin en derini. Bu keder, devrime inanabilenlerde, bu devrimin bir darbeyle herşeyi değiştirebileceğine inanabilenlerde azalıyordu. Dekabristler bir ışık sızıntısı gördüklerinde, bir coşkunluk dönemi oldu; Griboyedov, bu ışığı göremedi.

Belinski, bir köylü devrimi olanağına inanmıyordu, bir çıkış yolu görmüyordu, kendine ve diğerlerine verdiği en büyük müjde, burjuvazinin belki de gelip Rusya'da kapitalizmin ilerici pekişmesinin önkoşullarını yaratacağından ibaretti. Belinski'nin ardılları olan en olgun tabakalara, örneğin, Çernişevski'ye gelince, onun tüm yaşamının üzerinde bir trajedinin baskısı duruyordu — yalnızca sürgün edildiği zaman değil, aynı zamanda, devrimle uğraşmaya başladığında da, ünlü eseri “Bir Öndeyişin Öndeyişi”nde binlerce kez şunu tekrarladığında da: Bir şey yapılabilir mi? İnsan, hiçbir şeyi değiştiremez; geriye yalnızca protesto etmek kalıyor!

Griboyedov, müthiş bir zekâya ve parlak yeteneklere sahip bir insandır. Müzisyen, matematikçi, diplomat, üslupçu, psikologdur. Emsalsiz bir olaydır. Belki de hiç kimseyle karşılaştırmaz. Faaliyetinin çeşitliliği açısından dâhiyanedir. Griboyedov, göz kamaştırıcı dev bir kişiliktir. Böyle bir kişi olarak iki tutkudan çekti. Dâhinin sarsılmaz sesi, onun içinde teşhirden söz etti ve aynı zamanda onda, bu cehennemden kaçışın olanaksızlığından, onunla barışma yolu bulmanın olanaksızlığından doğan en derin acıyı görüyoruz. Kendi yaşam yolunda Griboyedov, böylesi bir barışmaya girdi. Çazki şunu söylüyor: “Hizmet etmeyi isterdim — dalkavuklar beni iğrendiyor.” Bu çirkin me-mur dünyasına girmek, onun için korkunç bir şey. Onun çirkin olduğunu Griboyedov çok iyi biliyordu. İran'dan şunu yazıyor:

“İnsanlar ileri geri firar ediyor. İranlılar, Rusya’ya firar ediyor. Ruslar, İran’a firar ediyor. Ve orada da, burada da, memurlar aynı şekilde sürünge.” O, memurlardan rejimi anlıyordu. Rusya’da da, İran’da da bir ve aynı rejim. Ama o bu rejime hizmet etti, hem de parlak bir şekilde. Yüksek kademelere hızla çıktı; içinden, dâhi olarak, trajik bir suç işlediğinin bilincinde.

Ticaret sermayesi adına sömürge politikası yürütmek; perişan edilmiş İranlıları aşağılayıcı bir sömürge barışı imzalamaya zorlamak; İran’da kalıp, Rusya’nın militarist polis devletinin demir mengenesiyle o ülkenin suyunu sıkmak, işgal güçlerinin giderlerinin ödenmesi için Şah’ın karılarının elbiselerinin düğmelerini koparmak, Şah’ın tahtının altın kaplamalarını sökmek — Griboyedov gibi bir insan bütün bunları yapamazdı elbette ve kariyerinin yanısıra melankolisi de arttı. İran’a en son gidişinde, nereye gittiğini, kendisini neyin beklediğini pekâlâ biliyordu. Oranın kendi mezarı olduğunu söylüyordu. Bunun pusuya yatmış bir katilin darbesi mi, yoksa özel olarak bir anti-Rus pogroma kışkırtılmış bir halk kitlesinin öfkesi mi olacağı, o kadar önemli değil. Bu adaletin tecellisidir. Kılıçla gelen, kılıçla can verir. Komşu ülkede zorbalık yapan biri, orada herkesin kendisinden nefret ettiğini bilmelidir. Griboyedov, bunu biliyordu. Ve onun çifte yenilgisi de budur — yalnızca kellesini koparan kılıçla değil, aynı zamanda, yetenekli, yeterince enerjik ilk sömürgecilerden biri olarak, “şefliği”nin özünü kavradığı ölçüde ahlâki olarak da: Ondan genellikle, ardında önemli miktarda kızgınlığın ve nefretin gizlendiği kuşkucu bir çekingenlikle söz ediliyordu.

Griboyedov’un yazarlık yolunda bahtıkara gibi bir şey olduğunu; dünya edebiyatı ve bütün Rus edebiyatı tarihinde, “Zekâ Acı Getirir” gibi takdire değer bir eseri yarattıktan sonra tümüyle tükendiğini ve bundan çok acı çektiğini söylemenin bir dereceye kadar doğru olmadığını düşünüyorum. “Zekâ Acı Getirir”den sonra başka bir şey yazmak ona zor geldi ve yeni bir eser yaratma çabalarının başarısızlıklarla dolu olması yalnızca do-

ğaldır. Ama Griboyedov, 34 yaşında öldü. Böylesi bir eseri yaratan bir insanı silmek mümkün mü? 34 yaşındayken bir palayla doğranmamış olsaydı, Griboyedov'un dünyaya neler verebileceğini söyleyemeyiz. Ama biz, neler olabilirdiden söz etmeyeceğiz; yazar olarak yaşamının buna rağmen nasıl geçtiğine ve burada gerçek yaşamındaki fiziksel ve psikolojik felaketlerin bir telafisini bulup bulmadığına bakalım. Griboyedov, birçok kez, misyonunun başka bir uğraşı olduğuna, başka bir dil konuşmak zorunda olduğuna, parçasının çok daha ulvi bir şey olarak tasarlanmış olduğuna, kendisinin onu, belli ölçülerde, bu yükseklikten, bizim bildiğimiz düzeye indirip, tapınak mumlarını ışığında nurlandırdığına işaret etti. Griboyedov'un "12 Yılı" çalışma başlıklı bir piyesine ait bir plan biliyoruz. Orada hangi konunun egemen olacağını biliyoruz: Köylülerin daima yalnızca nesne, en iyi halde ayrıntı olarak alındığı bir soylular çevresinde, başkahraman bir serf olacaktı. Soylulara karşı âdeta doğrudan sınıf savaşı ilân etmek için, Çazki türünden büyük kahramanları soylular içinde değil, köylülük içinde aramaya başladı. 1812 yılı fırtınalarının politik hayata uyandırdığı, anayurdunu savunmak için tüm canını ortaya koyan, gerçek kahramanlıklar gerçekleştiren yetenekli bir köylü, bunun karşılığında, Rusya için gerçek bir savaşçı olarak, soylulukla ödüllendiriliyor. Ve bunun yanı sıra, çiftlik beylerinin sahte yurtseverliği, bir "hurra" yurtseverliği, akla gelebilecek her türden Repetilovcu şamata, halkın sefaletinde elini ısıtma, zenginleşme isteği tablosu.

Böyle tipler olmak zorundaydı ve egemen sınıf böyle bir yavanlıkta ortaya konmalıydı. Savaş biter. Köylü kahraman gibi kahramanca bir iradeye sahip düşünen unsurlara artık gereksinim kalmaz; o kendi normal serf ilişkilerine geri döner ve çılgın efendisi ve amirinin sopa darbeleri altında can vermektense, intihar ederek yaşamına son verir.

Şunu söylemeliyim ki, 1928 ve 1929 yıllarımızın bugünkü yazarlarımızdan biri, böyle bir piyes yazmaya girişseydi, çok

çağdaş bir eser, Rusya'nın bugünkü koşullarının eleştirisi anlamında değil, tersine var olmuş olanın mükemmel bir eleştirisi anlamında çağdaş bir eser yazardı. Gömmüş olduğumuz ve Rusya'yı bin yıllar boyunca pençelerinde tutan sihirbazın mezarına zaman zaman hâlâ ilâve bir kazık çakmak zorundaysak, bu kazığın kuvvetli olması gerekir.

Ve bu da, *soylu insan* Griboyedov tarafından tasarlandı, ülkeyi Avrupalılaştırma talebinden ekonomik kökler üzerinde oluşmuş ve mükemmel bir çiçek olarak yazarın beyninde olgunlaşan ve aynen Schiller ve Goethe'nin, yaşamın, kendisini kirleten eski pislikten temizlenmesini talep etmiş olmaları gibi, insanlık talebi olarak gelişen ilerici burjuva protestodan gelişip büyüdü.

II— “Zekâ Acı Getirir” oyunu nedir? Griboyedov, nefretini, iğrentisini artık beraberinde taşıyamıyordu; herkesin önünde alenen, yüksek sesle kızgınlığını dile getirmek, haykırmak istiyordu. Bu, Gorki'nin Fransa'nın yozlaşmış sömürücü çürümüşlüğüne ilk kez gördüğünde hissedip yazdığı duygunun aynısıdır: “O güzel yüzüne öfke ve kan tükürmek istiyorum.” Griboyedov, o zamanki resmi Rusya'nın suratına, o zamanki egemen sınıfların, egemen bürokrasinin suratına “öfke ve kan tükürmek” istiyordu. Ama bunun için bir biçim düşünüp bulmak gerekliydi. Bu, o kadar kolay değildi. Öyle ya, yalnızca öfke ve kan değil, aynı zamanda, iyi tükürük tüküren biri! Çaadayev'in böyle tükürdüğünü ve fiziksel olmasa da, politik ve yurttaş olarak böyle mahvolduğunu biliyoruz. Yani, hem Çar'a hem de küçük altçarlara gerçeğin söylenebildiği bir ses tonu, bir üslup bulmak gerekliydi. Şaka, bunun eskiden beri bilinen biçimidir; bu şekilde kimi şeyler geçirilebildi; bundan ötürü, Griboyedov, bütün ciddiyeti Çazki'de —savcısında— bıraktı (Çazki'ye nasıl bir hilenin uygulandığından daha ileride söz edeceğim) ve bunun dışında neşeli bir güldürü yapmaya çalıştı. Bunun için yeni Batı Avrupalı biçimleri de kullandı: Örneğin, Lisa'da Avrupalı kadın

özellikle bol bir şekilde hissedilir. Entrikası kesinlikle planlanmış değil ve aslında kesinlikle ilginç değil; eser, bu bakış açısıyla sert bir şekilde eleştirilebilir ve eleştirildi de, ancak eleştirirken ona övgü ve onur verildi — çünkü, Griboyedov, ne diye, tasarlamaasının anında görüldüğü her olayın gölge düşüreceği sıradan bir güldürü tasarlasın ki? Buna gereksinimi yoktu. O, bir güldürü yazarı değil, meydana gidip, kendi anayurdu için duyduğu çılgın sevgi ve anayurdu için bir utanç olan her şeye duyduğu nefret korkunç gerçeğini ilan eden Ermiya tipinde büyük bir peygamberdir. Bu yüzden, biçim olarak güldürü, Griboyedov için tümüyle ikincildi; o zamanki koşulların onu başlangıçtaki temel düşüncesini hafifletmeye zorladığını iddia ettiğinde, kendisi de bundan söz etmektedir.

Kesinlikle haklı, baştan başa sanatsal ve ikna edici olan yönü, tam da nükteye yakındır, ancak öfkeye de yakındır. Ve öfkeyi iğrenme izler. İnsan elbette kızgın olabilir, ancak kızdığı şeye saygı da duyabilir ve tüm bunlara yüz çevirip unutulabilir de. Ancak insan, unutacak ve yüz çevirecek durumda değilse, iğrenmeden sonra, içten içe öfkeli mahkûm etmeden sonra, aşağılama, yeni bir aşamadır, onda artık insanın aşağıladığı şeye gülme çabası saklıdır, çünkü gülme, aynı zamanda, kimi iç çelişkilerin çözümünün tepkisidir. Sen, bir canavarsın, ama ben, sende canavarca, dehşet verici bir şey görmüyorum; sen, yalnızca gülünç bir larvasın, ahlâki ve düşünsel olarak çoktan yenilgiye uğratıldın ve yalnızca gülünmeyi hak ediyorsun. İnsan iradenin tam zafarını hissettiğinde, elbette bir hilkat garibesi olan Çehov'cu tip-te bir garip ve darkafalı hakkında, hafif bir mizah, titrek bir ironi duygusu, hatta okşayıcı bir gülme yükselir, ama insan onu ciddiye alabilir mi? O, nihayetinde bir tahtakurusu olduğu için, üzerine Dalmaçya tozu ekilmesini hak etmiştir.

Ama mesele henüz bu zafere kadar ilerlememişse, Famusovlar ve Skalosublar ülkenin egemenleriye, onların rejimi kesin-tisiz bir cürümse, o zaman savaşa serbest hafif gülüşle gidilmez.

Ve öyle görünüyor ki, Griboyedov, ipin ucunu biraz kaçırmış, biraz fazla komik bir tarzda hareket etmiş; daha ciddi davranılmalıydı. Ancak başka bir çıkış yolu yoktu ve bulunan çıkış yolu mükemmel görünüyordu. Bu, şiddetli bir gülmeydi, ve hiçbir şey bir gülme gibi öldürmez, çünkü insan kızgın olduğu sürece, kimin haklı olduğu henüz belli değildir, kimin kazanacağı henüz bilinmez. Ama gülme oku, Puşkin'in Apollon'unun oku gibi hedefini bulup, kıvılcımlar saçan bu ok, karanlığı yardığında, burada artık başka bir şey görürüz. Bu silahla hilkat garibelerine karşı daha kolay savaşılr.

Sonunda bu oyun yine de yayınlandı, gösterimi yapıldı ve edebiyatımızın eşsiz klasik şaheserlerinden biri haline geldi. Yalnızca edebi olarak değil, ahlâki olarak da son derece yüksek bir önem kazandı. Çeşitli güldürülerin kahramanlarının isimlerinin ahlâki-politik anlamda, ahlâki-politik amaçlar için ne kadar sık kullanıldığını saydığımızda, "Zekâ Acı Getirir" güldürüsünün kahramanlarına elbette birinci sırayı ayırmak zorundayız. Bugüne kadar, bazen neredeyse bilinçsizce, sanki bu nitelemeler Rusça dilimizin temel terimleriymiş gibi, "Famusovculuk" ya da "Molçalincilik" diyoruz. Bu anlamda Griboyedov, tam bir başarı sağladı. Yalpalamalardan sonra, duraksamalardan sonra, bir güldürü görüntüsü altında tümüyle patlayıcı madde dolu bir gemiyi sürdü ve halka teslim etti. Oyun, herkes için anlaşılır olmasa da, gerçek bir enstrüman haline geldi. Güldürü, içinde Griboyedov'un yarattığı enfes maskelerden başka, Griboyedov'un kendisini betimleyen bir figür sunduğu için, özellikle ciddi bir önem kazanmaktadır.

Çazki, Griboyedov'un sloganıdır. Puşkin, Çazki'de sahte bir şeyler hissetti. Griboyedov zeki, diye iddia etti Puşkin, ama Çazki aptal: İnciler, onları zaten ayaklar altına alacak olan domuzların önüne atılabilir mi? Puşkin'in görüşüne göre, Çazki, tek tüfek olarak ortaya çıkar ve onu sonunda açık bir skandal yaratıcısı durumuna getiren lanet tıratları kullanır.

Ama bu genç adam, bu Skalosubculuk ve Famusovculuk yığınıyla ne yapabiliirdi ki? Puşkin, eleştirmen olarak dâhiyane keskin görüşüne rağmen, başka bir çıkış yolu olmadığını görmeydi (bunun suçlusu, belki de onun baktığı mesafenin yakınlığıdır).

Gerçek, Vasili Blajenniy'den Lubimoy Torzov'a ve bize yakın tiplere kadar, delilerin ağzıyla konuşur. İnsan, sarhoşken, bazen gözünü budaktan sakınmaz. Ayıkken söylemeyeceği şeyleri söyler. Çazki'nin çılgınlığı, onun şarhoşluğu, onun gençliğinde yatar. O henüz çok gençtir, henüz olgunlaşmamıştır. Anlayışı, alımlı bir gencin anlayışıdır. Kendine hâkim olamaması, henüz saçlarının kırışmamış olmasındandır, henüz namussuzlukla barışmamış olmasındandır, hem bizzat Griboyedov'un, hem de Puşkin'in geçirdikleri aksiliklerden geçmemiş olmasındandır. Bunun için de kısık sesle konuşması için bir neden yoktur. Dekabristlerin politik tıratlarına kadar gelmez, buna gereksinimi yoktur. O zamanlar Griboyedov'un kendisi Dekabrizme inanmıyordu. Ama Griboyedov, pisliliği sanatsal, ahlâki silahlarla yok etmek için, bir öncü çatışması yürüttü. Ve bunun için ona, öğrenci mizacına sahip ve gençliğinden dolayı coşkun ve üstüne üstlük âşık olan çok genç bir insan yetiyordu. Ve aşk, tümüyle mutsuz aşk, her türlü şaraptan çok daha fazla sarhoş eder. Mutsuz aşktan sarhoş Çazki, bütün dikkati bir yana bırakır. Ama Çazki, genç ve üstüne üstlük mutsuz aşktan sarhoş olduğu halde, aptalca şeyler söylemez; zekice konuşur, çünkü zekidir, hem Griboyedov öyle istediği için ve hem de gençler, aslında çoğu zaman dedelerinden ve babalarından daha akıllı oldukları için. Ve en derin figür sayesinde gerçeğe uygun, inanılır bir durum yaratılır. Belki de Puşkin dışında hiç kimse bunun üzerine özel olarak düşünmedi, özellikle de sansür, eserin geçmesine izin verdikten sonra. Hatta Çazki'nin mücadeleye nasıl karar verebileceği sorusu bile atlandı.

Umarım, "Zekâ Acı Getirir"i göstermeye devam edersek,

Çazki rolü için, gençliği sayesinde “öfkeden kudurmuş” kızgın bir insanın bu gençliğini, muhteşem, aydınlık yaramazlığını oynayabilecek bir oyuncu buluruz.

III— Benim için önemli olan, “Zekâ Acı Getirir”de ortaya konan figürlerin özel bir analiziyle uğraşmak değil. Ben, yalnızca, “Zekâ Acı Getirir” ya da “Müfettiş” gibi bir olayın, yani memur ruhunu, o zamanlar büyük bir dünyayı yerden yere çalan bir janr güldürüsünün, daha sonra kendisini aştığı kendi zamanı için sanatsal olarak yüksek düzeyli bir eser olduğu anlaşılan ve yüksek bir yeteneği kanıtlayan bir ajitasyon oyunu olarak bir güldürünün yayınlanması, bir bütün olarak neden olanaklı olduğunu incelemek istiyorum.

Aristofanes’in ajitasyon oyunları yazdığını biliyorsunuz. En küçük bir şekilde, önemli, sanatsal olarak değerli, sonsuza kadar yaşama iddiası olabilecek güldürüler yazmayı düşünmüyordu. Büyük olasılıkla çoğunuzun gördüğü “Hanımefendiler ve Beyaz Ayılar” gibi bugünkü revüler türünden bir şey yazdı. Bunlar, espri dolu revüler, nüktelerle ve kimi zaman da seyirci salonu için: Orada falanca filanca oturuyor gibi kimi yalışıık göndermelerle hafifletilmiş sahnelerdi. Herşey yakıcı güncelliğe göre ayarlanmıştı. Ama bütün Aristofaneslerin ve Griboyedovların artık ömürlerini tamamlamalarını yürekten dilememe rağmen, Aristofanes yaşıyor ve büyük olasılıkla daha uzun süre de yaşayacak. Şimdiye kadar henüz canlı kana susamış ve bununla beslenen bu ulvi gölgelerin günün birinde şunu söyleyebilmelerini yürekten diliyorum: “Şimdi artık çekiliyoruz” deyip önceden hazırlanmış altın tabutlara uzansınlar ve bundan sonra da bizim kuşağımız artık yalnızca tarihsel bakış açısından yararlansın kendilerinden.

Ama ne yazık ki, işler henüz buraya varmadı, bunlar, henüz yaşayan hemşerilerimiz, ne yazık ki, aramızda yaşıyorlar, çünkü

onların kendisine karşı ayaklandığı şey yaşıyor, kendisinden iğrenti duyulan şey yaşıyor; aşağılanması gereken şey yaşıyor. Buna gülmek gerekir. Bu nasıl olacak? Bir insan, önceden yüz-yıllar boyu yaşamasını istediği bir sanat eseri düşünüp taşınırsa, bilgece, bunu kimin okuyacağını, yüz ile beşyüz yıl sonra nasıl bir izleyici olacağını, o zaman zevkin nasıl olacağını, eserin can sıkıcı olup olmayacağını düşünür ve böyle bir yazar, genel olarak Amor ve Psişe ruhuyla yaratır: Ölümsüz kahraman, ölümsüz cennet, ölümsüz kadın ve herşey konusuna uyar, ama böyle bir eser gerçekte kısa süre içinde solup gider. Böylesi eserler, bazen mumyalanmış biçimde, formalinli bir tarih kutusuna yatırılmış olarak günümüze kadar kalırlar, ama yalnızca müzede işe yararlar. İnsan gerçeklikten hareket ederse: Eğer hafif bir elin varsa, o zaman hayati önemdeki büyük bir soruyu yanıtla, o zaman gerçek bir çağdaş olursun. Ve gerçek bir çağdaş olursan, yüzyıllarca da yaşarsın. Bildiğimiz her büyük güldürü, bir ajitasyon oyunudur. O, kendi döneminin kötülüğüyle alay ettiği için ve bu kötülüğe tüm gücüyle bir darbe indirdiği için, bir ajitasyon oyunudur. Ve insan bütün gücüyle vurmazsa, anın kötülüğüyle alay etmezse, güldürü, biçim itibariyle ne kadar özgün ya da canlı yazılmış olursa olsun, boş vakit geçirmekten öte geçmeyecektir. Bir operet bile, eğer ancak içinde belirli bir sirke varsa, kendi döneminin olumsuz yönlerini saptıyorsa, uzun ömürlü olabilir. Görünürde neşeli ve tatlı — ama bir iç de yamul!

Bu türden ajitasyon oyunları, kimi durumlarda büyük eserlerdir, ama anlaşılabilceği üzere, ancak dev erimli bir darbe iseler.

Zaman, çeşitli hedefleri vardır ve bunlar da çeşitli koşullara bağlıdır. İnsan trenle gidiyorsa, pencereden dışarı baktığında, telgraf direkleri ve traversler önünden akıp gider. İnsan biraz daha uzaklara baktığında, yolculuk sürdükçe bıktıran bir dağ görür: Âdeta hareketsizce orada durur.

Tarihte de böyle: Koşullar değişir, olaylar gerçekleşir, sultan-

lar, hatta koca hanedanlıklar tarih sahnesinden çekilir, ama bu fani tabakaların altında bir zemin vardır, son derece uzak tarihsel perspektiflere kadar uzanan ağır bir temel zemini.

Örneğin, aynı kültürü, insanın yaşamında, insanın sıçrayıp geçemediği belli aşamalara bağlı olan çirkinlikleri ve çirkin çarpıtmaları alalım.

Kuşkusuz ki, özel mülkiyetin ortaya çıkışından önce, “insanın cennetimsi varoluşu”, açlık içinde maymunu bir varoluştur. Bu kaçınılmazdı, aynen, daha sonraki aşamaların da kaçınılmaz olması gibi: kapitalizm, emperyalizm ve şimdi içinde yaşadığımız mücadele çağı.

Bin yıllık dev bir formasyonun, felaketler gibi, uçurumlar içinde, volkanik derinlikler içinde, bir yenisine dönüştüğü yere ancak şimdi vardık. Ve bir dev, eleştiri kazmasıyla eski kültür tabakasına vurduğunda, onunla birlikte zemini de olağanüstü bir derinliğe kadar kazar. Griboyedov, Nikola'nın memurları aracılığıyla bir bütün olarak memurları döver. Dövmeye devam eder: Bir bütün olarak, bencil olarak insanı döver. Ve burada ortaya çıkar ki, kan akıtan ve can acıtan dayağı, can çekişen, ama aynı zamanda yaşayan bir şeylere isabet eder. Dayak, sonsuz miktarda zaman geçene, tarih treni ufkumuzdan geçip en uzak uzaklıkta kayboluncaya kadar sağıltıcı kalır.

Ekim Devrimi, eski dünyaya öylesine mahvedici bir darbe indirdi ki, parçaları her tarafa uçtu. Herhangi bir zamanda dünyada gerçekleşmiş hiçbir devrim, radikalliği itibarıyla, yıkımları ve yeryüzünde tutuşturduğu yangın itibarıyla, Ekim Devrimiyle uzaktan bile karşılaştırılmaz. Bu yangın hâlâ sürüyor ve onun ışığında, heybetli bir yeni bina, insanlığın onca zamandır düşünü kurduğu yeni kenti kurmaya başlıyoruz. Bu kent, yavaş yavaş yükselmeye başlıyor. Ama insan etrafına baktığında, çeşitli deliklerden ve çatlaklardan çıkan bilinen canavarların yerde süründüğünü görüyor. Bu canavarlar, inlerini yapmaya, örümcek ağlarını örmeye başlıyorlar. Ne kadar zaman sürünecekler?

Sınır nerede? Bir sihirli çember çizip onun arkasında kalanın ne olduğu söylenebilir mi: Orada darkafalı pislik, NEP'çiler ve Kulaklar, eski ve yeni burjuvazi, burada ise herkes dürüst, barikatın bu yanına gelmiş olanların hepsi, *tek bir* parça çelik olmuş tüm kahraman proletarya, onun komünist öncüsü—?

İnsan dikkatle baktığında, bu canavarların sürünerek geçmek zorunda olmadığı bir çemberin olmadığı, onların şimdi kurulumakta olan geçici binaların bütün yarıklarına girdikleri ve yeni inşa edilecek olan sosyalist kentin taş blokları arasına da girmeye göz diktikleri görülür. Bütün deliklere sızmakla, her tarafa ince toz ve bulaşıcı hastalık saçıyorlar. Biz, bunu soluyoruz ve zaman zaman kendi içimizde de iğrenç pislik yeşeriyor. Partinin kendisi, umutlarımızın kalesi bile, zaman zaman bulaşmadan arı değildir.

Parti tarafından yürütülen periyodik temizlikler, nasıl bulaşıcı bir çevre içinde yaşamak durumunda olduğumuzu gösteriyor. Parti için doğru olan, her zeki, dürüst insan için de doğrudur, her ilerici insan için, yaşanması bir yaşam inşa eden ve vaktiyle sağlık sayılan bu bulaşıcı hastalığın taşıyıcılarının yanında yaşamak zorunda olan herkes için de doğrudur. Ama sevincimiz, şimdi sağlıklı olan herşeyin kıvılcık bayrak altında ilerlemesi ve o hastalığı boğmasıdır. Ve bu anlamda Griboyedov, yazarlık alanından büyük zaferle çıktı. Kendi zamanını aştı ve büyük olasılıkla, ulaştığından da ileri bir yaşa kadar yaşayacaktır, çünkü, onun içinde parlak bir şekilde öne çıktığı mücadele, ülkemizde Lenin'in ve Komünist Partisi'nin silahlarıyla her türden gündelik namussuzluğun uğratıldığı tayin edici yenilgiden sonra bile sürüyor.

IV—Bugün, bir gazetede, “Sovyet Bürokrati” yazılı bir karikatür gördüm: Paltosunun içinde bir adam, bir sofanın üzerinde yatıyor. Kendisine şarapnelle ateş ediliyor, o horluyor ve bir şey duymuyor. “Örtme” sözcüğü, Famusov figürüyle kopmaz bir

şekilde bağlı. Bu, onun ruhu. Henüz yaşıyor ve yaşamın gereklerine horlamayla tepki veriyor. Yaşam, adamı yüksek bir koltuğa çıkardı, koltuk rahat geldi ve o uyuklamaya başladı. Bu, çeşitli resmi dairelerde sık sık rastlanan bir tablodur, hatta zaman zaman kendilerine çok şeyin bağlı olduğu resmi dairelerde bile rastlanan bir tablodur. Ve insan, ıııklı merkezlerden karanlığa doğru gittikçe, böyle şeylere de o kadar çok rastlar.

Dün bir gazetede okudum ki, adı Skalosub değil de, Skalosubenko gibi bir şey olan önemli bir yargıç, bir nedenden ötürü Kent Sovyetinin üyelerinden birinden hoşlanmıyormuş ve ona ulaşmayı başardığında, —daha sonra ortaya çıktığı gibi, bunun için bir neden yokmuş ve kendisini haklı çıkarmak zorunda kalmış— tüm kentin gözleri önünde onun işini görmek istemiş. Düşmanın hasta olması bile onu durdurmamış, onun zincire vurulmasını ve kırk derece ateşli hastanın sevk edilip sanık sandalyesine oturtulmasını emretmiş. Bu, bizde, Sovyet Rusya’da oluyor ve bunu, bir Sovyet yargıcı, İşçi, Köylü ve Asker Temsilcileri Kent Sovyetinin bir üyesine yapıyor.

Diyeceksiniz ki: Bu nasıl bir yargıç Skalosub ki, apolet, nişan, yıldızlar, sırma şeritleri yok ve silah taşımıyor? Ama bu Kent Sovyeti üyesini yargıcın kendisi getirmedi, tersine onu, bu durumda Skalosub ile aynı rolü oynayan Sovyet milisine getirtti.

Skalosub, her “sömürücü” devletin göze çarpan özelliğı olan o askeri zorun cisimleşmesidir.

Engels şunu söylüyordu: Devlet, egemen sınıfın kendi çıkarları doğrultusunda onların yardımıyla yönettiğı silahlı gruplarına dayanan bir örgüttür. Biz de silahlı gruplarına: Onların yardımıyla proleter sınıfımızın çıkarları doğrultusunda yönetmek üzere Kızıl Ordu’ya, milise dayanıyoruz. Kuşku yok ki, bizim asker ve milis aygıtımızdan her insan, şu ya da bu mevki sahibinin emri aşkına devletimizin karakterini çarpıttığında, üç misli daha caniyane bir Skalosubdur.

Eski bürokratları hizmete almak zorunda kaldık. Bu bürokratlar arasında hem Famusovlar, hem Skalosublar var, bunları duyuyoruz ve gazetelerde okuyoruz. Bu urları ve tümörleri sağlamak görevimizdir ve bunun için de sık sık cerrahi araçlara gereksinim duyulur.

Griboyedov'daki küçük cücelerin ve iblislerin sözlerini etmeye değmez, ama Molçalinler, Sagorezkiler, Repetilovlar, şimdi de hayattalar elbette. Bunlar, haklarında şunlar söylenenlerdir: Biraz karakersizdir, ilkelerde seçici değildir, ama buna rağmen çalıştırılması gerekir, çünkü itaatkâr, uysal, emredilen her şeyi yapıyor, becerikli. Böyle şeyler duyuluyor. Ama orada Griboyedov'un gölgesi fısıldıyor: Molçalin'i düşün. Ve Molçalin'in yanı sıra, her türlü manevrada usta, akla gelebilecek her türlü bahaneyi bulmakta usta insanlar yürüyor. Ve Griboyedov'un gölgesi bir kez daha fısıldıyor: Sagorezki'yi düşün. Belirli bir senetetik tipe daha rastlanır ki, içinde hangisinden daha fazla olduğunu ayırt etmek mümkün değildir: Molçalin mi, Sagorezki mi, Repetilov mu — şamata yapar, projeler önerir, dalkavuktur, ağzından bal akar, halbuki bir Mephisto minyatürüdür ya da Perekonov türünden bir iblisçiktir.

Griboyedov, henüz canlıdır. Ama yergici Griboyedov'un artık bizimle çalışamayacağı an, sevinçli bir an olacaktır, çünkü bu çalışma artık bitmiş olacaktır.

Bununla birlikte, Griboyedov, drama yazmanın büyük ustası olarak da henüz faaliyettedir. Yalnız Griboyedov oynayamayız. Modern bir tarzda, başka koşullar altında çalışmak gerekir. Griboyedov tiplerinin kitlesinden kimileri, solmuştur, eski önemine sahip değildir, buna karşılık başka tipler gelişmiştir ve kimileri de eskisi gibi kalmışlardır. Yeni, sovyetik yergisel güldürüye gereksinimimiz var. O, insanın güçlü bir şekilde sert kayalara çarpmasını anımsatmayacaktır — o, eline demirden bir süpürge alıp gelecek uğruna pisliği süpüren insanı anımsatacaktır. Griboyedov'un zamanında savaşıcı olarak insan, karşısında müca-

dele ettiği karanlık zora kıyasla küçüktü. Ama şimdi savaşı, gelecek uğruna mücadele eden heybetli bir güçtür. Yergisel güldürü, havayı temizleyen bir güçtür, son derece gereksinim duyulan gülmedir. Rus drama sanatı, Rus edebiyatında geri kalmış kanattır ve güldürü yaratılması, bu kanadın en geri kalmış bölümüdür. Elimizde çok sayıda büyük güldürü yok, ama var. Fonvisin de mezarında pek rahata ermedi, Griboyedov, Şçedrin ve bize yakın diğer yazarlar ise daha da az. Ostrovski ve Zuhovo-Kobilin'in verdikleri dersi de yok sayamayız. Bunların hepsinden öğrenmek gerekir, Griboyedov'dan ise hepsinden daha çok. Griboyedov'dan, tek tek figürlerin yapılanması öğrenilmelidir. Bir mektupta şunları yazıyor: "Bende çok sayıda portre var, ben, kendimi karikatürlerle aşağılamam." Ama bu kesinlikle, oyun kişilerinin gerçekten yaşayan insanlardan aynen kopya edildikleri anlamına gelmez. Bir Famusov, Molçalin, Skalosub araştırmacısı, bunu çok zor söyleyebilir. Bu insanlar, sentetik olarak alınmıştır. Griboyedov'da herşey gerçekliğe uygundur, herşey, salt sanatsal realizmdir, mal, katkısız teslim edilmiştir. Gerçek, tam portre, ancak tüm bir insanın en karakteristik özellikleri içinde ve kapsamlı tipler olarak bileştirildiği yerde başlamaktadır. Edebiyatta gerçeğe uygun tip, bir portredir de ve etrafa ne kadar çok yayılırsa, o kadar çok sanat değeri ve toplumsal önem kazanır.

Griboyedov, işte bu biçimde portreler verdi, hem de sözde ve eylemde; bunun için ise, güldürü yazarı, sentetik olarak, karikatürize etmeden, bütün kahkahaların içinden modern toplumdaki tüm bir dilimi, tüm bir tabakayı tipleyen figürlerin en zorunlu özünü kavramakla görevlidir — bunu öğrenmek gerekir ve bu, Griboyedov kadar başka hiç kimseden öğrenilemez. Yalnızca Hlestakov'unu aşırı ölçüde abartan Gogol bile dahil olmak üzere, herhangi birisinde böyle sentetik bir güce sahip figürler bulup bulamayacağımızı söylemek, bana zor geliyor.

Ve sonra da Griboyedov'un kendine özgü harika dili. Varsın,

dilimizin yaratıcı bir süreç içinde bulunduğu ve Griboyedov'un diliyle yazmamızın zor, hatta olanaksız olduğu söylensin. Griboyedov, dil oluşmaya başladığında yazdı: Dil, sözcüğün asıl anlamında ancak Puşkin'den sonra oluştu. Ama Griboyedov, bizzat dilin ergime potasında yarattı, o muazzam bir deneyci, bir define toplayıcısıydı ve biz de bugün aynı şekilde davranmalıyız. Klasik dil, kendi dönemini en büyük yetkinlikle yansıtan dildir. Büyük güldürünün olduğu kritik çağda, Griboyedov, böylesi bir toplumsal-müziksel kulakla algıladığı dil malzemesinden yaşam dolu bir eser, yani bir konuşmadan daha canlı olan, canlı insanlar arasında akıp giden, insanlığın varlığının her anında tümüyle dinamik olan, içinde sürekli olarak bu diyaloga katılan insanların toplumsal sınıflarının ortaya çıktığı gerçekten dramatik bir diyalog yaratmayı başardı. Monologun kendisi, burada bir ruhun, verili anda yalnız bir ruhun yalnızca bir titreşimidir. Ama bu ruhun yakın zamanda içinde bulunduğu sosyal çevreyle tutkulu teması sonucu, Griboyedovcu diyalogun her cümlesi, öylesine doğrulukta, öylesine temiz sudan bir kristal etkisi yapıyor ki, bunun hepsini aldık ve dilimizi, yüzyıl için, belki de daha fazla bir zaman için bununla süsledik. Kesinlikle Griboyedov üzerine bir konferans olmayan bugünkü konuşmamda, Griboyedov'un bu kişiliğinden söz edemiyorum ve bu kısa notlarla yetinmek zorundayım.

Meyerhold'un —günümüzün canlı yeteneklerinden birinin— hem “Müfettiş” hem de “Zekâ Acı Getirir”de, gülmenin arkasındaki dehşeti ve öfkeyi, bunların yöneldiği hedef tahtasının, yani Nikolacı memur ruhunun arkasındaki bin yıllık insani günahı ortaya çıkaran bir çalışma başlatmayı denemiş olmasına çok seviyorum. Marx, klasik edebiyatın (ve bunun sonucu Griboyedov'un) proletarya için nasıl devasa bir öneme sahip olduğunu kavramayanın geri zekâlı olduğunu söyler; çünkü, bir insan, bizden yüzyıl önceki vilayetini ya da tren kavşağını betimliyorsa, bu, onun olayların tarihsel nedenlerini yakaladığı ve korkunç

gölgesi insanın tüm yaşamının üzerine düşen kimi şeyleri bulmayı başardığı anlamına gelir — yalnızca, reforme edilmesi gereken mülkiyetçilik dönemini almak yeter. Biz de, Griboyedov’a büyük bir ölüye duyulan saygı bakış açısıyla, devrimimizin kabul etmesi gereken onun kazanımlarını takdir etme bakış açısıyla, bir bütün olarak etiketin bakış açısıyla yaklaşmamalıyız; Griboyedov’un eserlerine ve kişiliğine ilişkin herşeyi bulup ortaya çıkarmakla uğraşacaksak, Griboyedov’u anımsamak zorundaysak, bunun nedeni, bizim, onun zihniyetinin ve günümüze kadar da canlı kalan o sonuçlarının köklerini daha iyi kavramak zorunda olmamızdır.

Ve onun eserine ömrünü doldurmuş ve gereksiz bir şey gibi davranmamalıyız, tersine, olağanüstü gücüyle bugün de en göz kamaştırıcı ışınlarla aydınlatması için onu hangi tebeşirle temizleyebileceğimizi, hangi kaidenin üzerine koyabileceğimizi, hangi projektörle aydınlatabileceğimizi düşünmemiz gerekir. Önümüzde duran görev budur. Griboyedov, henüz tam bir yaşam tazeliliğine sahiptir ve onun için en büyük onurlandırma, “Zekâ Acı Getirir”i yeniden canlandırma görevinden caymadan, birinci keresinde sahnelendiği gibi (ve Griboyedov’un niyetlerine uymadığı için bunun kötü yapıldığı söyleniyor), Meyerhold’un yolunda —ama bu yolun çok patikaları var— gittiği zaman olduğu gibi, Griboyedov’u, onun dehasının gücünü çağımızın tüm tekniğinin yardımıyla daha görülebilir ve daha ilginç olacak bir şekilde sunmak olacaktır.

Yani diyelim ki, Griboyedov canlıdır ve biz, onu, daha iyi, daha canlı yapmak zorundayız. Çalışmasının tamamlanmamış olması talihsiz durumunu kullanalım ve onu mekanizmamıza, bu çalışmayı onunla tamamladığımız insan aygıtımıza katalım. Mezarının üzerinden Griboyedov’a proleter elimizi uzatıyor ve ona şunu söylüyoruz: “Durumun iyi olacak, Griboyedov yoldaş! Bizimle birlikte çalışmaya giriş. Augias ahırlarını temizleme işine iyi başladın. Henüz sonuna kadar temizlemedik. Elbet üzücü

bir iş, ama şimdi çok daha zevkli bir iş. Onu tamamlamanın artık zamanı. Aleksander Sergeyeviç, buyur, yanımıza!”

Griboyedov'un ölümünün yüzüncü yıldönümü dolayısıyla 11 Şubat 1929'daki anma toplantısında yapılan konuşmanın steno tutanağı. Lunaçarski, bu steno tutanağını bir makaleye dönüştürdü, makale birçok yerde yayımlandı, ilki “Ruskiy yasyk v sovyetskoy škole” (Sovyet Okulunda Rus Dili) dergisinin 1929 yılı I. sayısında.

Aleksander Sergeyeviç Puşkin (1925)

Her yıl bir Puşkin günü kutlama düşüncesi iyi, çünkü, Puşkin'in Rus edebiyatı ve Rus halkı için önemi ölçülemez.

Elbette Puşkin'in dâhiyane yeteneğinin dev büyüklüğünden bir an için bile kuşku duyulamaz. Ama söz konusu olan, yalnızca bu yetenek büyüklüğü değildir.

Bir Rus atasözü şöyle der: “Zengin doğma, mutlu doğ.” Bunu başka sözcüklerle şöyle açıklayabiliriz: Dâhi doğ, ama herşeyden önce doğru zamanda doğ.

Hippolyte Taine, edebiyatın, ırk, iklim ve zaman tarafından belirlendiğini söylüyordu; yani görünürde kişiliği bile siliyordu. Goethe, otobiyografisinin önsözünde şunu söyler: “... sadece on yıl önce ya da sonra doğan herkes, kendi eğitimi ve dışa karşı etkisi itibariyle bambaşka biri olabilirdi.” Biz Marksistler de, kişiliğin, en azından çok çok önemli ölçüde, zamanının bir yansıması olduğunu iddia ediyoruz. Elbette, büyük bir zaman, yansımasını, ancak büyük bir insanda bulabilir. Uygun bir insan olmadan, uygun bir çağ düşünülebilir (buna da seyrek rastlanmasına rağmen, çünkü insanlığın yeteneği tüm zamanlarda ortalama olarak bir ve aynıdır). Bu durumda, içerik dolu, biçimsel olarak yetkinleşmemiş bir yazarımız olurdu. Kötü zamanlar çağında çok büyük bir yetenek de düşünebilir (bu da oluyor). O zaman, boş içerikli çok büyük bir biçim yetkinliği olur.

Ama okuyucu şunu söyleyecektir: Peki, Puşkin'in çağı büyük müydü? Ve mutlu muydu? Bundan daha karanlık bir çağ düşün-

mek zor ve Puşkin, bir o tarafa, bir bu tarafa atıldı, acı çekti, sınır ötesine kaçtı, mahvoldu, mutlakiyetçiliğin, ruhsuz bir dünyanın, iğrenç edebi göreneklerin ve benzeri birçok şeyin ağında allak bullak oldu.

Bütün bunlar doğrudur. O zamanlar, bir erken ilkbahardı, öyle erken ki, her şey, henüz sislerle kaplıydı, havada olağanüstü bir güçte hastalık mikropları çoğalıyor ve yayılıyordu; rüzgârlı, haşin, pislik dolu bir ilkbahar. Ancak Puşkin'den önce gelenler, ilkbahar güneşini göremediler, derelerin hıştırtısını duymadılar. Kalplerinin donu açılmadı, dudakları kurumuştı ve buzlu havada anlaşılmasız sözcükler mırıldanıyorlardı. Puşkin'den sonra gelenler ise, onu sürdürmekle yükümlüydüler, çünkü en önemli sözcükleri Puşkin söylemişti.

Her ulusal kültür için klasik dönem, politik, ekonomik veya kültürel olarak kesinlikle en parlak dönem değildir. Bu, verili ulusun aydınlık tabakasının kökensel, diyebilirim ki, ilkgençlik olgunluğu açısından ilk dönemdir. Koşullar, bu ulusun doğmasını ve pekişmesini olanaklı kılar kılmaz, onun yetenekleri belli ölçüde etraflarına bakar bakmaz, anında hemen bir dil oluşturmaya başlarlar, ve bu dil, henüz elastikidir, henüz bereketlidir. Henüz hokuspokus yapmaya, zihin kurcalamaya, akıl yürütme ve kılı kırk yarmaya kesinlikle gerek yoktur. İki elle birden halk dilinin hazinesinden almak ve onun yardımıyla şeyleri, tıpkı İncil'de Adem'in çevrenin iptidai fenomenlerini ilk kez adlandırması gibi adlandırmak yeter.

Ve aynı şey içerik için de geçerlidir. Henüz hiç kimse, canlı, elastik, karmaşık bir duyguyu dile getirmemiştir. Ve bunlar ruhta birikir birikmez, canlı bir tazelik, alışılmamış bir doğallıkla kendilerine yol açarlar. Doğallık, organik öz, en ilk yaratılmışlık — klasik eserler, bu mühürü âdeta mutlu alınlarında taşırlar. Ve insan, süper zekâlı da olsa, klasik çağın dehalarını da aşsa — buna rağmen, birçok şeyde taklit olacaktır, çünkü, onların yazdığı dilde yazacaktır ve ona artık alışılmıştır ya da insan daha

ileriye gitmek istediğinde, yapaycılığa, aşırılığa, kılı kırk yarmaya, taşralılığa ve benzeri düşmeye başlayacaktır. İçerik itibariyle, dönemin kendisi, yavaş yavaş biriken dış ve iç yaşamın dev çeşitliliği içinde çok daha karmaşıklaşır, çok daha derinleşir. Üstelik, eğer özgün olmak istiyorsak, bu hazineden en önemli hatları almamalıyız. Empresyonizme doğru uzaklaşmalı, yani esas olan artık saptanmış olduğu için, esas olanın yerine rastlantısal ve anlık olanı saptamalı; ya da deformasyona doğru, yani oldukları haliyle artık harika bir şekilde yansıtılmış oldukları ve klasikler arasındaki devler tarafından yüceltildikleri için, doğal görünimleri bozma çabasına doğru; ya da ama şeylerin içinden, taklitçi ruhunun bu bakımdan onca zengin olduğu “karmaşık” ve “gizemli” olanı görme çabasıyla bulanık sembolizme doğru uzaklaşmalı.

Taklitçilik, korkunç bir şey. Ama taklitçiler içinde de, hakeza yetenek açısından klasiklerden hiç de geri kalmayan devlerin bulunabileceğini yadsıyamıyoruz; bir taklitçi edebiyatının son derece zarif, özgün, güçlü, hatta sarsıcı olabileceğini yadsıyamıyoruz. Ama insanlar, en iyi anlarında, kaçınılmaz olarak Goethe’ye, Mozart’a, başka klasik dönemlere, Homer’e, Kalisada’ya baktıklarında ya da derin bir bakış attıklarında, gerçek, heyecansız, derin, huzur verici, kendi içinde tamamlanmış, yüceltici güzelliğin orada olduğunu ve daha sonraki bütün yapaylıkların, krampların, uydurmaların, bunların değerlerini yitirmemesine rağmen, hiç de ilerleme olmadığını hissedeceklerdir.

Belki de toplumsal devrimin büyük akımı, belki de öne çıkmış proletarya, sanatı, temeline kadar, en derin temeline kadar tazeleyecek durumdadır. Ama bu, henüz büyük bir sorudur ve elbette varsayılan yenilenme uğruna, çıplak zemin üzerindeki çıplak insanlardan talepte bulunulmamalıdır.

Proletarya, insan kültürünü yenileyebilir, ama geçmiş kültürlerin kazanımlarıyla en derin bağ içinde ve onların devamı olarak. Ve belki de en güvenilir umut, orada şimdi henüz mevcut

olmayan bir olay, bir yeni doğumlar olayı değil de, tersine yeni güçlere, yeni geleceğe ve bir zamanların tüm anısına sahip, ama ruha yük olmayan gençliğe Faust türü bir dönüş olmasıdır.

Bu sorunu şimdilik bir kenara bırakalım ve Puşkin'e dönelim. Puşkin, Rus ilkbaharıydı, Puşkin, Rus sabahıydı, Puşkin, Rus Adem'i idi. İtalya'da Dante ve Petrarca'nın, Fransa'da 17. yüzyıl devlerinin, Almanya'da Lessing, Schiller ve Goethe'nin yaptıklarını, bizde Puşkin yaptı. Ondan sonra gelenler, Gogol'den Korolenko'ya kadar "Rusça yazarlar", kendi itiraf ettikleri gibi, omuzlarında az keder taşımamış olmalarına rağmen, Puşkin, ilk olduğu için, çok çekti. O çok acı çekti, çünkü onun harika, alev alev yanan, güzel kokulu dehası, henüz haşın, neredeyse kışın, neredeyse gece gibi karanlık Rusya'da açtı fakat buna karşılık, diğer tüm Rus yazarlar önünde bir "avans"a sahipti. O, ilk gelendi ve ilk fatihin hakkı olarak, tüm edebi konumların en büyük hazinelerine el koydu.

Ve emredici, çalışkan ve zarif eliyle el koydu; Rus doğasında, genel insani duygularda, iç yaşamın hemen hemen bütün alanlarında esas olanı öyle bir bereket, tını güzelliği ve zarafetle dile getirdi ki, büyük, güçlü Rus dilini öğrenince, kutsal gerçek sanatın kaynaklarına inip, ilk kez Puşkin'in ellerinden içen her insanın yüreği minnetle dolar.

Harika edebiyatımızın bu pirini, büyük edebiyatların diğer öncüleriyle, Shakespeare, Goethe, Dante gibi paha biçilmez dehalarla karşılaştırdığımızda, insan kaçınılmaz olarak, Puşkin'in belirli bir mutlak kendine özgü özelliği önünde, hem de beklenmedik bir özelliği önünde durup kalır.

Gerçekten de. Edebiyatımız, daha sonra ne sayesinde özellikle zengin ve görkemli hale geldi? Coşkunluğu, neredeyse hastalıklı bir coşkunluğu sayesinde. Edebiyatımız düşünce açısından zengindir, çünkü onun taşıyıcısının, yani aydınlar tabakasının özbilinciyle, onu çevreleyen varlık arasında böyle bir uçurum oluştuğunda, düşünmeden edemez. O, hastalık derecesinde ince

duyguludur, yüksektir, yüksek duyguludur, kahramancadır ve peygambercedir.

Halbuki, insan, ayrıntıları düşünmeden, bakışı Puşkin'in yarattısına yönelttiğinde, göze çarpan ilk şey, iç özgürlük, berrak aydınlık, dans eden bir zarafet, sınırsız bir gençlik, hafiflik sınırına varan bir gençliktir. Mozart'ın menüetlerinin sesi duyulur, tuvalin üzerinde Raffael'in fırçası gezer ve büyüyle uyumlu figürler yaratır. Puşkin, neden dolayı, esas olarak böyle kaygısız, hem de insanın zaman zaman şunu söyleyebileceği kadar kayıtsız: "Bu, bir Shakespeare değil ki, bu, bir Goethe değil ki, onlar, daha derin görüşlü, onlar, daha çok filozof, daha çok usta" —?

Tutalım ki, böyle konuşanlar, haklı değil, en azından tümüyle haklı değil, çünkü, daha sonraki Rus edebiyatını önceden sezdiren derinlikleri görebilmek için, Puşkin'in zarafetini bir nebze yukarı kaldırmak yeter: "Mozart ve Salieri", "Veba Zamanında Ziyafet", "Boris Godunov"dan kimi sahneler, "Eugen Onegin"deki kimi lirik patlamalar, gizemli "Tunçtan Şövalye" ve daha birçokları — bütün bunlar, geniş bir okyanustur, kimi çirkin boşluklar ve buna rağmen, ancak bir Dante'nin, bir Shakespeare'in kanatlarının varabileceği doruk manzaraları.

Ama Puşkin'in küçük bir sahnede Weimarlı yarı tanrıyla kendini bir tuttuğu çarpıcı "Faust"¹ gibi, Puşkin'in görünürde özel bir dikkat sarfetmediği bu imalar, bu olağanüstü kolay altüst edilmiş psikolojik ve zihinsel değerler, bütün bunlar, görünürde bilinçsiz yaratılmıştır, sanki kapağı yeni kaldırılmış bir piyanonun tuşları üzerinde gezinen ve kendisine ve diğerlerine ondaki büyüleyici tını bileşimlerini tanıtan büyük bir el, zaman zaman dinleyicileri sarsan bir çift akort, daha doğrusu, ses uyumsuzluğu yaratıyor gibi.

Kendi kişisel yaşamının şanssızlığı içinde, Puşkin'in bu şansı nereden geliyor? Bu, belki de onun tümüyle bireysel bir özel-

¹ Kastedilen. Puşkin'in "Faust'dan Sahne"sidir. (*Almancaya Çevirenin Notu.*)

liği mi? Hayır, diye düşünüyorum. Puşkin'in, burada da, bütün tarihsel-organik özü içinde Rus edebiyatının bir organı, bir un-suru, bir parçası olduğunu düşünüyorum.

Bir yiğit dirildi ve damarlarından da kuvvet akıyor. Kederler ve acılar, tek tek sorunların tüm derinliği ve ıstırapı daha şimdiden seziliyor, ama henüz onların demi değil ve hatta onlar sevin-diriyor. Her şey sevindiriyor, çünkü, bu mükemmel gençlik güç-lü. Soylu Puşkin'in içinde gerçekte bir sınıf değil (sınıf ona bel-li damgasını vurmuş olmasına rağmen), bir halk, bir ulus, bir dil, tarihsel bir kader uyanmıştır. Bunlar, sonunda acı ve göz kamaş-tırıcı devrimimize yol açan tohumlardır.

Puşkin, yaşama, varlığa ilk selamını, onun ağzından ilk kez tümüyle bağlantısını kurarak konuşan bir dizi kuşaktaki milyar-larca insani varlık biçiminde gönderdi.

Dante bile 13. yüzyılda, arkasında büyük bir kültüre, kendine ait, skolastik ve antik bir kültüre sahipti. Ama barbar, zinde Rus halkı, geç uyandı. Elbette, Puşkin, dâhiyane bir hızla hem Moli-ère'i hem Shakespeare'i, hem Byron hem de onun yanında bir Parny ve her türden diğer ufaklıkları özümsemi. Bu anlamda kül-türlüdür. Bütün bunlar, ona ağır gelmedi, onun geçmişi değildi, onun kanında değildi. Onun geçmişi, kanında olan şey, bu zinde Rus barbarlığıydı, derin gecede neşesiz tarihsel kaderine uyanan halkın, I. Nikola'nın zindan döneminde buzları erimeye başla-yan bir halkın ağır heybetli kuvvetinin gençliği idi. Ve onun ge-leceği, yeryüzünde geçirdiği yıllar değildi, acı dolu sonu değil-di, ölümsüz şöhreti bile değildi. Onun geleceği, Rus halkının tüm geleceği idi, henüz üzerinde gizemli puslar içinde durduğumuz doruktan bile insanlığın kaderi için tayin edici olan güçlü bir gelecekti.

Mükemmel bir şekilde başladık Puşkin ile. Korkunç çapraşık ve derin ve aynı zamanda dev gücün kayıtsızlığıyla. Puşkin'i bilmek iyidir, çünkü o bize halkımızın güçleri hakkında avutucu bilgiyi verir. Bizi buraya getiren yurtseverlik değil, diğer kardeş

halklar arasında halkımızın biraz özel hizmetinin gereklilik ve zorunluluğunun bilincidir.

Puşkin'in sevmek iyidir, oldukça miskin bir sonbahardan sonra, âdeta doğrudan yeni bir ilkbaharın başladığı zamanımızda Puşkin'i sevmek, belki de özellikle iyidir. Rus burjuvazisi, Rus burjuva yaşam tarzı, en kısa yoldan taklitçiliğin son kramp-larına, yozlaşmaya ve yozlaşmadan da, burjuva Batı'nın diğer halklarının ömrünü doldurmuş kültürünün doğurduğu sanatsal soytarılığa düştü. Yeni ilkbahar, fırtınalarla, kasırgalarla geliyor ve sanata, ilk Puşkinci ilkbaharda Rusya'nın en iyi insanları için olanaklı olmuş olan dikkat haracı ödenmelidir. Yeryüzü kendini çiçeklerle bezemeye başladığında gelecek olan proleter ilkbahar, daha önce de bir kez söylediğim gibi, Puşkinci ilkbaharla, bu yaklaşmakta olan ilkbaharın, renkli, görünürde altından, gerçekte ise bizim fırtına günlerimizin başlamasına kadar toprağı örtmüş olan kuru yapraklı ilkbaharla olduğundan çok daha fazla ortak yanlara sahiptir.

1925'de Lunaçarski'nin deneme derlemesi "Literaturniye silüety" de (Yazınsal Silüetler) yayımlandı.

N. A. Dobrolyubov (1918)

Sıcak devrim dönemimizde, gencecik insanların, faaliyetlerinin minnacık kısa zaman dilimi içinde en zorlu görevleri çözüp, arkalarında aydınlık bir iz bırakmaları olağünüstü görünümüne alıştık. Ama çarlık rejiminin en kötü döneminin ağır bunaltıcı zamanında birkaç yıl içinde, çok genç yaşta ölmesine rağmen, tüm Rusya'da bir isim yapmak, çağdaşlarının yüreklerini sarsmak, binlerce beyni dönüştürüp biçimlendirmek, adını ölümsüz hatlarla anayurdunun tarihine geçirmek ve emekçi Rus halkının uyandığı günlerde onun elinden bir anıt elde etme hakkını hakkıyla kazanmak — bunu, ancak dâhiyane bir insan başarabilirdi.

Dobrolyubov, dâhiyane bir insandı. Onda, karakterin ve yeteneğin önemli özelliklerinin bir arada çok seyrek rastlanan harika birleşimini görüyoruz. O, soğuk, alaycı, bir yıkıcı, bir tür Mephistopheles olarak görüldü — bu, zaman zaman söz konusuydu. Zekâsı keskin, nafiz ve acımasızdı. Turgenyev, nihilist tipi Bazarov'un kimi karakter özelliklerini ondan aldı. Dobrolyubov, tepeden tırnağa alaylarıyla, pembe liberalleri ve idealistleri çileden çıkardı. Boş lafların ne demek olduğunu biliyordu ve acı bir kahkahayla her türden soylu komplimanın kırık porselenlerini paramparça etti. Halbuki son derece ince duygulu bir yüreğe sahip bir insandı. Gençliğinden itibaren, daha sonra Çernişevski'nin bulduğu ve ustasına yazılmış mektubun rastladığı okul yıllarından beri ve bütün ömrü boyunca Dobrolyubov, altın

bir kalbe sahip, bütün yakınlarına duygulu, içten şefkatle davranan bir insandı. Bununla birlikte yüreği ateşli tutkuyla doluydu ve bu, onu, sık sık, hep yüce ruhlu, hep kişisel hesaplaşmaların her izinden arı, ancak yakıcı ve cezalandırıcı öfke nöbetlerine sürükledi.

Gururlu, öyle görünüyor ki, değerinin tamamen bilincinde, edebi kılıç dövüşünde yüz kere güçlerini ölçme olanağına sahip, aynı zamanda tuhaflik derecesinde alçakgönüllüydü ve ölümünden kısa bir süre önce şunu yazıyordu: “Çalışmalarına değer vermiyorum, onları imzalamıyorum ve onları kimsenin okumasına çok seviniyorum.” Bununla birlikte, ölümünden sonra eserleri yedi baskı yaptı. Bugünlerde, her kütüphanede onun yeri güvence altındadır, hem de vaktiyle ünlü pekçok bilgin ve profesörün çoktan ve temelli unutulmuş olduğu bir dönemde. Herhangi bir yerde Rus dili duyulduğu sürece, Dobrolyubov asla unutulmayacaktır.

Dobrolyubov’un çalışmasının ağırlık noktasını, edebiyat eleştirisi denemeleri oluşturur. Çok yüksek bir zevk duygusuna sahipti ve sanat estetiği değerlendirmelerinde çok seyrek yanıldı; oysa, eserlerindeki bu yan onca önemli değildir. Edebiyat eleştirisi denemelerinden her biri, esasında toplumsal sorun üzerine bir araştırmadır. O sıralar Rusya’da sosyalizmi açıktan vaaz etmek elbette olanaksızdı. Çernişevski, bunu kâh roman biçimine büründürdü, kâh Dobrolyubov gibi eleştirel makale biçimine büründürdü, ancak, Dobrolyubov’un şu ya da bu roman ya da drama vesilesiyle, göz kamaştırıcı bir keskin görüşlülükle ve büyük bir ikna gücüyle sosyalist propaganda dolu koca araştırmalar yazmakta kullandığı hayranlık verici sanata en büyük dikkati sarfetti.

Dobrolyubov, en büyük Rus sosyalistlerinden birisiydi, Çernişevski’ye yaraşır bir mücadele arkadaşıydı. Büyük insanların birbirlerini değerlendirme yeteneği dokunaklıdır. Dobrolyubov, Çernişevski’ye saygı besledi, Çernişevski de, öncelik sırasını her zaman genç dostuna bıraktı.

“Oblomovculuk Nedir?”, “Karanlık İmparatorluk”, “O Gün Ne Zaman Gelecek?” gibi böylesi eleştirel makalelerin, yani unutulmaz gazetecilik şiirlerinin yanı sıra, Dobrolyubov’un “Çağdaş”ın ekinde, “Islık”taki mizahi şiirleri ve küçük öyküleri de unutulmamalıdır. Dobrolyubov’un “Islık”ının unutulmasına kesinlikle izin verilmemelidir. “Islık”, biçim itibarıyla, Heine ya da Puşkin’in hicivleri gibi hep büyüleyici ve nükteli ve içerik itibarıyla çok büyük çoğunlukla o kadar önemli ve isabetlidir ki, bu şiirlerin çoğu, kızıl Petrograd’ın şimdi devasa duvarlarını onlarla süslemeyi düşündüğü alıntılarının kaynağı olmayı hak etmektedir. Zaman zaman, genç üniversite öğrencisinin ölümcül nüktelerinin bu zehirli oklarının arasına, “Sevgili dost, sırada ölüm var ... “ gibi canlı lirik eserler karışıyor.

Rus halkı, savaşçıların isimleri şafak sökmeden önce onurlandırılmadan bırakıldığı bir dönemde, kaba saba Çarlar için kaba saba anıtların dikilmesine katlanmak zorunda kaldı; şimdi biz, Rusya’nın kentlerini kirleten bakır putları yıkmaya, zor zamanlarda cesur seslerini yükselten ve kitlelerin şimdi birleşik güçleriyle mutluluğa ve özgürlüğe giden geniş yolu inşa ettikleri alanlarda yolu açan halkın büyük oğullarının ölümsüz onuruna, ölümsüz anısına anıtlar dikmeye başlıyoruz.

1918’de, Pensa’da, “Rabotnik poçti i telegrafa” (Posta ve Telgraf Emekçileri) dergisinin 2. sayısında yayımlandı.

Şçedrin Üzerine (1933)

Şçedrin’de, hem Belinski’de hem de Çernişevski ve ülkemin ve dış ülkelerin demokrasisinin bir yığın büyük adamında gördüğümüz bir sosyopsikolojik ve tarihsel-politik karakter anı yatıyordu — ve kendisini korkunç bir güçle hissettiriyordu.

Büyük bir onurdur, değerli yoldaşlar, diğerlerinden önce uyanmak ve diğerlerinden önce gecenin karanlığını, gece canavarlarının kötülüğünü ve inleyerek kendi düşmanları için çalışan halk kitlelerinin ıstıraplı uyanmazlığını algılamak.

Bu, büyük bir onurdur. Ama uyanmışsanız, keskin bir bakışla etrafınıza bakınmış ve dağılmakta olan karanlıkta henüz sürmekte olan gecenin bütün karabasanlarını farketmemişseniz, ne yaparsınız? Sinip susmak mı? Görüp kavradığınız şeyi gizlemek mi?

Bağırarak ve, en güçlü uyarının bile onların bilincine işlemeceğinden emin olmanıza rağmen, kurbanları uyandırmaya çalışmak mı?

Bunun şeylerin kökünde hiçbir şeyi değiştirmeyecek yararsız bir şehitlik olacağını bilmenize rağmen, onları savunmaya girişmek ve “kendi kanatlarıyla protesto etmek” mi?

Egemen gecenin “namussuzluğu”nu tarihin doğal bir aşaması olarak ilân etmek ve Belinski’nin bile, Hegel’in etkisi altında, Borodino’nun yıldönümü üzerine denemelerini yazdığı dönemde yapmaya çalıştığı gibi, onunla barışmaya çalışmak mı?

Ne olursa olsun, ardında mütevazı bir yaşam sürdürülebilecek namuslu ve dürüst bir iş bulmak ve yine de kendi vicdanınıza şunu söylemek mi: Ben, az çok dürüst bir insandım —?

Kimsenin gözüne çarpmayacak bir şekilde, yavaş hazırlık çalışmalarlarıyla uğraşmak, “düşenler için merhamet uyandırmak” mı? Yoksa kendinizi toprağa gömmek ve yerin altında en cesur şeyleri söylemek mi, ama tamamen gizli bir şekilde ve büyük bir rizikoyla?

Bunlar, olağanüstü erken uyanan bir yurttaşın karşı karşıya kaldığı pratik davranış sorunundaki kararlardır. Şçedrin, bunlarla karşı karşıyaydı. Şçedrin, en büyük cesarete sahip bir insandı, ama romantik değildi, Don Kişot değildi. Gösterişli kurbanlar, ona gülünç geliyordu. Kendini bir hiç için feda etmek, ona aşağılayıcı ve kahramanlık dışı geliyordu.

Şçedrin, son derece realistti, pratikçiydi. O, bir şey yapmak istiyordu, sonuçlar elde etmek istiyordu. Ama bu sonuçlar boşa çıktığında, “hastahane lavabolarının kalaylanması”na ve “okuldaki köylü çocuklarının kirli burunlarının sümkürtülmesi”ne dönmüşlüğünde, Şçedrin, öldürücü bir ironiyle, “küçük şeyler”in dininden söz etti.

Devamı nasıl olacak? Savaşa girilmez. Canavara meydan okunur — o da karşısındakinin üzerine öksürür. Az çok önemli ve yararlı bir işin yapılması sağlanamaz. Yapılacak birşey yoktur ve insan, kendisini yalnızca geleceğe olan hayranlığa mı adanmalı? Bu, gülünç ve acınacak bir şey. Şçedrin’in ruhu, işte bu dehşet verici çelişkiler içinde altüst oldu. Teröristler, canlarını boşboşuna verdiklerinde, yüreği yalnızca acımayla değil, aynı zamanda mahkûm etmenin ıstıraplı kramplarıyla da tepki verdi.

Heyulalar karşısında şimdi ne yapmalı, gerçeğin olmasa da, daha yeni, daha aydınlık heyulaların gelmesi yararına onların temelini nasıl sarsmamalı — ? Ama burada bir avuntu var mı?

Elbette, insan, anılan görevlerin çeşitli çözümlerinde, “tarihin bizi kavrayacağı ve bizi iyi bir sözle ödüllendireceği”yle avuta-

bilir kendini. Ama neden, diye soruyor Şçedrin, bu tür avuntular bir tür ironi kokar? Hayır, Çernişevski türünden, Şçedrin türünden insanlar için, yani eylem, tutarlı mücadele, zafer insanları için, çok erken doğmuş ve uyanmış olmaları, meselelerini tüm kapsamıyla yerine getiremeyecekleri, zaferi henüz duyamayacakları dehşetli olgusunda herhangi bir avuntu yoktur.

Bir terör dönemine bu mahkûm olmuşluktan onurla nasıl çıkılır?

Bu kuşağın en büyük insanların ütopyacı olmasına ve gerçekte olanaksız olanı olanaklı görmelerine gülmek, ayıp olurdu.

Kafalarını henüz sarsılmaz bir kötülüğün sağlam duvarlarına çarpıp kırmamalarından ötürü onları ayıplamak, ayıp olurdu.

Bu trajediden, yeryüzünde bir bütün olarak mümkün olan en korkunç sosyopsikolojik trajediden coşkulu ve coşku verici çıkış yolu ararken zaman zaman hata işlediklerinden ötürü onları kınamak, ayıp olurdu.

Sevinin, yoldaşlar, tarih sizi, sizin hiçbir kazanımınız olmadan, mutlu kıldı diye. Evet, sizler, mücadele ediyor ve ölüyorsunuz, ama son, tayin edici mücadele artık başladı. Evet, zaman zaman aç kalıyorsunuz, zor koşullarda çalışıyorsunuz, belki de, artık güzel kokular saçı, artık güneşli, artık müzik yapan, artık mutlu ve uyumlu genç sosyalizmin ilk ilkbahar günlerini henüz görmüyorsunuz. Ama ona götüren yolun efendileri olarak açık bir şekilde ona doğru ilerliyorsunuz: Size herşey kolay geliyor.

Sevinin, yoldaşlar, sizden önce Marx ve Engels geldiği için, sizin geleceğinizi aydınlatan dev büyüğü projektörün mirasçıları olduğunuz için, bu projektörün ışığında herşey daha berrak ve anlaşılır olduğu için.

Kişisel yaşamın ne kadar mutsuz geçerse geçsin, yoldaş, sevin, tüm yüreğinle sevin, çünkü, sen, doğrudan mücadelenin ve sağlam zaferin aydınlık günlerinin çağdaşısın. Ve sevinirken, sevgili yoldaşım, iyi olanın nerde olduğunu bilmiş olanların, kötünden senden daha az nefret etmeyenlerin, mücadeleye yürekle-

rinin bütün kanını son damlasına kadar adamaya hazır olmuş olanların, tıpkı senin gibi, sosyal-devrimciler ve anarşistler türünden gürültücü boş laf ve poz kahramanları değil, gerçek eylem insanları, icracılar olmak isteyenlerin, yalnızca devrimci büyüklük taslayıcıları, azılı palavracılar olmak istemeyenlerin karanlık mezarları önünde yerlere kadar eğilmeyi unutma. Onların kutsal mezarlarının önünde eğil.

Evet, bizim de kutsal kişilerimiz var. Bizim de şehitlerimiz var, bizim de kutsal tabutlarımız var.

Bu tabutlarda yalnızca zafer kazananlar uzanmıyor, aynı zamanda tutkulu arayıcılar, gerçekten dev bahtıkaralar da uzanıyor. Bizden önce yola çıkmamış olsalardı, gün doğmadan önce yol keşfine çıkmamış olsalardı, işimiz daha zor olurdu.

Bundan ötürü bir Lenin, bir Çernişevski'yi onca çok sevdi. Bundan ötürü, Şçedrin'in düşmanı zehirleyen yeteneğine, bir mücadele yoldaşının içten özenini gösterdi.

Saltikov-Şçedrin'in sonuna kadar zeki yeni, her hattında karakter dolu, olumlusunda ve olumsuzunda hemen hemen aynı derecede değerli yazıları, burada: büyük ağabeyimizin ortaya çıkarılmış taslaklarına ilişkin açıklamalarımda yazdığım yargılarımız ve duygularımızda bize güç versin.

"Literaturnoye nazledstvo" (Yazınsal Miras) derleme dizisinin 1933 yılı 11/12 sayısında, Şçedrin'in o güne kadar yayımlanmamış yazılarının yayımlanmasına önsöz olarak yayımlandı.

Flaubert (1928)

Genel Karakteristik

Balzac'tan sonra, Fransa'nın en önemli gerçekçi yazarı Gustave Flaubert'ti. Balzac ile aynı özellikleri taşır, ancak toplumsal olarak çok daha çetin bir kişiliktir.

Çok kişi, onu, gelmiş geçmiş en büyük yazar sayar. Bu adamın mektuplaşmalarını okumak, başlı başına bir zevktir. Yaptığı işe, kutsal bir şeye tapınma gibi bakar; bir cümlemin kurulması, bir söz tınısı, bir sayfanın, bir bölümün kurgulanması, tüm bir romanın kurgulanması — bütün bunlar, onun en büyük saygıyla baktığı sorunlardı. Bir ustanın, elinin eserine saygıyla bakmasını ve ona ne ödeyecekleriyle ve bundan isim yapıp yapmayacağıyla ilgilenmemesini görmek, elbette çok hoş bir şey. O bunlara karşı kayıtsızdı. Mücevherlerinin mükemmelliğini zevkle seyreden bir kuyumcu gibi, son eseri hariç, şaheser olan kimi eserlere damgasını vurdu. Ve dolaysız öğrencisi büyük realist yazar Guy de Maupassant'a, sanatsal taleplerinin bolluğuyla çok çekti. Guy de Maupassant, muazzam yetenekliydi, dünya çapında bir yazar oldu. Flaubert'ine harika güzellikte eserler getirdi, ama Flaubert'in yanıtı şu oldu: "Yakın onu, henüz işe yaramıyor — ne zaman ki doğru dürüst bir şey yazdınız, ancak o zaman yayımlamanıza izin veririm." Ve Maupassant, ancak onu

bir anda Fransız yazarlarının ilk sırasına yerleştiren uzun öyküsü “Şişko”yu yazdıktan sonra, Flaubert, ona eserlerini yayımlama izni verdi.

İçinde renkli bir dünya düşünün yatması anlamında romantikti. Bu dünyanın birlik, uyum içinde olup olmayacağı önemli değildi. Farklı insanlar var.

Birileri için ideal, insanlığın değişmez uyumu, birliği, güçlü ve kardeşçe bir arada yaşamasıdır. Flaubert, sosyalist değildi. Yalnızca tutkulu bir dünyanın, yalnızca renkli bir yaşantının olmasını istiyordu. Ona, burjuvazi gri bir atmosfer getiriyor, gökyüzünü karartıyor, herşeyi çirkin bir dalavereye dönüştürüyor, dini ve güçlü tutkuları öldürüyor, güçlü aşkı öldürüyor, öyle ki, kesinkes her şey mahvoluyor gibi geliyordu. O zaman toplum düzenine ve onu çevreleyen tüm yaşama egemen olan burjuvaziden ölümüne nefret ediyordu. Rouen’de, neredeyse inzivaya çekilmiş bir keşiş gibi yaşadı.

Flaubert için karakteristik olan, onda romantğin ve realistin tümüyle kendine özgü tarzda bir olmasıdır. Eserlerinin bazılarında kendi dünyasını yaratmak istiyordu. “Salammbô” romanı böyle yazıldı. Konu olarak, Kartaca kapitalistlerine karşı köle ayaklanması hizmet eder. Burada, bu arka planla, pekâlâ muhteşem bir şey yaratılabilir, diye düşünüyordu. Burada saraylar ve papazlar, seferler, çatışmalar ve büyük tutkular var, aynı zamanda büyük önderler, muhteşem figürler, tıpkı Büyük Opera’daki gibi, her dekor parçasından bir şey var. Bir yağlı boya röprodüksiyonuna benzer, parlak, havai fişek gibi bir mükemmellik, bu romana damgasını vurur, ama tarihsel bakış açısından bu tam doğru değildir. Flaubert, Balzac’tan farklı olarak, herşeye kapsamlı bir incelemeyle yaklaşıyordu. Bu soruna ilişkin olarak da çok kitap okudu, ama birincisi, o zamanlar Kartaca hakkında, onun dini ve gelenekleri hakkında az şey biliniyordu, ikincisi, Kartaca, onu her şeyden önce bir düş resmi olarak çekiyordu;

bunun için Kartaca'sı düşşeldi. Ama onun için önemli olan bu değildi, onun için önemli olan, burjuvaziden kaçmaktır.

“Aziz Antonius’un Şeytana Uyması” eseri çok karakteristik-tir. Sözü geçen şeytana uyma, şundan ibarettir: Antonius’un kendisi, inancında sallantılıdır ve bir sanrı sırasında, var olmuş olan bütün dinleri ve tüm Hristiyan kâfirlikleri görür. Burada Flaubert’in büyük bilgeliğı ortaya çıkmaktadır. Bunun öncesinde dinler tarihine ilişkin olarak koca kütüphaneleri incelemişti. Büyük bir zenginlik içinde akla gelebilecek tüm dinsel çarpıtmalar dizisini sunar ve insan, insanların inanmayacağı ve ondan bir din yapmayacağı hiçbir aptallığın, hiçbir saçmalığın bulunmadığı hissine kapılır. Ama kasvet verici karakter, bunların bir incelemenin ortaya konması biçiminde değil, tersine resimler biçiminde geçip gitmelerinden doğmaktadır. İnsanlar konup göçüyor, törenler yapıyor. Flaubert, bütün bunları canlı, maddi olarak hissedilir kıldı. Orada fildişi, burada metal, şurada insan bedeni. Cümlelerin kendisine ise, ifade zenginliğinin azamisini kattı.

Rus yazar Saizev, bu eserin çevirisini yaptı, bu, büyük bir başarı; buna rağmen çeviri, ses bileşiminin, önümüzden geçen bir figürün bütün varlığıyla hissedilecek şekilde seçilmiş olduğu Fransızca orijinalin verdiğini veremiyor. Ve figürler âdetâ sonsuz bir zincir gibi geçip gittikleri için, insan karabasan görmüş gibi oluyor.

Ama sonunda Şeytan da geliyor. Bu, tutarlı materyalizmdir. Flaubert’in görüşüne göre, materyalizm, tümüyle neşesizdir. Gerçeğı öldürücüdür. Dünya, onun için, kimi bileşimlerinde, daha sonra yeniden canlı canlı yutulan evreni ve bilinci yaratma özelliğine sahip olan akla gelebilecek tüm ölü moleküllerin birleşmesidir. Herşey, suyun yüzeyindeki bir güneş ışınının parlaklığı gibi, tesadüfi bir olaydır. Dünya, ölümlü otomatik bir andır. Ve dünya, içinde bileşimlerin olanaklı olduğu ölçüde, bu dünya-

nın çocuklarının bunun nasıl bir anlamsızlık olduğunu, bir varlığın mevcut olmasının ne kadar aptalca olduğunu, kendisini ve dünyayı kavrayabilecek bir düşüncenin var olmasının milyonlarca kez daha aptalca olduğunu kavradıkları noktada anlamsızdır. Flaubert, tüm dinleri değerlendirdikten sonra, asıl gerçeğin, otomatik evrenin korkunç gerçeği olduğu sonucuna varıyor, düşüncesiz bir kara delik, mücadele eden, bağırان, bir şeyler peşinde koşan, ancak bilgeliğin sınırında, herşeyin, hiçliğin hiçliği ve her türden hiçlik olduğunu kavrayan beynimizle, yüreğimizle aptalca dalga geçen bir gece.

Burjuvazi, bu harika insana böylesine eziyet etti. Ve o mutlu olabiliyordu. Sanatsal keskin görüşlülüğü ve yetenekli düş tabloları, son derece büyük bir kuvveti gösteriyor, ama o sınırsız, ışıksız bir kötümserliğin insanıydı.

Burjuva realizminin gökyüzündeki en büyük yıldızı sayılan ilk büyük romanı "Madam Bovary"de, hem burjuvaziyle hem de kendisiyle alay eder. Orada, sıradan küçükburjuva bir aileden gelme, manastırda eğitilmiş bir genç kız betimlenir. Flaubert, bir kızı, romantik aşk, ay ışığında iç çekme ve benzeri daha birçok şeyle dolduran bu eğitim sistemine karşı ironik bir tavır alır. Kız, bu saçmalıkla doldurulmuştur, ama bu, onu kendi tarzında çok çekici kılmaktadır. Geniş ve acıyla açılmış gözlere sahip genç bir güzel olarak hayata girer. Ona öyle gelir ki, biri onu sevecek, önünde, tıpkı küçük resimlerde gördüğü ve fantastik anlatımlarda okuduğu türden ölçsüz bir mutluluk açılacaktır. Gerçekte yaşam böyle değildir, onda iyi hiçbir şey yok. O, onu yürekte seven Doktor Bovary ile evlendirilir. Doktor Bovary, onu şımartır: Çok içine kapalıdır, ama isterse, tutkuludur; Doktor Bovary, onda büyük bir güç hisseder. Gerçekte ise o, o dönemin duygusal eğitiminden doğan romantik coşkunluğa sahip bir kadındır yalnızca. Ama erkek için, o, ulaşılamaz bir varlıktır. Erkeğin kendisi, bir küçükburjuva mantardır ve elbette onu

hiçbir şeyle tatmin edemez. O, bir aşk ilişkisinden diğerine koşar ve onun kahramanları, onun âşıkları, her keresinde önce masal prensleri olarak görünürler. Ama Flaubert, onların yalnızca bayağı ve işe yaramaz olduklarını, onun ise duygusal bir budala olduğunu görülmemiş bir berraklıkla anlatır. Bu, acı verici bir öyküdür. Sonunda büyük bir mutluluk olacaktı gibi gelir, ama gerçekte o, kaba, bayağı bir yosmadır. Öykü, kadın kahramanının tümüyle mahkûm edilmesiyle biter. O, uçurumun eşiğine vardktan sonra ölür; serserilik eden bir yarı geri zekâlının söylediği uygunsuz bir şarkının nağmeleri altında can verir. Ve o öldüğünde, dar görüşlülüğünden ötürü onu şimdiye kadar sadık kalmış sanan Bovary, onun kendisini aldattığını gösteren koca bir mektup hazinesi bulur. Ve buna rağmen o ağlar ve herşeyi affetmeye hazırdır — bu zavallı insancık.

Bu romanda çok karakteristik olan, Flaubert'in anladığı haliyle burjuva bilimini temsil eden eczacı Haumet'dir. Bilimin, her şeye yanıtı vardır. O, görünürde materyalisttir, ancak aslında dile gelmeyecek kadar sıradandır. Her sorunu, gayet ucuz "bilimsel gerçekler"le değiştirir. Bu türden küçük ruhsuz herifler ve minyatür Bazarovlar vardır, Haumet de bunlardan biridir, ama bunlar, en küçük ölçüde bile, felsefenin ve bilimin koskocaman bir hareketini belirleliyorlar. Flaubert, Haumet'le bilimi yaraladığını zannediyordu.

Romanın kendisi canlı ve ilginç. Olay, herşeyin cansıkıcı olduğu bir kasabada geçer. Ancak takdire değer bir roman ortaya çıkmıştır ki, sonu gelmezcesine yayınlanıyor ve dünyanın bütün dillerine çevrilmiş durumda. Hatta bu romanla bağıntı içinde özel bir felsefe bile var. Gautier, "Bovarizm" diye adlandırdığı özel bir felsefi sistem yarattı ve bunda belli bir anlam var. Bu sistem, her bilinçli varlığın, bu dünyada kendini doğrulamak için, kendisine, onunla âdeta onu dönüştüreceği ve kendine uyuracağı belli bir hayal yaratması gerektiğine ve bütün acıların,

gerçeğin keskin dikenini bu hayali delince, yaralayınca patlak ve-receğine çıkmaktadır. Bundan dolayı her insan, kendi hayalleri-ne sınırsız sarılmaya çalışır, güçlerini görmesi gereken şeyleri görmemeye ve böylece kendini suyun yüzünde tutmaya seferber eder.

Flaubert'in "Duyguların Çıracılık Yılları" romanını bir yana bırakıyor ve kısaca, tamamlanmadan kalmış olan "Bouvard ve Pécuchet" romanına geçiyorum. Flaubert, burada önüne dev bir görev koymuştu: O, tüm bilimle tüm mekanik, astronomi, tıp, hukuk, felsefe, filolojiyle alay etmek, kısacası, teorik ve uygulamalı bilimlerin tüm alanında, tarih ve toplum bilimlerinde de taş üzerinde taş bırakmak istemiyordu. Bunun için iki burjuva yarattı: Bouvard ve Pécuchet. Bunlar, bilime yürekte inanan varlıklı kişiler. Bunlara bilim, insanlığın önceki tüm dünya görüşünün yerine geçen bir şey gibi gelir ve mutlu olmak için bilimi yalnızca incelemek yeter. Ve burada bu iki saf insanın bütün bilimler boyunca başıboş gezintisi başlar, bunlar, bütün saflıklarına rağmen, bizzat kendileri bu bilimleri arkalarında bıraktıktan sonra, onun iç "çürümüşlüğü" ortaya koyarlar; bilimin yasaları ve başarılarının döküntü olduğu ortaya çıkar.

Bu tahrir eserini gerçekleştirmek için, Flaubert'in kendisi, yıllar boyunca bu bilimlere inceledi ve muazzam bir bilgi elde etti. Elbette bu onda hiçbir işe yaramadı. Bilime, kötü niyetle yaklaştı, onun güçlü yönleri karşısında gözlerini önyargıyla kapadı ve bizzat kendi bilim eleştirisi de eleştiriye dayanmaz. Ama ne çalışkanlık! Bilimi de dahil ettiği yeni burjuva dünyasına karşı nasıl derin bir kin besliyordu!

Harika mektuplaşmaları, ondan geriye kalan belki de en iyi şey. O dönemin en iyi insanlarına mektuplarında, sürekli olarak gerçek çevreye karşı aynı öfke titrer. Burjuvazinin insanı, insan yüreğini boğduğunu söyler; ve insan, sürekli olarak, onun burjuva insanları boynundan atmak istediğini, ama yapamadığını hissederek.

Flaubert, bir burjuva yazardır. Burjuvazinin bir dehası. Ama aynı zamanda onun korkunç düşmanı. Böylesi klasiklere sahip sınıfın vay haline!

*"G. Flaubert'in Seçme Eserleri"nin Rusça baskısına önsöz,
Moskova 1928.*

Whitman ve Demokrasi (1917–1932)

Whitman, demokrasinin şairi olarak adlandırılır. Bu, onun şiirinin özünü, tam olmayan ve tümüyle yetersiz bir biçimde yansıtır.

Demokrasi kavramına, doğrudan yalnızca eşitlik ve çoğunluk egemenliği ilkeleri dahildir ve bu da salt politik alanda.

Tüm insanlık tarihi boyunca, demokrasiler, bireyciydi. Onun salt politik karakteri o kadar çok sık ortaya çıkmıştır ki, şimdi buna bir kez daha değinmek gereksiz olur. Proletaryanın sermaye tarafından sömürülmesi cehenneminin temeli üzerinde yeşerdiği vatandaşların yasa önünde kötü ünlü eşitliği, mali oligarşinin gerçek en yüksek egemenlik zorunu hiçbir yerde engelleme-yen kötü ünlü genel seçim hakkı, çoktan teşhir oldu, çünkü, şimdi —bizim ülkemiz hariç— bütün ülkelerde, fiilen mevcut olan demokratik düzenin, kitlelerin kendilerine sözde sağlanan “iktidar”a öfkесinin patlamasını başarıyla durduran kurnaz bir şemsiye, zamana verilmiş bir ödün olduğu herkesçe bilinmektedir.

Diyelim ki öyle, diye yanıt verilecektir bana, böyle bir demokrasi, bir çarpıtma olabilir — bu, halk egemenliğinin kendisi düşüncesine zarar vermez.

Ama söz konusu olan, “gerçek demokrasi”nin de belirli koşullar altında, Whitman’ın şiirinden çok uzak bir şey, onun doğrudan zıttı bir şey anlamına gelebileceğidir.

Eşitlik mi? Ama bu, çok kolay bir şekilde küçük-burjuva eşitlikçilik anlamında kavranabilir.

Bir küçük mülk sahipleri cumhuriyeti, iktisatla uğraşan komşular cumhuriyeti, kaçınılmaz olarak şu düşünceye meyilli bir cumhuriyet: “İnsan, insanın kurdudur” ya da İngilizlerin daha güzel bir şekilde ifade ettikleri gibi: “Benim evim, benim kalemdir.” Her çiftlikçiğin cüce sınırları içinde özgürlük. Ve bunun yanı sıra: çit ve “yabancılar”.

Varsayalım ki, bu ideale ulaşıldı: Herkesin bir parça arazisi, bir emek payı ve tencerede bir tavuğu var. Herkes tok. Fakat burada, en iyi ürünleri toplumsal emeğe dayanan kültürün mahvolacağı açık değil mi? Uygar olmak için, bir küçük mülk sahipleri cumhuriyeti, ister istemez kendi ilkesinin sınırlarını aşmak ve yarım gönüllü, hoşnutsuzlukla da olsa, ulusal olanı, ortaklaşa olanı, kooperatifsel olanı, kısaca her türlü kolektif iktisadî geliştirmek zorundadır. Eşitlikçi küçük mülk sahibi bir toplum, var olamaz ve kaçınılmaz olarak, ya sosyalist ya da kapitalist gelişme yoluna girmek zorundadır.

Peki, ya psikoloji alanında, ahlâk alanında? Yetkinleşmiş küçük mülk sahibi demokrasisinin ilk tadı, dolaylı ve gizli Ben kültürüdür, en iyi halde, bir “patriyark”a tabi küçük dünya olarak kendi ailesi kültürüdür. Bu bireyler —Yunanca: “Atomlar”— cumhuriyetindeki düzeni ayakta tutma amacıyla, bu kuru kum ve komşular arasında savaş cumhuriyetinde, gürültücü bir devlet zoruna ve kiliseye ya da ama kategorik bir emre gereksinim vardır; yoksa “özgür iktisatçı” baylar, birbirlerini ısıtır.

Amerika, biraz değiştirilmiş —ama kesinlikle en iyisi olmayan— ancak devletin ve püritenliğin tüm düzeltme araçlarıyla birlikte sonuna kadar vardırılmış bireycilik temelinde inşa edilmiş elastiki-kapitalist toplum yapısını, tamı tamına ideal olarak kabul etmeye meyilli.

Ya Whitman? Whitmanizmin heybeti ve muhteşem güzelliği, böyle bir demokrasiye zıt bir ilkedden ibarettir: Genç Whitmancı

Jules Romain'in "ünanimizm", yani "zihniyet birliği" olarak adlandırdığı komünizmden, kolektivizmden.¹

İnsanların kaynaşması. Kum taneciklerinin eşitliği değil, ortak çalışmayla, dolayısıyla dostluk ve sevgiyle birleşmiş kardeşçe güçlerin eşitliği. Temel ilke olarak ilan edilmiş kardeşlik: Kozmik kardeşlik, çünkü o, kardeşçe topluluk tipine göre, tüm doğayı kapsamaya başlar. Özellikle garip ve heybetli, beklenmedik, ancak doğal olan şudur: O, nefret unsurunun mücadelesinden bile kurtulma ve onu kaosu içinden bir evrenin büyüdüğü ortak çalışmanın özel bir türü olarak görme eğilimindedir.

Burada Whitman, orada Verhaeren, ötede yeni bir şiir sanatı: Tek bir okyanusun bilinçli dalgası olarak, bütünlüklü bir senfonide gereksinim duyulan kendine özgü bir nota olarak, birey üzerinde zaferde, insanlığın zaferinde, bencilliğin ölümünde ve kişiliğin dirilmesinde. Bu, yüreği enginleştirir, onun kapılarını açar. Whitman, engin ve açık bir yüreğe sahip bir insandır. Bireyciliğin ve mülk sahipliğinin zindanındaki tek hücrelerin duvarları yıkıldığında, çok insan böyle olacaktır. Engin açık bir yüreğe sahip olmak ve bundan ötürü doğanın gözdesi olmak, onun üzerinden kötü büyüyü almak ve sonsuz çeşitli bir bütünlük olarak ona sahip olmak, onu zekâyla ele geçirmek değil, tersine tüm özüyle duymak — bu, bugün çok zor.

Belki de yüreğin kapılarının açıklığı, her dehanın temelidir. Whitman'da gerçek sanat yaratısının temelini adı: Sempatî. Fakat bu zavallı bir niteleme, çünkü kastedilen kaynaşmadır.

Bütün zamanların ve halkların panteistlerinin dokunulmaz

¹ Daha sonra, Batı'da kapitalizmin görece istikrarının başlamasıyla birlikte, Jules Romain'in, Lunaçarski'nin burada sözünü ettiği dönemde "genel insanlık", "düşünce kaynaşması" ("ünanimizm") gibi bulanık sloganlar ve sahte-demokratik sempatilerle gizlediği "kolektivizm"i, gerici özünü gittikçe daha çok gösterdi. (*Lunaçarski'nin "Edebiyat Denemeleri"nin yayıncısının Notu, Moskova 1957.*)

güçlü düşünceleri, tasavvufçuların ve tanrının sözüne ve eserine dalmış mutluların kendinden geçmeleri, fedakâr kahramanlık, en yakınlarına ve en uzaklarına sevgi vaazı ve pratiği, müzik — bütün bunlar, o insani duygunun, insanın, doğa bilinci taşıyıcısının doğa vergisi olan, ancak kendi darkafalı Ben'inin maske-siyle ondan ayrıldığı o kozmik öz bilincin ve genel bilincin müjdecileridir. Komünizm, beraberinde aydınlanmayı getirir: Kimileri için anında, kimileri için zamanla. Komünizm, insanı yerine yerleştirir. İnsan, uyanacak ve dünya inşasının bilinçli ve ölümsüz tamamlayıcısı olma sevinçli yazgısını kavrayacaktır. Kolektivist olarak insan, ölümsüzdür. Ölümlü olan yalnızca bireydir.

Whitman'ın temel düşüncesi budur. Bunu anlamayan, Whitman'ı da anlamaz.²

Whitman'ın "Seçme Şiirler"inin K. Çukovski tarafından yapılan serbest çevirisine önsöz, MoskovalLeningrad 1932.

² Bu önsözü, devrimin ilk günlerinde yazdım. İki üç salt redaksiyonel değişiklik dışında başka bir değişiklik yapmadım. Şimdi de düşüncelerimin doğru ifadesidir. V. V. Mayakovski de, en iyi eserlerinde, kendine özgü bir yolda, ancak aynı yönde gitti. Proleter ozanların destanlarının ve lirik şiirlerinin yolu burada yatıyor. (Yazarın 9 Mart 1920 Tarihli Notu.)

Adlar Dizini

- Aischylos 203
Aleksander I., Çar 245
Aleksander III., Çar 71
Alkibiades 88
Anna, İngiltere Kraliçesi 165,
167, 168
Annunzio, Gabriele d' 154
Antoine, André 104, 105, 106
Arakçeyev, Aleksey A. 246
Aretino, Pietro 88
Aristophanes 254
Aristoteles 10, 91
Auerbach, Berthold 113
- Babeuf, Francois Noël 26,29
Bacon, Francis 142, 147, 210
Bakst, Lew S. 107
Balzac, Honoré de 48, 94, 278,
279
Bassermann, Albert 108, 111
Bastianelli, Gianotto 25
Beacerstaff (Pseudonym f. Swift)
Swift'e bakınız.
Beethoven, Ludwig van 21, 22,
24, 26-32, 33, 35, 40, 44-46,
106, 225
Belinski, Vissarion 103, 247,
274
- Belşovski 128
Berlioz, Hector 40, 48-55, 106
Besnard, Albert 82, 83
Block, Alexander 32
Böhme, Jakob 11
Boito, Arrigo 51, 105, 163
Bolingbroke, Henry Saint John
167
Börne, Ludwig 217, 222
Boucher, François 88
Bouguereau, Adolphe William 88
Brandes, Georg 113, 114, 128,
224
Brion, Friederike 125
Brjusow, Valerius 33, 208
Bunin, İvan 104
Burleigh, Cecil 142, 144
Büyük İskender 206
Byron 154, 207, 269
- Carlyle, Thomas 38, 170, 218
Cervantes Saavedra, Miguel de
138, 151, 152
Chateaubriand, François René 38
Chopin, Frédéric 25, 40
Cimabue 75-77
Condé, Prinz Louis II. von 117
Coquelin, Benoit Constant 101

- Corneille, Pierre 150, 152, 158, 173
 Correggio 83
 Cromwell, Oliver 139
- Çaadayev, Pyotr Y. 244, 250
 Çaykovski, Peter 71-73
 Çehov, Anton P. 71, 72, 243,
 Çernişevski, Nikolai G. 12, 60,
 247, 271, 272, 274, 276, 277
 Çuyko, V. V. 172
 Çukovski, K. 288
- Dante 75, 267-269
 Daumer, Georg Friedrich 138
 Daumier, Honoré 48, 138
 Defontaine 106
 Delacroix, Eugène 40, 48
 Deutsch, Aleksander İ. 134
 Diderot, Denis 100-103, 238
 Disraeli, Benjamin 38
 Dobrolyubov, Nikolay
 Alaksandroviç 271-273
 Dobroveyn, İssai 22
 Doyen, Albert 50
 Dürer, Albrecht 106
 Dyck, Anthonis van 83
- Eckermann, Johann Peter 223,
 236, 238
 Elisabeth, I., İngiltere Kraliçesi
 138, 142
 Engels, Friedrich 11, 62-64, 121,
 135-140, 212-222, 225, 241,
 242, 276
- Essex, Robert Devereux Earl of
 142-145
 Evans, Karin 112
- Feuerbach, Ludwig 87
 Fichte, Johann Gottlieb 213
 Flaubert, Gustave 278-284
 Fokin, Michail 107
 Fonwisin, Denis I. 260
 Fragonard, Jean Honoré 88
 Friedrich II., Prusya Kralı 116
 Fritsche, W. M. 96
 Fuller, Lojas 106
- Gautier, Théophile 282
 Georg I., İngiltere Kralı 168
 George, Heinrich 132
 Gillet, Louis 128
 Giotto 75, 76
 Gluck, Christoph Willibald 28, 44
 Gogol, Nikolai V. 161, 164, 243,
 247, 260, 267
 Gonzaga, Gräfin 95
 Gorki, Maksim 22, 243
 Gossec, Francois-Joseph 30
 Goethe, Cornelia 118
 Goethe, Frau Rat 116
 Goethe, Johann Wolfgang von 11,
 48, 51, 53, 104, 108, 109, 110-
 133, 178-208, 210-232, 233-
 242, 250, 264, 266-268
 Götz von Berlichingen 113-133,
 216
 Gounod, Charles François 51,
 105, 110
 Grande, Georges 107

- Griboyedov, Aleksander S. 164,
177, 243-263
- Grün, Karl 217, 218, 222
- Guitry, Lucien 104-106, 107
- Haller, Alberecht von 230
- Harley, Robert, Earl of Oxford
167
- Hauptmann, Gerhart 202-203
- Haydn, Joseph 44
- Hegel, Friedrich 7, 65, 213, 274
- Heine, Heinrich 16, 67, 211,
273
- Heinrich VII., İngiltere Kralı
139
- Heinrich VIII., İngiltere Kralı
139
- Heraklit 10
- Herder, Johann Gottfried 115,
116, 121, 122, 236
- Hobbes, Thomas 169, 210
- Holbach, Paul Heinrich Dietrich
Baron von 11
- Hölderlin, Friedrich 7
- Homer 8, 78, 151, 152, 266
- Homolka, Oskar 111
- Houdon, Jean-Antoine 165
- Hugo, Victor 39
- Ibsen, Henrik 221
- Jania 107
- Johnson, Esther (Stella) 167, 169
- Joubier 106
- Kalidasa 266
- Kant, Immanuel 86, 213, 216,
219
- Karl I., İngiltere Kralı 138
- Karl August, Herzog von
Sachsen- Weimar 221
- Katharina II., Çar 167, 245
- Kieser, Dietrich Georg 225, 226
- Klinger, Friedrich Maximilian
115
- Klopstock, Friedrich Gottlieb
116, 222
- Kliçkov, Sergey (Pseudonym f.
Sergey Leşenkov) 9
- Knoblauk 104, 105
- Kolodkovski, N. A. 178
- Korolenko, Vladimir G. 72, 267
- Kortner, Fritz 111
- Krasinski, Zigmunt 40
- Kronacher, Alwin 131
- Laselle, Ferdinand 120-123, 135,
136
- Lecouvreux, Adrienne 173
- Lemaître, Frédérick 48, 104, 105
- Lenau, Nikolaus 180
- Lenin, Viladimir İ. 10, 19, 22,
23, 26, 29, 60, 214, 220, 277
- Lessing, Gotthold Ephraim 267
- Liszt, Franz 25, 51, 106
- Luden, Heinrich 226
- Ludendorff Erich 226
- Ludendorff, Mathilde 114, 226
- Ludwig XIV. 177
- Lukrez 77
- Luther, Martin 124

- Mahler, Gustav 69
 Maistre, Joseph 38
 Mayakovski, Vladimir V. 288
 Manet, Édouard 82
 Marat, Jean-Paul 26
 Marx, Karl 7, 10, 15, 30, 35, 62,
 63, 64, 91, 120, 121, 135-140,
 146, 210, 212, 215-217, 220,
 222, 242, 261, 276
 Mascagni, Pietro 154
 Masham, Lady 167
 Mattei, Matteo 83
 Maupassant, Guy de 278
 Méhul, Étienne-Nicolas 29
 Menander 153
 Mendès, Catulle 87
 Menenius Agrippa 144
 Menzel, Wolfgang 217, 222
 Meyerhold, Vsevolod 261, 262
 Mihailov 20
 Michelangelo 231
 Mickiewicz, Adam 40
 Milhaud, Darius 22
 Milton, John 210
 Moissi, Aleksander 108-111
 Molière, Jean-Baptiste 150, 153,
 173-177, 269
 Mozart, Wolfgang Amadeus 28,
 29, 44, 266, 268,
 Müntzer, Thomas 135
 Musset, Alfred de 92-95
 Mussorgski, Modest 52
 Napoleon I., Bonaparte 28, 217,
 225
 Nerval, Gérard de 48, 106
 Neumann, Christiane 236
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 41,
 50, 58, 60, 64, 67, 200, 201,
 202, 207-209
 Nikolay I., Çar 259, 269
 Onomokritos 8
 Ostrovski, Alaksander N. 243,
 260
 Parny, Evariste Désiré 269
 Pausanias 88
 Peşkova, J. P. 22
 Peter I., Çar 245
 Petrarca, Francesco 267
 Phidias 95
 Philipp IV., İspanya Kralı 152
 Platon 77
 Plautus 147, 153
 Plehanov, Georgi V. 12-17, 42,
 209
 Poggio Bracciolini, Gian-
 Francesco 171
 Possart, Ernst 105
 Poulenc, Francis 22
 Poussin, Nicolas 106
 Praxiteles 87, 88, 95
 Puşkin, Aleksander S. 128, 246,
 252, 253, 261, 263, 264-270
 Racine, Jean 173, 174
 Raffael 62, 63, 74, 76, 77, 268
 Reinhardt, Max 107
 Rembrandt 97-99, 106
 Richelieu, Armand-Jean du
 Plessis, Herzog von 117

- Rimski- Korsakov, Nikolai 41
 Robespierre, Maximilien-Marie-
 Isidore de 157
 Rolland, Romain 49, 50
 Romain, Jules 287
 Rosa, Salvator 131
 Rousseau, Jean-Jacques 103,
 122, 177, 210
 Ruskin, John 76

 Saint-Croix, de 150
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin
 de 48
 Sais, Edmonde 105
 Saizew 280
 Sakulun, Pavel N. 42
 Salisbury, Robert Cecil, Earl of
 142
 Saltikov-Şçedrin, M. J. 164, 243,
 260, 274-277
 Sand, George 48
 Schiller, Friedrich 114, 136, 213,
 216, 225, 227, 233, 250, 267
 Schlegel, August Wilhelm von
 206
 Schönemann, Lili 125
 Schopenhauer, Arthur 41, 65, 66,
 81, 99, 194, 208
 Schubert, Franz 40, 44-47
 Schumann, Robert 29, 40, 46,
 106
 Seneca 147
 Sene, Camille de 150
 Shakespeare, William 51, 62,
 115-117, 128, 135-149, 150,
 156, 206, 210, 218, 220, 236,
 237, 268

 Sickingen, Franz von 121, 123,
 129, 130
 Skryabin, Aleksander 25, 41
 Slowacki, Juliusz 40
 Sologub, Feodor 88
 Sophokles 51
 Sorel, Cécile 107
 Spencer, Herbert 87, 92, 159,
 160
 Spengler, Oswald 99
 Spinoza, Baruch 96, 220
 Steele, Richard 167
 Stein, Charlotte von 223, 224
 Stein, Fritz von 116
 Stirner, Max 62
 Strauss, Richard 49, 50, 69
 Şçedrin Saltikov-Şçedrin'e
 bakınız.
 Suhovo-Kobelin, Aleksander V.
 243
 Swift, Jonathan 159-172
 Sylvie 106

 Şalyapın, Fedor 163
 Şçedrin, Saltikov-Şçedrin'e
 bakınız.

 Taine, Hippolyte 44, 83, 264
 Temple, Sir William 167
 Terentius 147, 153
 Tiersot, Julien 30
 Tizian 81-95,
 Tolstoy (d. Ä.) 17
 Tolstoy, Leo N. 57, 58, 72, 86,
 87
 Turgenyev, İvan 15, 271

- | | |
|--|---|
| Uspenski, Gleb Ĭ. 16 | Vispyanski, Stanislav 40 |
| | Voltaire 103, 165, 170, 210 |
| Vanhomrigh, Esther (Vanessa)
169 | Wagner, Richard 39, 40, 41, 51,
52, 56-70, 112 |
| Vedel, Emil 105-106 | Walpole, Sir Robert, Earl of
Oxford 168 |
| Vega, Lope Felix de 150-158 | Whitman, Walt 285-288 |
| Velázquez, Diego Rodriguez de
Silva y 152 | Wiéner, Jean 22 |
| Verhaeren, Emile 287 | |
| Vilonov, Nikifor (Miša
Savodski) 16 | Zeromski 40 |
| Vischer, Theodor 189 | Zorn, Anders 83 |

YAYINEVİMİZDE ÇIKAN KİTAPLAR

- **KOMÜNİST MANİFESTO VE KOMÜNİZMİN TEMEL İLKELERİ** Marx-Engels
- **DİN ÜZERİNE** Marx-Engels
- **GOTHA PROGRAMI'NIN ELEŞTİRİSİ** Karl Marx
- **ÜCRETLİ EMEK ve SERMAYE – ÜCRET, FİYAT ve KÂR** K. Marx
- **LUDWIG FEUERBACH ve Klasik Alm. Felsefenin Sonu** F. Engels
- **SOSYALİZMİN ÜTOPYADAN BİLİME GELİŞMESİ** F. Engels
- **ANTI-DÜHRİNG** F. Engels
- **AİLENİN, ÖZEL MÜLKİYETİN ve DEVLETİN KÖKENİ** F. Engels
- **DİN ÜZERİNE** Marx-Engels

V. İ. LENİN

12 Ciltte Seçme Eserler

- **SEÇME ESERLER** C.: 1 I. Rus Devrimi'nin Ön Koşulları 1894-1899
- **SEÇME ESERLER** C.: 2 Bolşevik Parti İçin Mücadele 1900-1904
- **SEÇME ESERLER** C.: 3 1905-1907 Devrimi
- **SEÇME ESERLER** C.: 4 Gericiilik ve Yeniden Yükseliş Yılları 1908-1914
- **SEÇME ESERLER** C.: 5 Emperyalizm ve Emperyalist Dünya Savaşı 1915-1917
- **SEÇME ESERLER** C.: 6 Devrim Yılı 1917
- **SEÇME ESERLER** C.: 7 Devlet Öğretisi ve Parti'nin Görevleri
- **SEÇME ESERLER** C.: 8 Savaş Komünizmi 1918-1920
- **SEÇME ESERLER** C.: 9 Yeni Ekonomik Politika ve Sosyalist İnşa
- **SEÇME ESERLER** C.: 10 Komünist Enternasyonal
- **SEÇME ESERLER** C.: 11 Marksizmin Teorik Temelleri
- **SEÇME ESERLER** C.: 12 Tanım Sorunu Teorisi

J. V. STALİN

Eserler (16 Cilt)

- **ESERLER** C.: 1 1901—1907
- **ESERLER** C.: 2 1907—1913
- **ESERLER** C.: 3 1917
- **ESERLER** C.: 4 1917—1920
- **ESERLER** C.: 5 1921—1923
- **ESERLER** C.: 6 1924
- **ESERLER** C.: 7 1925
- **ESERLER** C.: 8 Ocak—Kasım 1926
- **ESERLER** C.: 9 Aralık 1926-Temmuz 1927
- **ESERLER** C.: 10 Ağustos- Aralık 1927
- **ESERLER** C.: 11 1928 - Mart 1929
- **ESERLER** C.: 12 Nisan 1929 - Haziran 1930
- **ESERLER** C.: 13 Temmuz 1930-Ocak 1934
- **ESERLER** C.: 14 Şubat 1934-Nisan 1945
- **ESERLER** C.: 15 [SBKP(B) TARİHİ] 1938
- **ESERLER** C.: 16 Mayıs 1945- Aralık 1952

- **MATERYALİZM VE AMPİRİOKRİTİZİZM** Lenin (2. Baskı)
- **KIR YOKSULLARINA!** Lenin
- **NE YAPMALI?** Lenin (2. Baskı)
- **BİR ADIM İLERİ İKİ ADIM GERİ** Lenin
- **İKİ TAKTİK** Dem. Dev.'de Sosy.- Dem. İki Taktiği Lenin
- **EMPERYALİZM** Lenin
- **DEVLET VE DEVRİM** Lenin
- **PROLETER DEVRİM VE DÖNEK KAUTSKY** Lenin
- **HALKIN DOSTLARI" KİMLERDİR?**
Ve Sosyal-Demokratlara Karşı Nasıl Mücadele Ederler? Lenin
- **"ŞOL RADİKALİZM" KOMÜNİZMDE ÇOCUKLUK HASTALIĞI** Lenin
- **NİSAN TEZLERİ VE EKİM DEVRİMİ** Lenin
- **İŞÇİ SINIFININ EMEKÇİ KÖYLÜLÜKLE İTTİFAKI ÜZERİNE** Lenin
- **DİN ÜZERİNE** V. İ. Lenin
- **ULUSAL VE SÖMÜRGESEL ULUSAL SORUN ÜZERİNE** V. İ. Lenin
- **ULUSAL POLİTİKA VE PROLETER ENT. SORUNLARI** V. İ. Lenin
- 1917 V. İ. Lenin

LENİNİZM DİZİSİ (SSCB'ndeki Yabancı İşçiler Yayınevi Kooperatifi)

- **LENİNİZM NEDİR?** 1. Defter (2. Baskı)
- **PROLETER DEVRİMİN TEORİSİ** 2. Defter (2. Baskı)
- **PROLETARYA DİKTATÖRLÜĞÜ** 3. Defter (2. Baskı)
- **SOSYALİST İNSANIN ZAFERİ UĞRUNA MÜCADELE** 4. Defter
- **TARIM VE KÖYLÜ SORUNU** 5. Defter (2. Baskı)
- **ULUSAL SORUN VE SÖMÜRGE SORUNU** 6. Defter (2. Baskı)
- **PROLETER DEVRİMİN STRATEJİSİ VE TAKTİĞİ** 7. Defter

- **LENİNİZMİN TEMELLERİ** J. V. Stalin
- **LENİNİZMİN SORUNLARI** J. V. Stalin
- **ANARŞİZM Mİ? SOSYALİZM Mİ?** J. V. Stalin
- **MARKSİZM, ULUSAL SORUN VE SÖMÜRGE SORUNU** J. V. Stalin
- **DİYALEKTİK VE TARİHİ MATERİYALİZM** J. V. Stalin (2. Baskı)
- **SBKP(B)'DEKİ SAĞ SAPMA ÜZERİNE** J. V. Stalin
- **MUHALEFET ÜZERİNE** Cilt 1 Stalin 1921—Kasım 1926
- **MUHALEFET ÜZERİNE** Cilt 2 Stalin Kasım 1926—1927
- **RKP(B) XII ve XIII PARTİ KONGRE RAPORLARI**
- **SBKP(B) XIV ve XV. PARTİ KONGRE RAPORLARI**
- **SBKP(B) XVI. XVII. VE XVIII. PARTİ KONGRE RAPORLARI**
- **XIX. ve XX. PARTİ KONGRE RAPORLARI** Malenkov-Kruşçev
- **TARİH ÇARPITICILARI** SSCB Enf. Bürosu-Stalin
- **FAŞİZM VE İŞÇİ SINIFI** G. Dimitrov
- **KOMÜNİST GENÇLİK ENTERNASYONALİ'NİN TARİHİ** C. I. R. Schüller
- **KOMÜNİST GENÇLİK ENTERNASYONALİ'NİN TARİHİ** C. II. A. Kurella
- **KOMÜNİST ENTERNASYONAL'DE KADRO SORUNU ÜZERİNE** E. Yaroslavski
- **POLİTİK EKONOMİ** Ders Kitabı Cilt:I (1955) (2. Baskı)
- **POLİTİK EKONOMİ** Ders Kitabı Cilt:II (1955)
- **SENDİKALAR ÜZERİNE I** MUHAREBE OLARAK GREV Losovsky (2. Baskı)
- **SENDİKALAR ÜZERİNE II** MARX VE SENDİKALAR Losovsky (2. Baskı)
- **SENDİKALAR ÜZERİNE III**
Devrimci Sendika Hareketinin Örgütsel Görevleri Losovsky
- **ÖRGÜTLENME ÜZERİNE** Lenin—Stalin (4. Baskı)
- **PARTİ ÖĞRETİSİ ÜZERİNE** Bolşevik Partinin Temel Özellikleri ve İki Aşamalı İnşa Öğretisi Lenin — Stalin ve Komüntern
- **KADIN VE SOSYALİZM** A. Bebel (Tam Metin) (2. Baskı)
- **KADIN SORUNU ÜZERİNE** MELS-Komintern ve C. Zetkin (4. Baskı)
- **KADIN SORUNU ÜZERİNE SEÇME YAZILAR** C. Zetkin (3. Baskı).
- **SOSYALİZM DİYARINDA KADIN** N. Popova
- **LENİN'DEN ANILAR** N. Krupskaya (3 Kitap Birarada) (2. Baskı)
- **İŞTE LENİN** N. Krupskaya
- **BİRÇOK HAYAT YAŞADIM** A. Kollontai (Otobiyografi) (2. Baskı)
- **TOPLUMSAL GELİŞMEDE KADININ KONUMU** A. Kollontai
- **DEVİRİM VE SANAT** A. Lunaçarski
- **TOPRAĞIN KIZI** Agnes Smedley
- **ÇİN HALKININ SAVAŞI** Agnes Smedley
- **POLEMİK** (1963) (Dokuz Yorum)
- **PROLETARYA DİKTATÖRLÜĞÜNÜN TARİHSEL DENEYİMLERİ**
- **FRANSIZ DEVRİMİNİN KISA TARİHİ** A. Soboul
- **ANTİ-SEMİTİZM ve YAHUDİ SORUNU** İ. Rennap
- **YAHUDİLİĞİN ÇÖKÜŞÜ** Otto Heller
- **SELAM YAŞAM ATEŞİ** Nikolai Ostrovski
- **DEVİRİM YILLARI -1905-** S. Mstislavski (Tarihi Roman) (2. Baskı)
- **ÜYE MİSİN? ... ÜYE MİYDİN?** H. Keil
- **ÖZGÜRLÜK** P. Wahlöö (Roman)
- **BRECHT'İN LAİ-TU'SU** R. Berlau (Der. H. Bunge) (Biyografi)
- **KILLARI YOLUNMUŞ MAYMUN** Güney Dal (Roman)



..., onu iktidara getiren ekonomik güçlerin kendisi olgunlaştığı ve doruk noktasına ulaştığı ölçüde, sınıf da, o ölçüde, kendi içinden çıkan ya da maddi ve manevi olarak kendine bağımlı kıldığı aydınlar tabakası aracılığıyla, onun yaşam ilkelerini uygun bir şekilde dile getiren bir sanat yaratır. Bu, verili çağın klasik sanatı olacaktır. Bu zaman boyunca biçim, içeriğe tümüyle denk düşecektir. Daha

sonra, iktisadi yaşamın yeni görüngüleri, bu egemen sınıfın kalelerinde çatlaklara neden olmaya başladığında, bunun sonucu olarak, ona düşman olan ve yavaş yavaş büyüyen toplumsal güçler ortaya çıktığında, sınıf, hedeflerine olan inancını yitirir; yaşam gücü, tehlikeli bir düşüş gösterir ve o, belki de yaşamını yapay olarak körükleyecek ya da gerçekte artık mahkûm olmuş herşey gibi, gizemciliğe eğilim duyacaktır. Ve sonra da, onun kendi özbilincini güçlendirip, diğerlerinin zekâsı ve duyguları üzerindeki gücünü artıracak bir sanata gereksinim duyacaktır. Onun sanatçıları tarafından biçimsel olarak ulaşılmış şey, kendisini kesinlikle geliştirmeye devam edecektir. ...

ISBN 975-7349-85-2



inter
yayınları