

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>

GEORGE STEINER

TOLSTOY MU DOSTOYEVSKİ Mİ

ÇEVİREN: SEVDA ÇALIŞKAN



EDEBİYAT KURAMI

GEORGE STEINER
TOLSTOY MU DOSTOYEVSKİ Mİ?
ESKİ TARZ ELEŞTİRİ DENEMESİ

ÖZGÜN ADI
TOLSTOY OR DOSTOEVSKY

COPYRIGHT © 1959, 1996 GEORGE STEINER

İNGİLİZCE ÖZGÜN METİNDEN ÇEVİREN
SEVDA ÇALIŞKAN

© TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI, 2006
Sertifika No: 29619

EDİTÖR
DEVİRİM ÇETİNKASAP

GÖRSEL YÖNETMEN
BİROL BAYRAM

DÜZELTİ-DİZİN
HAMDİ SERKAN GÜNDÜZ

GRAFİK TASARIM UYGULAMA
TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI

I. BASIM: ŞUBAT 2015, İSTANBUL

ISBN 978-605-332-399-0

BASKI
AYHAN MATBAASI
MAHMUTBEY MAH. DEVEKALDIRIMI CAD. GELİNCİK SOK. NO: 6 KAT: 3
BAĞCILAR İSTANBUL
TEL: (0212) 445 32 38 FAX: (0212) 445 05 63
SERTİFİKA NO: 22749

Bu kitabın tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak kısa alıntılar dışında gerek
metin, gerek görsel malzeme yayınevinden izin alınmadan hiçbir yolla çoğaltılamaz,
yayınlanamaz ve dağıtılamaz.

TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI
İSTİKLAL CADDESİ, MEŞELİK SOKAK NO: 2/4 BEYOĞLU 34433 İSTANBUL
Tel. (0212) 252 39 91
Fax. (0212) 252 39 95
www.iskultur.com.tr

George Steiner

Tolstoy mu
Dostoyevski mi?
eski tarz eleştiri denemesi

Çeviren: Sevda Çalışkan

TÜRKİYE \$ BANKASI
Kültür Yayınları

İÇİNDEKİLER

Teşekkür.....	IX
Önsöz.....	1
1.....	9
2.....	49
3.....	133
4.....	227
Notlar.....	339
Bibliyografya.....	347
Dizin.....	359

Humphry House'in Anısına

Teşekkür

Alan Tate ve Archibald MacLeish'e yanlarında geçirdiğim çok önemli çıraklık dönemlerim için; Sir Isaiah Berlin'e ve E. T. Williams'a bu projeyi en başından beri destekledikleri için; R. P. Blackmur'e bana verdiği sürekli eğitim ve usta olduğu bir konuda bir başkasının yaptığı çalışmaya bakmaya istekli olduğu için; Bayan L. B. Turkevich'e Rusça bilmemenin kişisel ve mesleki bir kayıp olduğunu hissettirdiği için; Sir Llewellyn Woodward, Alexander Koyré ve Harold Cherniss'e kitabın yazımı sırasındaki yardımları için; Griffith Edwards ile Michel Gourévitch'e kitap bittiğinde okuyacaklarına söz verdikleri için; James Billington'a kitabın provalarını okuduğu ve zekice değerlendirmelerini ve Rus tarihi ve edebiyatı hakkındaki engin bilgilerini bu sıkıcı işe taşıdığı için; her şeyden öte, benzersiz koşullarda, bana bu kitabı yazabilmem için bir buçuk yıl izin veren Dr. J. Robert Oppenheimer'a ve Institute for Advanced Study'ye müteşekkirim.

Bu gibi durumlarda insanın eşinin ve ailesinin katlandığı sıkıntılar karşısında ise bütün şükran ifadeleri yetersiz kalır.

G. S.

Önsöz

Edebiyat eleştirisi ve yorumu yapan kitapların ömrü kısa olur. Elbette istisnalar vardır. Örneğin Aristoteles, Samuel Johnson veya Coleridge gibi kimselerin eleştiri yazılarının kendisi edebiyat olur. Bunun nedeni bu yazılardaki güçlü felsefe, üslup inceliği veya çağrışım zenginliğidir. Kuramsal-eleştirel argümanın yaratıcı yapıtların ayrılmaz bir parçası olduğu durumlar da vardır (örneğin Proust'un Sainte-Beuve polemigi, T. S. Eliot'ın denemeleri). Ancak bu gibi durumlar istisna olarak kalır. Edebiyat incelemelerinin çoğunun, özellikle de akademik olan ve akademik dergilerde yayınlananların günleri sayılıdır. Bu tarz çalışmalar beğeniler, değerler ve terminolojik tartışmalar tarihinde kendi yerlerini alırlar. Kısa süre sonra da saygıyla dipnotlara gömülür veya kütüphane raflarında sessizce tozlanmaya terk edilirler.

Tolstoy mu Dostoyevski mi ilk olarak, bundan neredeyse kırk yıl önce çıktı. Birçok dile çevrilen ve eskiden Sovyetler Birliği denilen yerde bazı kısımlarının korsan baskıları yapılan bu kitabın baskısının tükendiği hiç olmadı. Hâlâ bir kez daha basılıyor olması içimi hayret ve şükran duygularıyla dolduruyor. Yale Üniversitesi Yayınları büyük risk almış.

Ancak, eğer yanılmıyorsam, bu incelemeyi (ilk kitabım) yenisinden güncel kılan karmaşık bir dinamik de söz konusu. Kitabın ele

aldığı sorun, ileri sürdüğü düşünceler aynı canlılıkta günümüzde de mevcut. 1959’da ifade ettiğim öngörüler doğru çıktı; dile getirdiğim korkular bugün daha da geçerli. Zaman ironileri sabırla geliştiriyor. Başlangıçta yalnızca soluk birer tahmin olan algıların, reflekslerin ve duyarlılıkların içini dolduruyor. 1950’lerin sonunda bu kitapta “eski eleştiri” dediğim eleştiri tarzına göre açıklanan okuma biçiminin ve ahlaki kavrayışların kırk yıl sonra bugün de hâlâ yakıcı konular olabileceğini asla tam olarak öngöremez veya tahmin edemezdim.

Kendilerinden en çok yararlandığım ustalarım “yeni eleştirmenler”, özellikle de Allen Tate ve R. P. Blackmur oldu. Onların lirik şiire, tarihsel-biyografik safrasından arındırılmış yapıtın özerkliğine verdikleri önem ve eleştiriye şiirin kendisinin açıklayıcı bir yansıması (*mimesis*) olarak görmeleri –eleştiri, tıpkı incelediği şiir gibi göz alıcı bir nüans ve retorik zenginliğine sahip olmalıydı– bana ve benim kuşağımdakilere örnek olmuştur. Onlar, çoğunluğu üniversitelerin dışında olan ve yorumun işlevine ve edebi yargılara Coleridge-vari bir saygınlığı yeniden kazandıran şair-eleştirmenlerden oluşan bir galaksi gibiydiler. Ransom, Pen Warren, Burke, Tate ve Blackmur en parlak yazılarında 19. yüzyıldan kalan ve o sırada birçok üniversitede yaygın olan tarihselcilik, pozitivizm ve rutin filolojik incelemeler yüzünden kaybolmuş ince bir zekâyı ve (Matthew Arnold’ın deyimiyle) “ciddiyeti” edebiyat incelemelerine ve değerlendirmelerine yeniden kazandırdılar. O zamanlar herkes *Kenyon Review*’da yer almaya, Blackmur’ün Princeton’daki Gauss Seminerlerine kabul edilmeye veya Harvard Meydanı’ndaki Grolier Kitapçısında yeni eleştiri jargonunda şiir konuşmaya heves ederdi.

Yine de ben başta çok fazla büyülenmemiştim. Fransız lise sisteminde klasiklerle eğitim gördüğüm için, bilgilerimi uygulayacak azmim ve tekniğim yeterli olmasa da, gerçek filolojinin ve tarihsel dilbilimin değerini iyi biliyordum. Tarihsel-filolojik ortamından çıkartılarak ebediyen “standartlaştırılan” bir şiir dili kavramı (I. A. Richards’ın varsayımı) bana pek ikna edici gelmiyordu. Ne de biyografik yaklaşımdan, yani bir yazarın varoluşsal ve tarihsel kimliğinin önemli olduğu, bir şiire, oyuna veya öyküye tılsımlı

bir anonimlik yüklemenin (bu da Richards'ın fikriydi) yanıltıcı bir şey olacağı düşüncesinden vazgeçmeye hazırdım. Dikkatli bir şekilde elendiğinde, örneğin Chaucer'ın, Dickens'ın veya Baudelaire'in yaşamı hakkında bilebildiğimiz şeylerin onların sanatlarının hem biçimi hem de içeriği üzerinde fark edilmeden ve dolaylı biçimde etkili olduğu görülür. Bir ortaçağ lirik şiirini diyelim bir Robert Frost şiirini okuduğumuz gibi okuyamayız. Bunların üzerindeki etkiler, biçimlendirici koşulların yoğunluğu birbirinden çok farklıdır. Bu farklılık, bu “biçimlendirici alan”, içinde mutlaka toplumsal, ekonomik ve maddi kategorileri barındırmalıdır. İngiliz edebiyatı toplumsal sınıflara gömülü ve bu sınıflar tarafından üretilmiş bir edebiyattır (kullanılan ağızlar sık sık bu sınıfsal farklılıkları yansıtır). Fransız edebiyatının itici gücü ideoloji, dinsel ve siyasal çatışmalardır. Ekonomik-ideolojik güdüler ve sıkıntıları Dante'den daha keskin bir biçimde saptamış başka bir yazar yoktur. Bilim ve teknolojiye, tarım ve ticaretteki evrim edebi biçim üzerinde hiç etkili olmamış gibi davranmak; hatta henüz matbaa icat edilmeden veya eğitimin yaygınlaşmasından çok önce yazılan lirik şiir, yani en özel duyguların yansıması olan o şiir tipi bile daha sonra yazılanlarla aynıymış gibi davranmak (Blake bu ikisi arasındaki ilişkinin özellikle aydınlatıcı bir örneğidir) saçmalık boyutlarına varan bir şeydir.

Kenneth Burke dışındaki yeni eleştirmenlerin Marksizm ile fazla bir tanışıklıkları yoktu. Oysa Fransız entelektüel çevrelerinde Marksist klasikleri veya Sartre'ın Marksizmden devşirdiği ideolojik sanat ve edebiyat anlayışını bilmeden olgunlaşmak mümkün değildi. Ben de biraz Hegel ve çokça Lukács okumuştum. Yeni eleştiri açısından çok önemli olan “maddi koşullardan arındırılmış” bir edebiyat eleştirisi düsturu, Ransom ile Tate'in “kırsal pastoralizmi” –mitlerin ve Amerikan İçsavaşı öncesi döneminin tarihten kaçmak amacıyla tarihselleştirilmiş biçimlerinin kullanılması– onların birçok yorumunu zayıflatıyor, hatta doğruluktan uzaklaştırıyor gibi geliyordu bana. Özellikle de iki dünya savaşının ardından ve yüzyılın ortasına çöreklenmiş olan insanlık dışı gaddarlıktan sonra...

Duyduğum bu rahatsızlıkların ve yeni eleştirinin dram ve roman gibi başat türler üzerine ancak yüzeysel şeyler söyleyebildiğini gözlemleyişimin sonucunda (örneğin Burke’ün *Coriolanus* veya Blackmur’ün Thomas Mann’ın *Faustus*’u üzerine yazdıkları), bende eski tarz bir eleştiriye tanımlama ve örnekleme fikrini doğurdu. Bununla kastettiğim şey, edebiyata yorumsal ve eleştirel bir yaklaşımdı. Bu yaklaşım yeni eleştirinin biçimdeki ayrıntılara, muğlaklıklara, edebi tarzların kendi kendilerini yapılandırmalarına yaptığı vurguyu hesaba katacak, ama ideolojik-tarihsel bağlama, edebi üretimin ekonomik ve toplumsal yönlerine ve her şeyden önemlisi, edebiyatlarımızdaki seçicilik anlayışını oluşturan bütün o metafizik ve teolojik boyutlara eskiden sahip oldukları tam yetkeyi yeniden kazandıracaktı. Buradaki varsayım, romanın zirvesinde yer alan Tolstoy ile Dostoyevski romanlarının, yani *Savaş ve Barış*’ın, *Anna Karenina*’nın, *Ecinniler*’in veya *Karamazov Kardeşler*’in bile, vardıkları bu yüce yerde bulunmalarının nedeninin hem gayet net açıklanabilir hem de sürekli araştırılması gereken bir şey olduğu düşüncesi idi. Bu iki yazarın aralarındaki rekabet ve köklü farklılıklar nedeniyle bu durum daha da ilginç oluyordu. Tolstoy bilerek ve isteyerek kendisini Homeros ile ilişkilendirecek “epik” bir tarz yaratmıştı. Dostoyevski ise, Shakespeare’den sonra gelmiş en büyük, en çoksesli dram yazarıydı. Tolstoy’un siyasal “aşkıncılığı”, ütöpic inançları son derece iyimserdir. İnsanlığın adaletin egemenliğine ve dünya sevgisine doğru ilerlediğini düşünür. *Budala*’nın ve Büyük Engizisyoncu’nun yaratıcısı ise, en kasvetli trajik metafizikçilerimiz arasındadır. Tolstoy’un Tanrı’sı, Dostoyevski’nin Tanrı’sıyla taban tabana zıttır.

Bana öyle geliyordu ki, bu farkı onların yazdıkları romanların biçimleriyle yorumsal olarak ilişkilendirebilmenin tek yolu eski eleştiriydi. Somut ve biçimsel ayrıntılarıyla “romanın tekniğinin bizi nasıl romancının metafiziğine götürdüğünü” (Sartre) böyle bir eleştiriye, Hegel’den miras kalan bütünlük idealleri gösterebilirdi sadece. Bunun sonucunda da, yeni eleştirinin tümüyle göz ardı ettiği “alımlama”, yani okur tepkisi, Tolstoy ile Dostoyevski (veya Corneille ile Racine, Broch ile Musil) arasında yaptığı tercih, oku-

run kendi yaşam felsefesini ortaya koyan veya o felsefenin oluşmasına yardımcı olan bir şey olarak görünecekti. Rilke'nin arkaik Apollon heykelinin, bizden nasıl "hayatımızı değiştirmemizi" istediği malumdur. Tolstoy ve Dostoyevski de bizden bunu isterler, ama genellikle birbirine oldukça zıt biçimlerde. Bu çağrı, romanlarında nasıl oluşmaktadır? Bu yazarların birini ötekine göre daha inandırıcı bulurken tarafsız kalmak bence, olanaksız değilse de, yapmacıklı bir tavır olur. Batı düşünce tarihinde insanların ya Platoncu ya da Aristotelesçi olduğunu söylemek klişe haline gelmiştir. Edebiyatta da "Tolstoycular" ile "Dostoyevskiciler" arasında benzer bir ontolojik ve psikolojik uzaklık vardır. Bu durum bu yazarların yapıtları karşısında büyülenmiş ve öfkelenmiş çağdaşları için bile çok açıktı.

İleride neler olacağını tahmin edemezdim. Eldeki kanıtlar henüz kesin konuşmamıza engel olacak kadar yakın. Ama öyle görünüyor ki, yeni eleştiri çok önemli bazı bakımlardan yapısalcılık sonrası ve yapıbozumcu akımların öncüsü olmuştur. Anonim metin kavramı kolayca "yazarın ölümü" kavramına evrilir. Özünde Mallarmé'den alınmış olan ve kendinden başka bir şeye atıfta bulunmayan kapalı ve kuralsız bir edebiyat dili görüşü, dış gerçekliğin ve doğrulanabilirliğin önemsizleşmesi, yapıbozumculuğun özünde bulunur. Bu görüş, yeni eleştirmenlerin savunduğu şiirsel özerkliğin azmanlaşmasında ve gizlenmiş açık eden müphemliklerde varlığını hissettiren bir görüştür. Daha derinlerde de, yeni eleştiride yaygın olarak bulunan "şifre çözmenin" bilerek veya bilmeyerek yüceltilmesi, çözümleme ediminin önem bakımından edebiyat nesnesinin kendisiyle eşdeğer görülmesi (estetik tarihinde Bizans tarzının özelliği olan bir kibirdir bu), sonradan yapıbozumculuğun düsturu haline gelen bir anlayışın, yani bütün metinlerin kendilerinden sonra ortaya çıkacak olan açıklayıcı metinler için bir tür "ön-metin/bahane" (*pre-text*) olduğu anlayışının öncüsüdür.

Yine de, benim *Tolstoy mu Dostoyevski mi?*'de göstermeye çalıştığım ilkeler ve okuma biçimlerinin bugün 1959'da olduğundan çok daha gerekli (ve neredeyse yalıtılmış bir konumda kalacak kadar demode) olduğu görülmektedir. Bu yaklaşımda, yazarın edebi-

yat yapıtının varlığı üzerindeki ağırlığının ne kadar önemli olduğu, açıklanmasına ihtiyaç duyulmayacak kadar bariz bir şeymiş gibi kabul edilir. Edebiyat eleştirisi ve yorumu, yapıta katkısı ne olursa olsun, yapıtın kendisinden türeyen, “ikincil” faaliyetlerdir. Ne Tolstoy’un ne de Dostoyevski’nin George Steiner’a (ne de Bay Derrida gibi zeki ve düşündüren bir figüre) ihtiyacı vardır. Oysa George Steiner, hem ahlaki hem de yaratıcı anlamda, sürekli olarak *İvan İlyiç’in Ölümü*’ne ve *Yeraltından Notlar*’a muhtaçtır (bu kadar sıradan şeylerin yeniden söylenmesinin gerekmesi ne kadar acı). Ciddi bir şiirin, oyunun veya romanın analitik bir özete, nihai bir açıklamaya indirgenemeyeceği kesindir. Hatta büyük sanatı “zamanın ötesine taşıyan mucize” tam olarak kendisine verilen bu tepkilerde sürekli ortaya çıkan eksikliklerdir. Ama öte yandan, her iyi metin okumasının mutlaka bir yanlış okuma olacağını, istenilen her anlamın veya anlamsızlığın söyleme yüklenmesinin kabul edilebilir bir şey olduğunu ve dilsel mesajı oluşturan araçların, özünde yalnızca sözcük oyunları olduklarını ileri sürmek de nihilist ve kendi üstün gören büyük bir çarpıtmadır. Bu yapıbozumcu ve “post-modern” hükümlerden alınan gizli keyif, epistemolojik kışkırtmalar, o malum “zihin dansı” (Nietzsche) yabana atılır bir şey değildir. Bunlar insanı anlamın anlamını, kurgusal olanın ontolojik konumunu, dünya ile sözcükler arasındaki kaçınılmaz biçimde sorunlu olan ilişkileri yeniden düşünmeye zorlar. Ama aynı zamanda, edebiyatta en kalıcı ve en vazgeçilmez olan boyutlara erişimi de engelliyor gibi görünüyorlar (böyle bir “kalıcılık” ve gereklilik kavramları da zaten, yapıbozumcu bakış açısından retorik yanılsamalardır). Bu çağdaş kuram, edebiyat yapıtlarına uygulandığında ortaya yalnızca önemsiz veya acayip çalışmaların çıkması da rastlantı değildir. *İlyada*’nın, *İlahi Komedya*’nın veya *Kral Lear*’ın bu bir şey söylememe ustalarına söyleyecek çok az şeyi vardır (kaldı ki, onlar için, bu tarz yapıtlardan oluşan bir listenin kendisi bile akademik seçkinciliğin boş bir gösterişidir).

İşin özünde, dilin ve anlamın gizemini ele alan bütün ciddi araştırmalarda olduğu gibi, ilahiyat meselesi vardır. Yapıbozumculuğun kendisi de, semantik işaretlerin sabit bir anlamı ve maksadı hedef-

leyebilmesinin ancak nihai ve aşkın bir otorite tarafından bunlara kefil olunması halinde mümkün olabileceğini ileri sürerek bu gerçeği bütünüyle kabul eder. Yapıbozumculuk, yapısalcılık sonrası kuramlar ve postmodernizm için böyle bir garanti asla olamaz. *Real Presences* (1989) adlı kitabımda Pascal'ın aşkın varlık olasılığı üzerine girilen bahis düşüncesinin dili anlamak ve anlamın anlam yaratma çabası için önemli bir temel oluşturduğunu ileri sürdüm. Üstelik bu bahis Homeros ve Aiskhylos'tan neredeyse günümüze kadar gelmiş geçmiş hemen tüm sanatları ve edebiyatı zımnen veya açık biçimde karakterize eden şeydir; “müziği anlamlı kılmamızı” ancak o sağlar. Klasikler ve modernitenin büyük edebiyat eserleri özel bir anlamda “dinseldir”. Bunlar Tanrı'nın varlığı veya yokluğu sorunuyla ilgilidir. Örnekleri çok az olsa da (Leopardi, Mallarmé), tutarlı bir ateizmin de büyük yücelikler ortaya koyabildiği söylenebilir. Yüce bir şiir ve sanat, aşkın gücün “ölümünden” veya olmayışından da üretilebilir. Tıpkı Tanrı olasılığıyla veya Tanrı'nın “gerçek varlığıyla” çeşitli karşılaşmalardan da üretilebileceği ve zaten büyük oranda üretildiği gibi. Sorgulayıcı düş gücünü, anlamlı biçimin gücünü önemsizliğe mahkûm eden şey, Tanrı'nın varlığı veya yokluğu konusunun semantik bir sabuklamaya, insanla ilişkisi kalmamış çocukça bir sözcük oyununa havale edilmiş olmasıdır.

Bu argümanın otuz yıl kadar önce kaçınılmaz olarak öne sürülmüş olduğunu ancak *Real Presences* kitabını tamamladığımda fark ettim. *Tolstoy mu Dostoyevski mi* bu iki romancının çapının teolojik angajmanlarından ayrı düşünülemeyeceğini göstermeye çalışıyor. Eğer, James'in de gördüğü gibi, *Anna Karenina*, *Madame Bovary*'den bile “çok daha büyük bir şey” ise, eğer *Karamazov Kardeşler* Balzac'tan da, Dickens'tan da kat kat üstünse, bunun nedeni Tolstoy ve Dostoyevski için Tanrı sorununun çok önemli olmasıdır. Zaten Tolstoy'un Homeros'a, Dostoyevski'nin ise Shakespeare'e benzetilmesini meşru kılan şey, bütün bu yazarların ampirik olan şeylerin ötesinde bazı bireysel ve toplu, psişik ve tarihsel gerçeklikler olduğu hissini paylaşmalarıdır. Bu iki Rus ustaya da, kendilerinden sonra gelen Pasternak'a ve Soljenitsin'e de, D. H. Lawrence'ın büyük bir yazar veya sanatçı olabilmek için insanın “Tanrı'nın ate-

şinin” (veya Tanrı’nın yokluğunun) “karşısında çırılçıplak durması” gerektiği yolundaki varsayımı çok açık bir gerçek olarak görünüyordu. Tolstoy’un sürekli olarak dirilişin gizemine yönelmesi de, Dostoyevski’nin çizdiği apokaliptik nihilizm portreleri de aynı şekilde dinsel düşüncenin eşsiz anlatısal-dramatik temsilleridir. Bu kitapta Rusların bu alandaki başarıları ile Hawthorne ve Melville’in romanları arasındaki benzerlikler de anımsatılmaktadır.

Elbette bugün olsa, farklı bir kitap yazardım. Rusça bilmediğim için çok daha büyük bir mahcubiyetle yazılmış olurdu bu kitap. Yalnızca bir epilog kılığında olsa bile, Musil’de roman ile metafizik arasındaki etkileşimleri ve “büyülü gerçekçilik” denilen akımdaki açıklanamaz şeylerin sezgileri, “doğaüstü” öğelerin boyutları hakkında da bir şeyler söyledim. Tartışmaya *Doktor Jivago* ile Soljenitsin’in romanları da katılırdı. Ayrıca, Faulkner’daki Tolstoy tarzı epik ve Dostoyevski tarzı dehşet öğeleri daha iyi açıklanırdı.

Bu ilk kitabın hala bir hayatıyeti olup olmadığına ancak okur karar verebilir. Yale Üniversitesi Yayınlarının alicenaplığı sayesinde hem biraz rahatsız edici hem de güven verici bir gerçekle yüzleştim: Bütün bu yıllar boyunca ve yazdığım tüm kitaplarda tek bir dürtüyle çalışmışım. Çalışmalarımın ve verdiğim derslerin hepsi *Tolstoy mu Dostoyevski mi*’nin ilk cümlesi olan “Edebiyat eleştirisi bir sevgi borcundan doğmalıdır” cümlesinden ve bu cümleye geçerlilik kazandıran “ötekinin”, yani kutsalın var olma ihtimalinden doğmuştur.

G.S., 1996

Ein Buch wird doch immer erst gefunden, wenn es verstanden wird.

[Bir kitap ancak anlaşıldığında keşfedilmiş olur.]

GOETHE'den SCHILLER'e, 6 Mayıs, 1797

Edebiyat eleştirisi bir sevgi borcundan doğmalıdır. Bir şiir, bir oyun veya bir roman, hem apaçık hem de gizemli bir biçimde hayal gücümüzü derinden etkiler. O yapıtı elimizden bıraktığımızda, ilk kez elimize aldığımız zamandakinden farklı biri oluruz. Başka bir alandan alınan bir imgeyle anlatırsak, bir Cézanne tablosunu gerçekten kavrayan biri, artık bir elmayı veya bir sandalyeyi çok farklı bir gözle görür. Büyük sanat eserleri sahip oldukları bu değiştirme gücüyle içimizden bir fırtına gibi geçer, algı kapılarımıza çarpıp sonuna kadar açar ve inanç binalarımızın mimarisini zorlar. Bu etkiyi kayda geçirmek, sarsılmış evimize yeni bir düzen vermek isteriz. İlkel bir paylaşma güdüsüyle, yaşadığımız bu deneyimin niteliğini ve etkisini başkalarına da anlatmak isteriz. Amacımız onları da bu deneyime açılmaya ikna etmektir. İşte eleştiride mümkün olan en doğru kavrayışlar bu ikna çabasından doğar.

Bunu söylüyorum, çünkü çoğu çağdaş eleştiri bambaşka şekilde yapılıyor. Felsefi atalarının ve kullandığı karmaşık araçların fazlasıyla etkisinde olan bu alaycı, küçümseyici eleştiri tarzı, övmeye değil gömmeye gelir.¹ Elbette sağlıklı bir dilin ve duyarlılığın koru-

nabilmesi için gömülmesi gereken çok fazla şey var. Birçok kitap bilincimizi zenginleştirmek ve yaşam kaynağı olmak yerine bizlere kolay okunabilirlik, kaba sabalık ve geçici bir avuntu gibi baştan çıkarıcı zevkler sunar. Ama bunlar kitap kurdu yorumcuların kalemidir, düşünsel ve yaratıcı bir faaliyette bulunan eleştirmenlik sanatına göre değil. Dünyada “yüz büyük kitap”tan çok daha fazla sayıda büyük yapıt var, hatta binden de çok. Ama bu sayı sonsuz değil. Eleştirmen, kitap tanıtımı yapanlardan ve edebiyat tarihçilerinden farklı olarak, yalnızca başyapıtlarla ilgilenmelidir. Onun en büyük işlevi iyiyi kötünden değil, iyiyi en iyiden ayırmaktır.

Modern düşünce bu konuda da daha farklı bir eğilim içinde. Yerleşik kültürel ve siyasal düzenin menteşeleri gevşeyince, bu düşünce, Matthew Arnold’ın Homeros’u çevirmekten söz ettiği konuşmalarında “dünyanın en iyi beş, altı şairi”nden bahsedebilmesini mümkün kılan dingin özgüveni kaybetmiştir. Artık böyle konuşmuyoruz. Hepimiz göreci olduk, eleştiri ilkelerinin, doğası gereği, sürekli değişen zevklere kısa süreyle egemen olma çabalarından başka bir şey olmadığının fazlasıyla farkındayız. Avrupa’nın tarihin eksenini olma konumunu kaybetmesiyle birlikte, klasik Batı geleneğinin üstünlüğüne güvenimizi yitirmeye başladık. Sanatın ufukları zamanda ve mekânda kimsenin tahmin edemeyeceği yerlere çekildi. Çağımızı en iyi yansıtan şiirlerden ikisi, *Çorak Ülke* ile Ezra Pound’un *Kantolar*’ı Doğu düşüncesinden yararlanmıştır. Picasso’nun tablolarından bize bakanlar, intikam duygusuyla çarpılmış Kongo maskeleridir. Zihinlerimiz 20. yüzyıldaki savaşlar ve vahşetle karartıldığı için bizlere kalan mirasa ihtiyatla yaklaşıyoruz.

Ama bu eğilime de fazla kapılmamalıyız. Abartılı bir göreciliğin altında anarşi tohumları yatar. Eleştiri bize muhteşem soy kütüğümüzü, Homeros’tan Milton’a uzanan o eşsiz epik geleneği, Atina’da, Elizabeth döneminde ve neoklasik dönemde yazılmış tiyatro oyunlarının görkemini ve romanın ustalarını hatırlatmalı. Homeros, Dante, Shakespeare ve Racine gibi yazarların artık dünyanın en üstün şairleri olmadıkları söylenebilecek olsa da –çünkü dünya artık kimsenin üstünlük kuramayacağı kadar genişledi–, uygarlığımızın yaşam gücünün kaynağı olan o eski dünyanın büyük şair-

leri oldukları ve bu kaynağı savunmak için tüm dünyanın elinden geleni yapması gerektiği anlatılmalıdır. İnsanlar arasındaki sonsuz çeşitliliğe, toplumsal ve ekonomik koşulların önemine vurgu yapan tarihçiler, eski tanımları, uzun zamandır yerleşmiş olan anlam kategorilerini terk etmemizi istiyorlar. Aralarında binlerce yıllık zaman farkı bulunan *İlyada* ile *Kayıp Cennet* nasıl olur da aynı sınıflamanın içinde yer alabilir diye soruyorlar. Hem *Antigone*'yi, hem *Kral Lear*'ı, hem de *Phèdre*'i tanımlamak için kullanılan “tra-jedi” sözcüğünün artık herhangi bir anlamı olabilir mi diyorlar.

Eski kavrayış ve anlamlandırma alışkanlıklarının zamanın insafsız etkisinin ulaşmadığı derinliklere kadar inmiş olduğu söyleyerek cevap verilebilir bu soruya. Gelenek ve birliğin dip dalgası da en az yeni karanlık çağın üzerimize boca ettiği düzensizlik ve baş dönmesi hissi kadar gerçektir. Epîğin, merkezine tarihin önemli bir anını veya dinsel mitleri alan bir şiirsel kavrayış biçimi, trajedinin ise anlam ilkelerini insanın durumundaki zayıflıklardan, Henry James'in deyiimiyle “felaketlerin hayal edilmesinden” alan bir dünya görüşü olduğunu söyleyelim. Bu tanımların ikisi de kapsayıcılık açısından yeterli olmaz. Ama yine de Homeros'u Yeats'e, Aiskhylos'u Çehov'a bağlayan büyük gelenekler, soy hatları olduğunu hatırlatmaya yeter. İşte eleştiri tutkulu bir huşu ve tazelenmiş bir yaşam duygusuyla bunlara yönelmelidir.

Bugün böyle bir yönelişe ciddi bir ihtiyaç var. Yalnızca kısa veya nefret dolu bayağı sözcükleri okuyabilen ama güzellik ve hakikat duygusu veren bir dilin anlamını kavrayamayan insanların cahilliği fışkırıyor her yanımızdan. En yetkin modern eleştirmenlerden biri şöyle yazıyor: “Özellikle bizim toplumumuzda, hem araştırmacıların hem de eleştirmenlerin özel bir işi yapmasına, yani okurun sanat eseriyle etkileşebilmesini sağlayan bir tür aracı olmasına çok büyük, bugüne dek hiç olmadığı kadar büyük bir ihtiyaç duyulduğunun açık kanıtları bulunduğu inanmak istiyorum.”² Yargılamaya değil, anatomik incelemeye değil, aracı olmaya. Böyle bir aracılık ancak sanat yapıtına duyulan sevgiyle, eleştirmenin, kendi sanatını şairinkinden ayıran mesafeyi sürekli olarak ıstırapla hatırında tutması sayesinde başarılabilir. Bu, **burukluğun berraklaştırdığı**

bir sevgidir: Bu sevgi yaratıcı dehanın mucizelerine bakar, bunların varlık ilkelerini fark eder, herkese gösterir, ama bilir ki, kendisi bunların hiçbirinin yaratılmasında en küçük bir rol oynamamıştır.

Bence bunlar şu anda etkili olan o göz kamaştırıcı “yeni eleştir-i” ekolüyle kısmi bir ayrıma gitmek için “eski eleştiri” denilebi-lecek eleştirinin genel ilkeleridir. Eski eleştiri hayranlıktan doğar. Bazen yapıttan bir adım uzaklaşıp onun ahlaki amacına bakar. Edebiyatın her şeyden soyutlanmış olarak var olmadığını, aksine tarihsel ve siyasal enerjilerin etkileşiminin tam merkezinde yer aldığı düşünür. Hepsinden önemlisi, eski eleştiri kapsamı ve doğası bakımından felsefidir. Genel uygulamalarının çoğunda, Jean Paul Sartre’ın Faulkner üzerine yazdığı bir yazıda saptadığı şu inançla hareket eder: “Romanın tekniği bizi sürekli olarak romancının me-tafizik anlayışına götürüyor.” Sanat yapıtlarında insan ruhunun, yaşamdaki karmaşaya bir düzen ve yorum getirmek için gösterdiği kahramanca çabalar, düşüncenin mitolojileri bir araya gelmiştir. Estetik biçimden ayrılması olanaksız olsa da, felsefi içeriğin –şii-re giren inancın veya düşüncelerin– kendine ait davranış ilkeleri vardır. İleri sürdüğü fikirler aracılığıyla bizi eyleme veya inanca götüren birçok sanat örneği bulunur. Marksistler dışındaki çağdaş eleştirmenler bu gibi şeylere dikkat etmezler.

Eski eleştirinin bir önyargısı vardır: Bu eleştiri, “dünyanın en iyi şairlerinin” Tanrı’nın gizemi karşısında boyun eğmek veya isyan etmek zorunda kalmış kişiler olduklarına ve dünyevi sanatın sahip olamayacağı veya henüz sahip olmadığı bir amaç yüceliğinin ve şiirsel gücün var olduğuna inanma eğilimindedir. Malraux’nun *Les Voix du Silence*’ta [Sessizliğin Sesleri] ileri sürdüğü gibi, insan insanlık durumunun sonluluğu ile yıldızların sonsuzluğu arasında sıkışıp kalmıştır. Aşkın bir saygınlığı yalnızca aklın ve sanatın anıtsal ürünleri aracılığıyla elde edebilir. Ama bunu yaparken Tanrı’nın biçimlendirme gücünü hem taklit eder, hem de onunla rekabet eder. Bu yüzden yaratma sürecinin merkezinde dinsel bir paradoks vardır. Tanrı’nın suretini en iyi yansıtan ama aynı zamanda ona en çok meydan okuyan insan şairdir. D. H. Lawrence şöyle demiştir: “Yüce Tanrının ateşinin içimden geçebilmesi için kendimi

hep çırılçıplak duruyormuş gibi hissettim ve bu dehşet bir duygu. İnsanın sanatçı olması için müthiş inançlı olması gerekiyor.”³ İyi bir eleştirmen olmak için bu gerekmebilir.

İşte Tolstoy ve Dostoyevski hakkındaki bu çalışmayı yönlendirecek olan değerler bunlar. İkisi de dünyanın en büyük romancılarındandır (büyük kavrayış anlarında her türlü eleştiri dogmatiktir, ama yalnızca eski eleştiri, bunu açıkça yapma ve üstünlük belirtme sözcükleri kullanma hakkını kendinde görür). “Tolstoy’la boy ölçüşebilecek bir İngiliz roman yazarı yoktur” der E. M. Forster, “başka bir deyişle, hiçbir İngiliz roman yazarı, insan yaşamının hem kahramanlık yanı, hem de aile ilişkileri üstünde durarak böylesine eksiksiz bir tablosunu çizmiş değildir. Hiçbir İngiliz roman yazarı insan ruhunu Dostoyevski kadar derinden incelememiştir.”⁴ Forster’in yargısını İngiliz edebiyatıyla sınırlamak gerekmiyor. Bu yargı Tolstoy ile Dostoyevski’nin genel olarak roman sanatıyla ilişkisini tanımlıyor. Ancak, doğası gereği bu tür ifadeler kanıtlanamaz. Bu, garip bir anlamda ama kesin olarak bir “kulak” meselesidir. Homeros’tan veya Shakespeare’den söz ederken kullandığımız ton, Tolstoy ile Dostoyevski’ye uygulandığında da kulağa doğru gelir. Tek bir cümlede *İlyada* ile *Savaş ve Barış*’ı, *Kral Lear*’ı ve *Karamazov Kardeşler*’i bir araya getirebiliriz. Bu, hem bu kadar basit hem de karmaşık bir şeydir. Ama böyle bir iddianın mantıklı kanıtlara dayanmadığını tekrarlayayım. *Madame Bovary*’yi *Anna Karenina*’dan üstün gören veya Henry James’in *The Ambassadors*’ını [Elçiler] otoritesi ve çapı bakımından *Ecinniler* ile bir tutan birine yanıldığını, bazı temel tonlamaları duyacak “kulağı” olmadığını göstermenin hiçbir yolu yoktur. Bu “ton sağırlığı” sonradan yapılacak bir tartışmayla da asla giderilemez (Müzikle ilgilenen en keskin zekâlardan biri olan Nietzsche’yi, Bizet’yi Wagner’e üstün tutmakla büyük bir hata yaptığını kim inandırabilirdi?) Üstelik eleştirel yargıların kanıtlanamazlığına yanmanın da faydası yoktur. Belki de sanatçıların yaşamlarını zorlaştırdıkları için, eleştirmenler *Kassandra*’nın kaderini paylaşmak zorundadırlar. En net olarak gördükleri zaman bile, haklı olduklarını kanıtlayamazlar ve onlara inanılmayabilir. Ama *Kassandra haklıydı*.

Bu yüzden Tolstoy ile Dostoyevski'nin en büyük iki romancı olduğu yolundaki iflah olmaz inancımı bir kez daha tekrarlayayım. Onlar, kavrayışlarının kapsayıcılığı ve anlatım güçleri bakımından mükemmeldirler. Longinus muhtemelen bu bağlamda "yücelikten" söz ederdi. Bu romancılarda, dili kullanarak somut ve tensel, ama aynı zamanda içine ruhun gizeminin ve yaşamın sindiği "gerçekleri" yaratma gücü vardı. İşte Matthew Arnold'ın "dünyanın en iyi şairleri" olarak tanımladığı yazarların özelliği de bu güçtür. Tolstoy ile Dostoyevski sırf boyutları bakımından bile ayrı bir yerde duruyor olsalar da –*Savaş ve Barış*, *Anna Karenina*, *Diriliş*, *Suç ve Ceza*, *Budala*, *Ecinniler* ve *Karamazov Kardeşler*'de anlatılan yaşamların toplamını bir düşünün– yine de 19. yüzyılda patlama yapan Rus romanının içinde yer alıyorlardı. Bu ilk bölümde, koşullarını ele alacağım bu patlama, Batı edebiyatı tarihindeki en önemli üç başarı anından biriydi– diğer ikisi Atinalı oyun yazarları ve Platon'un zamanı ile Shakespeare çağıydı. Bu çağların üçünde de Batılı zihin büyük bir atlama yaparak şiirsel bir sezgiyle karanlığa dalmıştır; bugün insanın doğasını aydınlatan birçok şey o çağlarda üretilen yapıtlarda bir araya gelmiştir.

Tolstoy ile Dostoyevski'nin dramatik ve öğretici yaşamları, romanın tarihindeki yerleri, siyasetleri ve inançlarının düşünce tarihindeki rolü hakkında birçok kitap yazıldı ve yazılacak. Rusya'nın ve Marksizmin imparatorluğun sınırlarına dayanmasıyla birlikte, Tolstoy ile Dostoyevski'nin düşüncelerindeki kâhince taraf ve bu düşüncelerin bizlerin kaderiyle ne kadar yakından ilgili olduğu kendisini iyice belli etti. Ama bunların, hem daha dar ve hem de daha bütüncül bir şekilde ele alınmalarına ihtiyaç var. Aradan yeterli zaman geçtiği için, Tolstoy ile Dostoyevski'nin büyüklüğünü belli başlı geleneklerin perspektifinden görebiliriz. Tolstoy kendi eserlerinin Homeros'un kilerle karşılaştırılmasını istedi. *Savaş ve Barış* ile *Anna Karenina*, epik tarzın yeniden dirilişini, Batılı şiir sanatında Milton çağından sonra yok olmaya yüz tutan tonların, anlatım ve ifade biçimlerinin edebiyata yeniden girişini Joyce'un *Ulysses*'ine kıyasla çok daha net biçimde gösteren örneklerdir. Ama bunun neden böyle olduğunu anlamak, *Savaş ve Barış*'ta he-

men ve sürekli olarak görülen Homeros-vari öğeleri eleştirel akla açıklamak ve kabul ettirmek çok ince ve ayrıntılı bir okuma gerektirir. Dostoyevski için de daha kesin bir görüşün oluşturulmasına ihtiyaç var. Onun dehasının dramatik niteliği ve çok önemli bakımlardan Shakespeare'den sonra en kapsamlı ve en doğal dramatik mizaca sahip yazar olduğu genellikle fark edilmiştir (bu karşılaştırmayı kendisi de ima etmiştir). Ancak, Dostoyevski'nin roman anlayışıyla dram teknikleri arasındaki yakınlıkları izleyebilmek sadece Dostoyevski'nin taslak metnlerinin ve not defterlerinin yayınlanmasından ve çevrilmesinden sonra mümkün oldu (ben de bu malzemeyi bolca kullanacağım). Goethe'nin *Faust*'undan sonra, Francis Fergusson'ın deyimiyle tiyatro düşüncesi, trajedi alanında sert bir düşüşe geçmiştir. Aralarındaki yakınlık sayesinde yazarları Aiskhylos'a, Sofokles'e ve Euripides'e bağlayan zincir kopmuştur. Ama *Karamazov Kardeşler*'in kökleri, çok sağlam bir biçimde *Kral Lear*'in dünyasındadır; Dostoyevski romanında eski usul trajik dünya görüşü tümüyle yenilenmiştir. Dostoyevski en büyük trajik şairlerden biridir.

Tolstoy ile Dostoyevski'nin siyaset kuramına, ilahiyata ve tarih araştırmalarına el atmaları çoğu zaman dehanın tuhaflikları veya büyük zihinleri malul eden o garip körlüklerin örnekleri olarak değerlendirilmiş ve önemsenmemiştir. Bunlar ciddi bir ilgi gördüğünde ise, gösterilen ilgi, filozofla romancıyı birbirinden ayrı tutmuştur. Oysa olgun bir sanatta teknik ile metafizik aynı bütünlüğün farklı yönleridir. Tolstoy'un ve Dostoyevski'nin –ki sanırım aynı şey Dante için de geçerlidir– şiir ile metafizik, yaratma güdüsüyle sistematik biliş arasında gidip gelmeleri, yaşamın baskılarına verdikleri bir tepki olarak yapıtlarının ayrılmaz bir parçasıdır. Bu yüzden Tolstoy'un ilahiyatı da romanlarındaki ve öykülerindeki dünya görüşü de aynı inancın potasında erimiştir. *Savaş ve Barış* bir tarih şiiridir, ama tarihi Tolstoy'un gerekircilik (determinizm) anlayışının ışığında, daha doğrusu kendine has karanlığında görür. Onu anlamak için hem roman anlayışını, hem de insan yaşamına dair ileri sürdüğü bu görüşü anlamak gerekir. Dostoyevski'nin metafiziğine son zamanlarda çok ilgi gösterilmektedir; hatta mo-

dern varoluşçulukta çok önemli bir yer kaplar. Ancak, onun ruhun kurtuluşu ve mahşer konusundaki görüşleriyle yazma biçimleri arasındaki çok önemli ilişkiler hakkında pek fazla bir şey söylenmemiştir. Metafizik edebiyata nasıl girer ve girdiğinde ona ne olur? Bu çalışmanın son bölümünde *Anna Karenina*, *Diriliş*, *Ecinniler* ve *Karamazov Kardeşler* bağlamında bu tema ele alınacaktır.

Ama neden “Tolstoy mu Dostoyevski mi”? Çünkü onların başarılarını ele alırken ve dehalarının özelliğini tanımlarken bir karşıtlıktan yararlanmak istiyorum. Rus filozof Berdyaev şöyle yazmıştır: “İnsanlar iki tipe ayrılabilir: Tolstoy düşüncesine yatkın kişilerle Dostoyevski düşüncesine yatkın kişiler.”⁵ Hayat onu haklı çıkartıyor. Okur, bu yazarların ikisini de romanın belli başlı ustaları olarak görebilir; yani, onların romanlarında son derece kapsayıcı ve derine nüfuz eden bir hayat tasvirinin bulunduğunu düşünebilir. Ama biraz sıkıştırılırsa, mutlaka ikisinden birini tercih edecektir. Eğer tercihinin ne olduğunu ve niye böyle bir tercih yaptığını söylerse, bence o kişinin ruhuna nüfuz etmiş olursunuz. Tolstoy ile Dostoyevski arasında yapılan seçim, varoluşçuların *angajman* dedikleri şeyin göstergesidir; bu seçim insanın düş gücünü kader, tarihin geleceği ve Tanrı’nın gizemi konularında birbirine taban tabana zıt olan iki farklı yorumdan birine bağlar. Yeniden Berdyaev’e dönersek: Tolstoy ile Dostoyevski örneğinde “Birbirinden ayrı iki varlık kavramını savunanlar arasında köprüyle aşılamayacak bir uçurum bulunmaktadır.” Bu karşıtlık, Batı düşüncesinde Platon’un diyaloglarına kadar uzanan ikiliğin bazı yönleriyle örtüşür. Ama aynı zamanda içinde bulunduğumuz dönemdeki trajik ideolojik savaşla da yakın ilgisi vardır. Sovyet yayınevleri yıllardır milyonlarca Tolstoy romanı basmakta, ama *Ecinniler*’i gönülsüzce ve ancak kısa süre önce yayımladılar.

Ama gerçekten de Tolstoy ile Dostoyevski karşılaştırılmaya uygun mu? Bu iki yazarın birbirinin farkında olduğunu ve birbirleriyle karşılıklı bir zihinsel diyalog içinde olduklarını yalnızca eleştirmen mi uyduruyor, yoksa bunda bir gerçeklik payı var mı? Bu tür karşılaştırmaların önündeki en büyük engeller elde yeterli malzeme olmaması ve aradaki büyüklük farkıdır. Örneğin, artık

elimizde “Anghiari Muharebesi’nin” çizimleri yok. Dolayısıyla aynı projede birbirine rakip olarak çalışmış olan Michelangelo ile Leonardo da Vinci’yi karşılaştıramıyoruz. Oysa elimizde Tolstoy ile Dostoyevski’ye dair bolca belge var. Birbirlerine nasıl baktıklarını, *Budala*’nın yazarına *Anna Karenina*’nın ne ifade ettiğini biliyoruz. Hatta ben bunun da ötesinde, Dostoyevski’nin romanlarından birinde, kendisiyle Tolstoy arasındaki ruhsal karşılaşmanın geleceği öngören bir alegorisinin yer aldığını düşünüyorum. Aralarında büyüklük farkı da yok; her ikisi de devdi. Oysa Shakespeare’i çağdaşı olan diğer oyun yazarlarıyla gerçekten karşılaştırılabilir gören son okurlar herhalde 17. yüzyılda yaşamış olanlardı. O artık bizim gözümüzde çok büyüdü. Marlowe’u, Jonson’ı veya Webster’ı değerlendirirken, onlara güneş gözümüzü kamaştırmasın diye taktığımız isli gözlüklerle bakıyoruz. Bu, Tolstoy ile Dostoyevski için geçerli değil. Onlar edebiyat tarihçisine ve edebiyat eleştirmenine, astronomideki anlamıyla çok özel bir kavuşum sunuyorlar; tıpkı büyüklükleri aynı olan ve birbirinin yörüngesini bozan komşu gezegenler gibiler. Hodri meydan, bizi karşılaştırm, diyorlar.

Üstelik paylaştıkları birçok ortak şey vardı. Tanrı kavramları, davranış önerileri sonuçta birbiriyle asla uyuşamaz. Ama aynı dilde ve tarihteki aynı dönüm noktasında yazıyorlardı. Karşılaşmalarına ramak kalan birçok durum oldu; hepsinde dirençli bir önseziyle korkup geri çekildiler. Hatalı, güvenilmez ama aydınlatıcı bir tanık olan Merezhkovski, birbirine bu kadar zıt başka iki yazar olmadığını söylüyor:

“Zıt diyorum, ama uzak değil, yabancı değil, çünkü uç noktaların birleşmesi gibi çoğu zaman onların arasında da bir temas oluyordu.”⁶

Bu çalışmanın ruhu büyük oranda ayırıcı olacak, epik şairi dram yazarından, akılcıyı hayalciden, Hıristiyan’ı pagandan ayırmaya çalışacak. Ama Tolstoy ile Dostoyevski’nin arasında, doğalarındaki karşıtlığı daha da köklü kılan benzerlik alanları ve yakınlık noktaları da vardı. Bunlarla başlamak istiyorum.

I

Öncelikle “cesamet”, yani iki yazarın dehasının iş gördüğü boyutların büyüklüğü konusu var. *Savaş ve Barış*, *Anna Karenina*, *Diriliş*, *Budala*, *Ecinniler* ve *Karamazov Kardeşler* çok uzun romanlardır. Tolstoy’un *İvan İlyiç’in Ölümü* ve Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar* adlı yapıtları ise, romanımsı uzun öykülerdir. Boyut meselesi öylesine açık ve çıplak bir gerçek ki, onu olağan bir durummuş gibi göz ardı ediyoruz. Oysa Tolstoy’un ve Dostoyevski’nin yazdıkları romanların uzunluğu bu iki romancının amaçları bakımından çok önemliydi. Bu, onların genel bakışları açısından karakteristiktir.

Bu büyüklük sorunu kolay çözülecek bir konu değildir. Ama diyelim *Uğultulu Tepeler* ile *Moby Dick* veya *Babalar ve Oğullar* ile *Ulysses* arasındaki sırf uzunluk farkı bile, bizi bu romanların teknikleri arasındaki farklılıkların tartışılmasından yola çıkarak, farklı estetik anlayışlara ve farklı ideallere götürür. Kendimizi uzun romanlarla sınırlasak bile, yine de bir ayırım yapmak gerekir. Thomas Wolfe’un romanlarının uzunluğu, kabına sığmayan bir enerjinin ve denetim zafiyetinin, dilin etkileyici aşırılıkları arasında dağılıp gitmenin göstergesidir. *Clarissa* da uzun, inanılmaz uzun bir romandır, çünkü burada Samuel Richardson, pikaresk geleniğin parçalı ve gevşek yapısını ruhsalbilimsel çözümlemenin yeni diline aktarmaya çalışmaktadır. *Moby Dick*’in devasa yapısında tema ile anlatım tekniği arasında mükemmel bir uyum olduğu kadar, Cervantes’e kadar uzanan eski bir anlatım tekniği, yani ana konudan uzun süreli sapmalar kullanılmıştır. Balzac’ın, Zola’nın, Proust’un ve Jules Romain’in birkaç ciltten oluşan nehir-romanları (*romans-fleuves*), uzunluğun iki bakımdan çok önemli olduğunu gösterir: Bir epik tavrı hissettirmesi ve bir tarih bilincini aktarması bakımından. Ama (fazlasıyla Fransızlara özgü olan) bu roman sınıfının kendi içinde bile bir ayırım yapmak zorundayız: *İnsanlık Komedyası* dizisindeki romanların kendi aralarındaki ilişki asla Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* dizisindeki kitapların birbirleriyle olan ilişkisiyle aynı değildir.

Uzun ve kısa şiirler üzerine düşünen Poe, uzun şiirlerin sıkıcı laf kalabalıkları, konudan sapmalar ve tonda belirsizlikler içerseler bile, temel özelliklerinden bir şey kaybetmediklerini gördü. Buna karşılık, uzun bir şiirde, kısa bir lirikteki etkili yoğunluk ve özlülük asla elde edilemiyordu. Roman söz konusu olduğunda, aynı kuralı uygulayamayız. Dos Passos'un başarısızlığı, oransızlıktan kaynaklanan bir başarısızlıktı. Öte yandan, Proust'un o muhteşem roman dizisinde ördüğü ağ, Madam de La Fayette'in o güzel minik kitabı *Princesse de Clèves*'deki [Clèves Prensesi] kadar sağlam ve incedir.

Tolstoy ile Dostoyevski'nin romanlarının dev boyutları en baştan beri dikkat çekti. O zamandan bu yana Tolstoy, felsefi ekler yaptığı, ahlaki mesaj verme amacıyla konudan uzaklaştığı ve anlattığı olayları bir türlü sonlandırmak istemediği için eleştirilmiştir. Henry James bu tarz romanlardan "gevşek ve şekilsiz ucubeler" olarak söz etmiştir. Rus eleştirmenler de Dostoyevski'nin romanlarının uzunluğunu, fazla zorlama bir üslup yaratma çabasına, yazarın karakterlerine karşı net bir tavır ortaya koyamayışına ve gayet açık olarak sayfa başına para almasına bağlarlar. Aynı yıllarda yazılan Victoria dönemi romanları gibi, *Budala* ve *Ecinniler* de tefrika yayın ekonomisini yansıtır. Batılı okurlar bu iki roman ustasının çok uzun yazmasını Ruslara has bir özellik, Rusya'nın devasa büyüklüğünün yazarlar üzerindeki bir etkisi olarak değerlendirmişlerdir. Bu çok saçma bir fikir, çünkü Puşkin, Lermontov ve Turgenyev gibi özlü yazar Rus yazarlar da var.

Düşününce açıkça görülüyor ki, hem Tolstoy hem de Dostoyevski için uzun yazmak temel bir özgürlüktü. Bu, onların hem kendi yaşamlarını ve kişiliklerini hem de roman sanatı hakkındaki görüşlerini yansıtıyordu. Tolstoy'un üzerinde çalıştığı devasa tuval, hem kendi kişiliğini yansıtıyor, hem de romandaki zaman yapısıyla tarihsel zamanın akışı arasındaki ilişkileri sezdiriyordu. Dostoyevski'nin tuttuğu aynaların dev boyutları ise, ayrıntıya, yani birike-rek en dramatik ana götüren sayısız özel davranışın ve düşüncenin her birinin yakalanıp anlatılmasına verdiği önemin göstergesiydi.

Bu iki romancı üzerinde düşündükçe, kendilerinin de yarattıkları yapıtlar ayarında kişiler olduklarını daha iyi anlıyoruz.

Tolstoy'un sahip olduğu o büyük yaşam enerjisi, kaba güç, sinirsel dayanıklılık ve onda bütün yaşam güçlerinin had safhada bulunuşu çok iyi bilinen şeylerdir. Gorki gibi çağdaşları onu büyük bir haşmetle dünyayı dolaşan antik zamanlardan kalma bir dev olarak tanımlamışlardır. Yaşlılığında fantastik bir yan ve Tanrıya üstü kapalı bir meydan okuma vardı. Seksenli yaşlarına haşmetinden hiçbir şey yitirmeden girdi. Son anma kadar bükülmeden, kendi özerkliğinden müthiş keyif alan bir hırçınlıkla çalıştı. Tolstoy'un kendi enerjisi o kadar büyüktü ki, küçük boyutta bir şeyi ne düşünebilir ne de yaratabilirdi. Ne zaman bir odaya veya edebi bir biçime girse, normal insanlar için inşa edilmiş bir kapıdan geçerken eğilmek zorunda kalan bir dev hissi uyandırıyor. Yazdığı oyunlardan birinde tam altı perde vardır. Tolstoy'un *Diriliş* romanından aldığı telif sayesinde Rusya'dan Kanada'ya iltica etmelerine yardımcı olduğu Dukhoborlar denilen dini grubun üyelerinin, hükümet karıştıklıklarını tipi altında çırilçıplak soyunarak ve ahır yakarak ortaya koymaları da bu tabloya çok uygun düşüyor.

İster gençliğindeki kumar âlemlerinde ve ayı avlarında olsun, ister fırtınalı ama çok çocuklu evliliğinde veya yazdığı doksan cilt kitapta, Tolstoy'un yaşamının her yerinde yaratıcı itkinin gücü çok açıktır. T. E. Lawrence (ki kendisi de insanüstü bir güce sahipti), Forster'a şu itirafta bulunmuştur:

"Tolstoy'la başa çıkmak imkânsız. Adam dün yüzümüze çarpıp gözlerimizi yaşartan ama aynı zamanda da uyuşturan doğu rüzgârı gibi."⁷

Savaş ve Barış'ın çok büyük bölümü tam yedi defa yeniden yazılmıştır. Tolstoy'un romanları, sanki yaratıcılığın baskısı, dil aracılığıyla yaşama biçim vermenin o büyük hazzı tüketilmemiş gibi, isteksizce sona erer. Tolstoy kendi çapının farkında olan ve damarlarında akan kanın coşkusuyla övünen biriydi. Bir keresinde, tam bir ataerkil görkemle, ölümlülüğü bile sorgulamıştı. Ölümün –belli ki aklında kendi fiziksel ölümü vardı– gerçekten de kaçınılmaz olup olmadığını merak etmişti. Bedeninde böylesine

çoşkulu bir hayatîyet varken ve dünyanın her yerinden akın akın Yasnaya Polyana'ya gelen bunca hayranı ve müridi onun varlığına bu kadar ihtiyaç duyarken neden ölsündü? Belki de Rumantsev Müzesinin kütüphanecisi Nicholas Fedorov, ölülerin tam ve gerçek anlamda dirilişinden söz ederken haklıydı. Tolstoy, "Fedorov'un görüşlerinin hepsine katılmıyorum" demişti, ama onları çekici bulduğu ortada.

Dostoyevski ise, aksine, eleştirmenler ve biyografi yazarları tarafından hep yaratma nevrozunun en iyi örneği olarak gösterilmiştir. Bu görüşü destekleyen şeyler arasında onun yazarlığıyla yakın ilgisi bulunan birçok imge vardır: Sibirya'daki sürgün yılları, sara hastalığı, yokluk içinde yaşaması ve hem yaşamında hem de yapıtlarında izlenebilen kişisel bir ıstırap. Bu görüşe yetkinlik kazandıran şey, Thomas Mann'ın Goethe ve Tolstoy'daki Olympos-vari sağıklılık ile Nietzsche ve Dostoyevski'deki hastalıklılık arasında yaptığı ayrımın yanlış yorumlanmasıydı.

Aslında, Dostoyevski'de de sıra dışı bir sağlamlık ve dayanma gücü, inanılmaz bir direnç ve hayvani bir kudret vardı. Bunlar, onun bir tür araf sayılabilecek yaşamındaki gerçek işkencelerle, yapıtlarında yarattığı hayali cehennemin işkencelerine karşın ayakta kalmasını sağladı. John Cowper Powys, Dostoyevski'nin doğasında "*hayat yüzünden acı çekerken bile* hayattan zevk almasını sağlayan son derece gizemli ve kadınsı bir yön" olduğunu söyler.⁸ Romancının en büyük yoklukları veya fiziksel sıkıntıları çekerken bile temposunu düşürmeden hırsla çalışmasını sağlayan o "kabına sığmayan yaşam gücünden" söz eder. Powys'in özenle tanımladığı gibi, Dostoyevski'nin ıstırap anlarında bile yaşadığı zevk (mizacı mazoşizme yatkın olmasına karşın) mazoşist bir zevk değildi. Bu daha çok zihnin kendi dayanıklılığını görmekten aldığı ilkel ve kurnazca bir zevkti. Adam kor ateşlerde yaşıyordu.

İdam mangasının önünde yaşadığı o sahte kurşuna dizilme deneyiminin acı veren etkisini atlatmıştı; hatta o korkunç anın anısını bir tür dayanıklılık muskasına ve sürekli bir ilham kaynağına dönüştürmüştü. Sibirya'daki çalışma kampından (*katorga*) ve ceza olarak yaptığı zorunlu askerlikten de sağ çıkmıştı. O koca roman-

ları, öyküleri ve tartışmacı denemeleri, daha az yaşama enerjisi olan birinin asla kaldıramayacağı maddi ve psikolojik zorluklar içindeyken yazmıştı. Dostoyevski kendisinde bir kedinin esnek sağlamlığı olduğunu söylerdi. Geceyi kumar oynayarak, hastalıkla uğraşarak veya borç almak için yalvararak geçirmiş olsa da, dokuz canlı ömrünün hemen her gününü tam güçle çalışarak geçirdi.

Onun sara hastalığını işte bu ışıktaki görmek gerekir. Dostoyevski'nin "ilahi hastalığının" patolojisi veya kaynağı bilinmiyor. Olayların tarihleri hakkında çok az şey bildiğimiz için, Dostoyevski'nin ilk sara nöbetleriyle babasının öldürülmesi arasında Freud'un gördüğü nedensel ilişkiyi kabul etmek zor. Romancının kendi hastalığına bakışı ise karmaşık ve dinsel tınılarla doluydu: Hastalığını hem acımasız ve alçaltıcı bir sınav, hem de insanda mucizevi aydınlanma anları ve keskin bir görüş yaratan gizemli bir armağan olarak görüyordu. Hem *Budala*'daki Prens Mışkın'ın açıklamalarında, hem *Ecinniler*'de Şatov ile Kirillov'un diyalogunda, sara nöbetleri bütüncül deneyim anları, yaşamın en gizli ve en temel güçlerinin ani bir dışa vurumu olarak resmedilir. Nöbet anında ruh, duyuların kendisine engel olan kısıtlamalarından kurtulur. Dostoyevski hiçbir yerde "budalanın" kutsal hastalığından üzüntü duyduğunu belirtmez.

Dostoyevski'nin hastalığının, ondaki olağanüstü sinirsel enerjiyle doğrudan ilişkili olması mümkündür. Belki de kabaran enerjisine bir boşalma sağlıyordu. Thomas Mann onda "taşkın bir canlılık, bir patlama ve aşırı bir sağlık fışkırması" görmüştür.⁹ Dostoyevski'nin doğasını açıklayan şey gerçekten de budur: Hastalığı bir algı aracı olarak kullanan "aşırı bir sağlık". Bu bakımdan Nietzsche ile karşılaştırılması da doğrudur. Dostoyevski, çevreleri fiziksel acılar tarafından "renkli camlardan oluşan kubbeler" gibi sarılmış sanatçıların ve düşünürlerin bir örneğidir. Bu kişiler o camın ardındaki gerçekliği daha yoğun olarak görürler. Bu bakımdan Dostoyevski, astımını, sanatıyla yaşadığı manastır hayatını korumak için bir duvar gibi kullanan Proust'la veya kulağını körlükle keskinleştiren ve karanlığı bir deniz kabuğu gibi dinleyen Joyce'la da karşılaştırılabilir.

“Zıt, ama uzak değil, yabancı değil” demişti Merezhovski: Tolstoy’un sağlığıyla Dostoyevski’nin hastalığında benzer bir yaratıcı gücün işaretleri vardı.

T. E. Lawrence, Edward Garnett’e şöyle yazıyordu:

“Sana bir raf ‘Dev’ kitap topladığımı söylemişim ya (hani Longinus’un ‘yücelik’ dediği türden bir ruh büyüklüğü taşıyan kitaplar): İşte o kitaplar *Karamazovlar*, *Zerdüşt* ve *Moby Dick*’ti.”¹⁰

Beş yıl sonra bu listeye *Savaş ve Barış*’ı da eklemişti. Bunlar gerçekten de dev kitaplardır, Lawrence’ın sözünü ettiği nitelik de hem kitapların hacminde hem de yazarlarının yaşamlarında açıkça görülür.

Ancak Tolstoy’un ve Dostoyevski’nin sanatının görkemi –bu sanatın, epik şiirle tragedyanın çöküşünden sonra kaybolan o eski kavrayış bütünlüğünü edebiyata nasıl yeniden kazandırdığı– tek başına ele alınamaz. Virginia Woolf her ne kadar “onlarınkiler dururken başka roman yazmanın vakit kaybı” olup olmayacağını sorma gereğini duymuş olsa da,¹¹ ilgimizi yalnızca Ruslarla da sınırlı tutamayız. Tolstoy’un ve Dostoyevski’nin romanlarını ele almaya başlamadan önce, biraz genel olarak roman sanatı ile 19. yüzyıl Rus ve Amerikan romanının özellikleri üzerinde duracağım.

II

Avrupa’daki roman geleneği tam olarak, epik ve tragedya türlerinin çöküşüne neden olan koşullardan doğdu. Gogol’dan Gorki’ye kadar birçok Rus romancı, ücra bir yerde yaşamının sağladığı bir saflıkla ve sürekli olarak bireysel dehaların ortaya çıkışıyla, yazdıkları şeylere öyle bir enerji, öyle büyük seziler ve öyle vahşi bir inancın şiirini kattılar ki, bir edebiyat türü olarak roman, epikteki ve dramdaki kapsam ve çeşitlilikle yarışır oldu (hatta, kimilerine göre, onları geçti). Ama romanın tarihi kesintisiz bir tarih değildir. Rusların başarıları Avrupa’da egemen olan roman türünden çok farklı, hatta ona tamamen zıttı. Rus roman ustaları, tıpkı kendi

farklı yöntemleriyle benzer bir şeyi yapan Hawthorne ve Melville gibi, Defoe'nun zamanından Flaubert'in zamanına kadar gelişmiş olan yerleşik roman geleneklerinin dışına çıktılar. Mesele şuydu: 18.yüzyıldaki gerçekçiler için bir güç kaynağı olmuş bu gelenekler, *Madame Bovary* çağıma gelindiğinde artık çok sınırlayıcı olmaya başlamıştı. Bu gelenekler neydi ve nasıl ortaya çıkmışlardı?

En doğal halinde epik, birbiriyle yakın ilişkileri olan dinleyicilerden oluşan bir gruba hitap eden bir şiiirdir; bir sanat değil yaşayan bir olay olarak dram ise, toplu bir organizmayı, canlı seyirciyi hedefler. Oysa roman, özel hayatın kargaşası içindeki tek tek okurlarla konuşur. O, yazarla temelde parçalanmış olan toplum arasındaki bir iletişim türü, Burckhardt'ın deyimiyle, "tek başına okunan bir hayal ürünüdür."¹² İnsanın kendi odasında oturup tek başına bir kitabı okuması çok zengin tarihsel ve psikolojik anlamları olan bir durumdur. Bu durum Avrupa nesir tarihini ve özelliklerini doğrudan etkilemiş ve ona, onu orta sınıfın kaderi ve dünya görüşüyle ilişkilendiren sayısız özellik kazandırmıştır. Homeros'un ve Vergilius'un destanlarının şairlerle aristokrasi arasında geçen konuşmalar olduğunu düşünürsek, romanın da burjuvazi çağının en önde gelen sanat biçimi olduğu söylenebilir.

Roman yalnızca Avrupa şehirlerindeki evlerinde özel hayatlar yaşayan bireylerin sanatı olarak doğmamıştır. Ta Cervantes'ten bu yana, hayal gücünün deneysel gerçekliğe akılcı bir şekilde tuttuğu bir ayna da olmuştur. *Don Quijote*, destanın dünyasına karmaşık duygularla, acıklı bir şekilde veda etti; *Robinson Crusoe* ise modern romanın dünyasını belirledi. Tıpkı Defoe'nun kazazede kahramanı gibi, romancı da kendi etrafına somut olgulardan oluşan bir çit çeker: Bunlar Balzac'ın müthiş sağlam evleri, Dickens'in muhallebilerinin kokusu, Flaubert'in ecza tezgâhları ve Zola'nın bitmek bilmeyen eşya tasvirleridir. Romancı kumda ayak izleri görürse, bunların çalılıklarda saklanan Cuma'ya ait olduğunu düşünür, Shakespeare'in dünyasında olduğu gibi "Antonius'u seven tanrı Herakles'in" ürpertici varlığına değil.

Batı romanındaki ana akım, kötü anlamda değil, gerçek anlamda yavandır. Bu romanda ne Milton'ın kaosun sonsuzluğunda dolaşıp

duran Şeytan'ına ne de *Macbeth*'deki "atlayıp bir eleğe Halep'e giden" cadılara yer vardır. Artık yel değirmenleri dev değil sadece yel değirmenidir. Bunun yerine roman bize yel değirmenlerinin nasıl yapıldığını, ne kadar kazandığını ve rüzgârda nasıl bir ses çıkardığını anlatır. Çünkü romanın en dâhice yönü, gerçekliğin ve iç bakışın verilerini betimlemesi, incelemesi, araştırması, biriktirmesidir. Edebiyattaki bütün gerçek yaşantıları aktarma çabalarının, dil ile ortaya konan bütün gerçeklik tasarımlarının içinde en tutarlı ve en kapsamlı olanı romanınkidir. Defoe'nun, Balzac'ın, Dickens'ın, Trollope'un, Zola'nın veya Proust'un romanları dünya ve geçmiş anlayışımızın belgeleridir. Bunlar tarihin birinci göbekten kuzeni sayılırlar.

Elbette bunun geçerli olmadığı roman tipleri de vardır. Egemen geleneğin içinde inatla varlığını sürdüren akıldışılık ve efsane alanları da bulunur. Koca bir gotik roman külliyatı (ki, Dostoyevski'yi ele alırken buna döneceğim), Mary Shelley'nin *Frankenstein*'i ve *Alice Harikalar Diyarında*, ampirizmin egemenliğine başkaldıran en önemli örneklerdir. "Bilim öncesi" bir çağa ait olmakla suçlanıp aşağılanan şeytan ve cin biliminin öldükten sonra da çok canlı bir hayatı olduğunu görmek için yalnızca Emily Brontë'ye, E. T. A. Hoffmann'a ve Poe'ya bakmak yeter. Ama genel olarak 18. ve 19. yüzyıl Avrupa romanı, bakış açısı bakımından laik, yöntem bakımından akılcı ve bağlam bakımından toplumsaldı.

Gerçekçilik, teknik olanakları ve sağlamlığı arttıkça muazzam hırslara kapıldı: Dili kullanarak dış dünyada var olanlar kadar karmaşık ve somut toplumlar yaratmaya kalkıştı. Bu çabadan küçük çapta Trollope'un Barchester'ı, büyük çapta ise *İnsanlık Komedyası* (*Comédie humaine*) doğdu. 1845'teki plana göre, eser yüz otuz yedi farklı başlığı içerecekti ve Fransa'daki yaşamı bütün yönleriyle yansıtacaktı. 1844'te Balzac, bu planı Napolyon'un, Cuvier'nin¹³ ve O'Connel'in¹⁴ başarılarıyla karşılaştıran ünlü bir mektup yazmıştı:

"Le premier a vécu de la vie de l'Europe; il s'est inoculé des armées! Le second a épousé le globe! Le troisième s'est incarné un peuple! Moi j'aurai porté une société entière dans ma tête!"

(Bunların ilki, Avrupa'nın hayatını yaşadı; kendini ordularla aşıladı! İkincisi, yuvarlak dünyayla evlendi! Üçüncüsü, bir halkın bedenleşmiş haliydi! Bense kafamda bütün bir toplumu taşımış olacağım!)

Balzac'taki bu fetih tutkusunun modern bir karşılığı da vardır: Yoknapatawpha Bölgesi, “tek sahibi William Faulkner.”

Ama gerçekçi romanın hem kuramında hem de uygulamalarında ta başından beri bir çelişki vardı. Çağdaş yaşamın ele alınması, Matthew Arnold'ın gerçek yüce sanatın bir niteliği olarak gördüğü “yüksek ciddiyet” ile bağdaşır mıydı? Sir Walter Scott, epik türündeki ve dramatik şiirdeki soyluluğu ve şiirsel uzaklığı tarihi konuları ele alarak elde etmeyi umdu. Modern toplumun ve günlük olayların da, eski şairlerin ve oyun yazarlarının eski kozmolojilerden devşirdiklerini aratmayacak ilginçlikte sanatsal ve düşünsel malzeme sağlayabildiğinin anlaşılması için Jane Austen, George Eliot, Dickens ve Balzac gibi romancıların ortaya çıkması gerekti. Ancak onların romanları da, kapsayıcılıkları ve güçleri yüzünden, gerçekçiliği çok daha çetin olan bir başka ikilemle karşı karşıya bıraktı. Gözlemlenen gerçeklerin sayıca çokluğu boğucu bir hale gelip romancının sanatsal amacını ve biçim üzerindeki denetimini zayıflatmayacak mıydı?

F. R. Leavis'in gösterdiği gibi, ahlaki konulara ve değerlere çok fazla önem veren 19. yüzyıldaki olgun gerçekçiler, bu malzeme yoğunluğunun edebi biçimin bütünlüğünü bozmasını engellemeyi başardılar. Gerçekten de zamanın en zeki eleştirmenleri, abartılı bir gerçekçiliğin tehlikelerinin farkındaydılar. Goethe ile Hazlitt, modern yaşamın tamamını anlatmaya kalkmanın gazeteciliğe benzeyeceği uyarısını yaptılar. Goethe, *Faust*'un prologunda, gazetele-
rin yaygınlaşmasının daha o zaman edebi duyarlılıkları zayıflatmış olduğuna dikkat çekti. Paradoksal görünse de, 18. yüzyılın sonunda ve 19. yüzyılın başında, gerçekliğin kendisi de çok renklenmişti; giderek artan bir canlılıkla sıradan insanlar üzerinde etkili oluyordu. Hazlitt, Fransız Devrimini ve Napolyon savaşlarını yaşamış bir insanın edebiyatın zorlama çabalarından herhangi bir zevk almasının mümkün olup olmadığını merak ediyordu. Hem o, hem de Go-

ethe, gotik romanı ve melodramı, yazarların bu zorluğa verdikleri doğrudan ama yanlış bir tepki olarak görüyorlardı.

Onlar bu korkularıyla ileride olacakları öngörmüşlerdi ama henüz bunun için erkendi. Daha çok Flaubert'in yaşayacağı ıstırapı ve doğalcı romanın kendi belgeselciliğinin ağırlığı altında ezilerek yok oluşunu öngörüyorlardı. Oysa 1860 öncesinde Avrupa'da roman, gerçekliğin yarattığı zorluklara ve baskılara karşın gelişti. Daha önce kullandığım bir örneğe dönersek: Cézanne, göze nesneleri yepyeni bir ışıktaki ve derinlikte görmeyi öğretti. Aynı şekilde, Devrim ve İmparatorluk çağı, gündelik yaşama mitlere has bir çap ve ihtişam kazandırdı. Sanatçıların kendi çağlarını gözlemleyerek de *grand style*'a uygun temalar bulabilecekleri düşüncesini hiçbir kuşkuyla yer bırakmayacak şekilde haklı çıkardı. 1789-1820 yılları arasındaki olaylar, insanların çağdaşlık algılamasına sonradan empresyonizmin fiziksel alan algılamasına getireceğine benzer bir yenilik ve canlılık getirdi. Fransa'nın hem kendisinin hem de Avrupa'nın geçmişine saldırması, Tagus'tan Vistula'ya uzanan kısa ömürlü imparatorluk, bu olaylarla doğrudan ilgisi bulunmayan kişiler üzerinde bile yaşamın temposunu ve heyecanını artıran bir etki yarattı. Montesquieu ve Gibbon'a felsefi araştırma konusu, neoklasik şairlere ise edebi malzeme sağlayan antik dönemdeki durumlar ve motifler, romantikler için gündelik yaşamın parçası haline gelmişti.

Yaşamın ritminin nasıl hızlandığını göstermek amacıyla, bu coşkulu ve tutkulu saatlerden oluşan bir antoloji bile hazırlanabilir. Bu antolojiye Kant'ın ömrü boyunca sadece bir kez, o da Bastille kalesinin düştüğünü duyunca, sabah yürüyüşüne çıkmayı ertelediğinin anlatılmasıyla başlanıp oradan Wordsworth'ün *Prelüd*'de, Robespierre'in ölüm haberini alışı anlatıldığı o muhteşem pasaja geçilebilir. Antolojide ayrıca, Goethe'nin Valmy Muharebesi'nde yeni bir dünyanın doğuşunu betimlemesi, De Quincey'nin Londra'dan çıkan ve Yarımada Savaşı bültenlerini taşıyan posta arabasının gece yarısı mahşeri bir hızla yaptığı yolculukları anlatışı bulunabilir. Napolyon'un Waterloo'da yenildiğini duyan Hazlitt'in nasıl intiharın eşğine geldiği ve Byron'ın İtalyan devrimcilere ka-

tılışı anlatılabilir. Böyle bir antolojinin sonunda, Berlioz'un anılarından alınan ve Ecole des Beaux-Arts'dan kaçıp 1830'daki isyanlılara katılışını ve onlara irticalen *Marseillaise*'i çaldırışını anlattığı pasaj da mutlaka yer almalıdır.

19. yüzyıl romancılarına kendi çağlarının dramatik verimliliği konusunda güçlü bir duygu miras kalmıştır. Danton'a ve Austerlitz'e tanıklık etmiş insanlar, şiirsel bir görüş için mitolojinin veya eski dönemlerin sağlayacağı malzemelere bakma ihtiyacı hissetmiyorlardı. Ancak bu, sorumlu romancıların doğrudan kendi zamanlarındaki olaylarla ilgilendikleri anlamına da gelmiyordu. Onlar, kendi sanatlarının kapsamını içgüdüsel olarak kavradıklarından, hayatın bu yeni temposunun daha çok, tarihsel figür olmayan kişilerin yaşamlarında ortaya çıkışını ele alıyorlardı. Ya da Jane Austen gibi, yerleşik ve daha alçak gönüllü davranış biçimlerinin modernliğin saldırısına direnişini resmediyorlardı. Bu, garip ama çok önemli bir gerçeği, romantik dönem ve Victoria dönemi romancılarının Napolyon konusunun açık çekiciliğine neden kapıldıklarını açıklıyor. Zola'nın, Stendhal üzerine yazdığı makalede dile getirdiği gibi, Napolyon'un Avrupa'daki psikolojinin ve bilincin şekillenmesi üzerindeki etkisi çok derindi:

"Bu konu üzerinde duruyorum, çünkü Napolyon'un edebiyatımız üzerindeki son derece gerçek etkisini inceleyen bir çalışma hiç görmedim. İmparatorluk döneminde vasat bir edebiyat vardı; oysa Napolyon'un kaderinin çağdaşları üzerinde kafalarına balyozla vurulmuş gibi bir etki yaptığı inkâr edilemez. Bütün hırslar büyüdü, bütün girişimler dev boyutlar kazandı ve diğer alanlarda olduğu gibi, edebiyatta da dünyanın hâkimi olma düşleri kurulmaya başlandı."

Balzac'ın sözcükler krallığında hüküm sürme düşü de bunun doğrudan bir sonucuydu.

Yine de romanın amacı gazetecinin ve tarihçinin işini elinden almak değildi. Devrim ve İmparatorluk 19. yüzyıl romanının art alanında çok önemli bir rol oynar, ama yalnızca art alanında. Bunlar, Dickens'ın *İki Şehrin Hikâyesi* ve Anatole France'ın *Tanrılar*

Susamışlardı adlı kitaplarında olduğu gibi, çok fazla merkeze taşınırsa, roman olgunluğunu ve özelliğini kaybeder. Balzac ile Stendhal bu tehlikenin farkındaydılar. Her ikisi de Devrimin ve Napolyon'un insanların üzerine saldırdığı heyecanların hayatı aydınlatan ve soylulaştıran şeyler olduğunu düşünüyorlardı. Hem özel hem de ticari yaşamda görülen "Bonapartçılık" teması onları büyülüyordu. Siyasal olayların toplum düzenini ve insanın kendine dair düşüncelerini nasıl değiştirdiğini göstermek istiyorlardı. *İnsanlık Komedyası*'ndaki anlatı yapısının ağırlık merkezinde Napolyon efsanesi bulunur. Ama bu kitaplarda, önemsiz birkaç yer hariç, İmparatorun kendisi sadece şöyle bir görünüp kaybolur. Stendhal'ın *Parma Manastırı* da, *Kırmızı ve Siyah*'ı da Bonapartçılık üzerine çeşitlemeler, en şiddetli ve en muhteşem haliyle gerçekliğe maruz kalan tinin anatomik incelemeleridir. Ancak *Parma Manastırı*'nın başkahramanının Napolyon'u sadece bir kez, o da göz ucuyla görmesi çok öğreticidir.

Dostoyevski, bu geleneğin doğrudan mirasçısıdır. Rus şair ve eleştirmen Vyaçeslav İvanov, Balzac'ın Rastignac'ından Stendhal'ın Julien Sorel'ine ve *Suç ve Ceza*'ya kadar Napolyon temasının evrimini izlemiştir. "Napolyon düşü", en yoğun olarak Raskolnikov'un kişiliğinde temsil edilir ve bu yoğunlaşma, Avrupa'dan Rusya'ya geçtiğinde romanın kendi olanaklarını nasıl genişlettiğinin göstergesidir. Tolstoy ise, imparatorun daha önceki ele alınışlarından çok kesin bir şekilde sapmıştır. *Savaş ve Barış*'ta Napolyon doğrudan betimlenir. Ama hemen değil: Austerlitz'de ortaya çıkışı, (Tolstoy'un büyük hayranlık duyduğu) Stendhal'ın dolaylı yönteminin izlerini taşır. Ama sonra, roman ilerledikçe, tam karşıdan anlatılır. Bu durum, anlatı tekniğinin değişmesinden öte bir şeyi yansıtır. Tolstoy'un tarih felsefesinin ve kahramanlık destanları ile yakınlığının bir sonucudur. Dahası, bunun edebiyatçının eylem adamını bütünüyle sınırlama ve ona hâkim olma arzusunun –bu arzu Tolstoy'da özellikle kuvvetliydi– ele veren bir şey olduğu söylenebilir.

Ama 19. yüzyılın ilk yirmi yılının olayları tarih olmaya başlayınca, zafer havası da yok olmaya başladı. Gerçeklik daha kü-

çük boyutlara inip, daha kasvetli oldukça, gerçekçilik kuramında ve uygulamalarında zaten var olan ikilemler daha net görülmeye başladı. Daha 1836 gibi erken bir tarihte bile Musset –*La Confession d'un enfant du siècle* [Yüzyılın bir çocuğundan itiraflar] adlı yapıtında– Devrimci özgürlüğün ve Napolyon tarzı kahramanlığın atmosferi doldurup hayal gücünü ateşlediği o heyecanlı dönemin solduğunu yazmıştı. Onun yerine, havaya sanayi dönemindeki orta sınıfın gri tonlu, sıkıcı, cahil ve zevksiz egemenliği çökmüştü. Bir zamanlar paranın şeytani destanı olarak görülen ve Balzac'ı büyüleyen o “ticari Napolyonlar” romanı, fabrikalardaki üretim bantlarının ve muhasebe ofislerinin insanlık dışı rutinlerine dönüşmüştü. Charles Dickens üzerine yazdığı bir yazıda Edmund Wilson'ın gösterdiği gibi, Ralph Nickleby'nin, Arthur Grice'in ve Chuzzlewit'lerin yerini Pecksniff ve daha da kötüsü Murdstone almıştı¹⁵. *Kasvetli Ev*'in bütün sayfalarında dolaşan sis, altında 19. yüzyıldaki kapitalizmin acımasızlığını gizleyen kat kat riyakârlıkların simgesiydi.

Dickens, Heine ve Baudelaire gibi yazarlar, öfke ve aşağılamayla, dildeki örtük ikiyüzlülükleri ortaya çıkarmaya çalıştılar. Ama *bourgeoisie* onların dehalarından hoşlandı ve edebiyatın aslında gerçek yaşamla ilgisi olmadığı ve cüretkâr olmasına izin verilebileceği kuramıyla kendisini korudu. Böylece, bugün hâlâ edebiyata, resme ve müziğe musallat olup onları yabancılaştıran bir imaj olan sanatçıyla toplumun kopukluğu imajı doğdu.

Ancak ben, 1830'larda başlayan, sıkı bir ahlak anlayışı aracılığıyla dayatılan ve para hırsına bağlı bir merhametsizlik olarak ortaya çıkan değişimlerle ilgilenmeyeceğim. Bu konudaki klasik analizi Marks yapmıştır. Wilson'ın sözleriyle, o,

“yüzyılın ortalarında, insan ilişkilerini çarpıtan ve yapmacıklığı teşvik eden bu sistemin, ekonomik yapının kendisinin ayrılmaz ve düzeltilemez bir parçası olduğunu gösteriyordu.”¹⁶

Ben yalnızca bu değişimlerin ana akım Avrupa romanı üzerindeki etkilerini ele alıyorum. Gerçek yaşamın ritminin ve değerleri-

nin böylesine dönüşmesi gerçekçilik kuramını acı bir ikileme karşı karşıya bıraktı. Romancı artık yeniden yaratılmaya değmeyecek bu gerçekliğin anlatılmasında hâlâ gerçeğe benzerlik ilkesine sadık kalmalı mıydı? Yoksa roman, ele aldığı malzemedeki monotonluğa ve ahlaki yalancılığa boyun eğmeyecek miydi?

Flaubert'in dehası bu sorunla parçalanmıştı. *Madame Bovary* bu soğuk öfkeyle yaratılmıştır ve içinde gerçekçiliğin bu sınırlayıcı ve çözümsüz paradoksunu barındırır. Flaubert bu paradokstan ancak *Salammô* ve *La Tentation de Saint Antoine*'daki gösterişli arkeoloji sayesinde kaçabilmişti. Ama gerçekliği de göz ardı edemiyordu; bu yüzden kendi kendisini tüketen takıntılı bir çabayla, bir tiksinti ansiklopedisi olan *Bouvard et Pécuchet*'de gerçekliğin bütün yönlerini bir araya getirmeye çalıştı. Flaubert'in görüşüne göre, 19. yüzyıl dünyası insanlık kültürünün temellerini dinamitlemişti. Lionel Trilling çok doğru olarak Flaubert'in eleştirisinin ekonomik ve sosyal boyutların ötesine geçtiğini iddia eder. *Bouvard et Pécuchet*

"kültürü reddeder. İnsan zihni kendi yarattığı eserlerin toplamını, hem geleneksel olarak büyük başarılar olarak görülenleri, hem de aşağılananları bir arada görür, bunların hiçbirinin amaca uygun olmadığı, hepsinin bezginlik yaratan, kibirli şeyler oldukları, engin insan düşüncesinin ve yaratılarının tamamının kişi olarak insana yabancı olduğu kavrayışına varır."¹⁷

19. yüzyıl, yüzyılın başında Wordsworth'e yaşamının büyük bir mutluluk olduğunu hissettiren "şafağın" artık çok uzağındadır.

Sonunda "gerçeklik" romanı yendi ve romancı muhabir olmaya başladı. Sanat eserinin gerçeğin baskısı altında çözülüşü en iyi Zola'nın eleştiri yazılarında ve romanlarında gösterilir. (Burada, çağımızın en usta eleştirmenlerinden biri olan George Lukács'm "The Zola Centenary" adlı yazısındaki görüşlerinden yararlanacağım.) Zola'ya göre, hem Balzac'ın, hem de Stendhal'ın gerçekçiliği aynı derecede kuşkuluydu, çünkü ikisi de hayal gücünün doğalcılığın "bilimsel" ilkelerini bozmasına izin vermişlerdi. Özellikle

de Balzac'ı eleştiriyordu, çünkü o, romanlarında kendi çağındaki yaşamı doğru ve “nesnel” bir şekilde vermek için elinden gelen her şeyi yapmak yerine, gerçekliği kendine göre yeniden yaratmaya çalışmıştı:

“Doğalcı bir yazar tiyatro hakkında bir roman yazmak ister. Elinde karakterlerin ve hiçbir verinin olmadığı bu noktadan başlayarak, ilk işi malzeme toplamak, betimlemek istediği bu dünya hakkında mümkün olduğu kadar çok şey öğrenmek olur. Daha sonra konuyu en iyi bilen kişilerle konuşur, ifadeler, öyküler ve insan portreleri toplar. Ama bu kadarla bitmez. Aynı zamanda eldeki yazılı belgeleri okur. En sonra da bazı yerlere gider, en küçük ayrıntıları bile öğrenmek için tiyatrodaki birkaç gün geçirir, bütün bir akşam bir aktrisin soyunma odasında kalır ve olabildiğince o atmosferi solur. Bütün bu malzeme bir araya gelince, roman kendiliğinden biçimlenecektir. Romancının tek yapması gereken, eldeki bilgileri mantıklı bir devamlılık oluşturacak şekilde gruplamaktır.

Artık ilgi öykünün özgünlüğünde olmayacaktır –tersine, öykü ne kadar genel ve yaygın olursa, o kadar tipik olur.”¹⁸

Neyse ki, Zola'nın kendisini en “bilimsel” zannettiği yerlerde bile araya giren dehası, hayal gücünün renkliliği ve ahlaki tutkusu böyle kasvetli bir programı uygulamasına engel olmuştur. *Apart-man (Pot-Bouille)*, 19. yüzyılda yazılmış en iyi romanlardan biridir; komik vahşeti ve yapısının sağlamlığıyla büyük bir romandır. Henry James'in dediği gibi,

“Zola'nın ustalığı, sığ ve basit olan şeylerle oynadığı coşkulu oyundadır; görürüz ki, değerler küçük olduğunda, istenilen toplama ulaşmak için sayısız unsur ve sayısız birleşim kullanmak gerekir.”¹⁹

Ama sorun şuydu ki, “sığ ve basit olan şeyler” bol miktarda bulunurken, “ustalığa” pek rastlanamıyordu. Doğalcı roman, Zola kadar iyi olmayan romancıların elinde gazete muhabirliğine dönüştü, bitmek bilmez bir “yaşam diliminin” azıcık renklendirilmiş bir reproduksiyonu haline geldi. Tam reproduksiyon araçları olan radyo, fotoğraf, sinema ve daha sonra da televizyon daha gelişmiş

ve daha yaygın hale gelince, roman kendisini ya bunların dümen suyuna girmiş olarak ya da doğalcılık ilkelerini tümünden terk etmiş olarak buldu.

Ama gerçekçi romanın (doğalcılık onun yalnızca daha radikal bir haliydi) ikilemi tümüyle 19. yüzyılın ortalarındaki siyasal ve toplumsal *burjuvalaşmanın* bir sonucu muydu? Marksist eleştirmenlerin tersine, ben bunun köklerinin daha derinlerde olduğunu düşünüyorum. Bu sorun Avrupa romanının ana geleneğinin üzerine kurulu olduğu varsayımlardan ayrı düşünülemez. Hayatın seküler bir yorumuna ve sıradan yaşantıların gerçekçi temsiline bağlı olan 18. ve 19. yüzyıl romanı kendi sınırlarını önceden çizmişti. Bu bağlılık Fielding’de de Zola’da olduğundan daha az değildi. Aradaki fark, Zola’nın bundan çok daha bilinçli ve titiz bir yöntem yaratmış olması ve onun yaşadığı çağın, Fielding’in *Tom Jones*’da gerçekçiliği yumuşatmak için kullandığı ironik yığıtlığa ve drama uygun olmamasıydı.

Modern roman, mitik ve insanüstü şeyleri, yani *Hamlet*’teki Horatio’nun felsefesinin hayal bile edemeyeceği şeyleri²⁰ reddederik epikteki ve tragedyadaki temel dünya görüşünden ayrılmıştı. Onun iddiası yalnızca bu dünyanın kralı olmaktı. Bu, akılla kavranan insan psikolojisinin ve toplumsal bağlamı içindeki insan davranışlarının uçsuz bucaksız krallığıydı. Goncourt Kardeşlerin romanı uygulamadaki haliyle etik olarak tanımlarlarken bu krallığın kapsamını belirliyordu. Bu çok geniş bir kapsam olmakla birlikte (kimileri bizim anlayabileceğimiz tek krallığın bu olduğunu düşünmektedir), yine de sınırları vardır ve bunlar açıkça kısıtlayıcıdır. *Kasvetli Ev*’in dünyasından *Şato*’nun dünyasına geçerken bu sınırları da geçeriz (ama aynı zamanda Kafka’nın kullandığı ana simgenin Dickens’ın Chancery mahkemesiyle olan yakın ilgisini de fark ederiz). Balzac’ın bir baba ile kızlarını anlattığı romanı *Goriot Baba*’dan *Kral Lear*’a geçtiğimizde ise, bu sınırları aşmanın yapıta kazandırdığı büyük boyutları fark etmemek imkânsızdır. Zola’nın romancılar için çizdiği programdan D. H. Lawrence’ın daha önce alıntıladığım mektubuna geçtiğimizde de yine bu sınırları aşmış oluruz:

“Yüce Tanrının ateşinin içimden gecebilmesi için kendimi hep çınlı çıplak duruyormuş gibi hissettim ve bu dehşet bir duygu. İnsanın sanatçı olması için müthiş inançlı olması gerekiyor. Aklıma hep sevgili Aziz Lawrence’ın ızgarada kızarıken söylediği şu söz geliyor: ‘Çevirin beni kardeşlerim, bu tarafım yeterince pişti’ ”

“İnsanın müthiş inançlı olması gerekiyor”: Bu devrim niteliğinde bir cümle. Çünkü büyük gerçekçi roman geleneği, her şeyin ötesinde, insanların yaşadıklarını olgun ve kapsayıcı bir şekilde anlatmak için inançlılığı çok da gerekli saymıyordu.

Kafka’nın, Thomas Mann’ın, Joyce’un ve Lawrence’ın büyük romanlar yazmasına yol açan bu devrim, Avrupa’da değil, Amerika’da ve Rusya’da başladı. Lawrence şöyle yazıyor: “Bana iki edebiyat gerçek bir eşliğe yaklaşmış gibi geliyor: Rus ve Amerikan edebiyatı.”²¹ O eşliğin ötesinde *Moby Dick* ile Tolstoy’un ve Dostoyevski’nin romanlarını mümkün kılan şey vardır. Ama neden Amerika ve Rusya?

III

19. yüzyıl Avrupa romanının tarihi, akla kolları her yana uzanan bir bulutsu (nebula) imgesini getirmekte. En dıştaki iki uçta Amerikan ve Rus romanı daha parlak bir ışıkla parlamaktadır. Merkezden çepere doğru gittikçe –ki Henry James, Turgenyev ve Conrad’ı o aradaki bulut kümeleri olarak düşünebiliriz– gerçekçilik giderek zayıflar. Amerikan ve Rus tarzının ustaları yansıttıkları vahşi duygu yoğunluğunu dışarıdaki karanlıktan, çürümekte olan folklor, melodram ve dini yaşantı malzemesinden alıyor gibidir.

Avrupalı gözlemciler, geleneksel gerçekçilik yörüngesinin dışında neyin yattığını kaygıyla fark ediyorlardı. Rus ve Amerikalı imgelemlerin Balzac ve Dickens’a kapalı olan merhamet ve acımasızlık bölgelerine girdiğini hissediyorlardı. Özellikle de Fransız eleştirisi, klasik duyarlılığın, ölçü ve dengeye alışık bir zekânın hem yabancı olan hem de coşku veren bu vizyonlara haksızlık etmeme çabalarını yansıtır. Flaubert’in *Savaş ve Barış*’ın büyüklüğünü ka-

bul ederken gösterdiği gibi, kimi zaman bu yabancı tanrıları övme çabasına kuşkululuk ve kıskançlık da eşlik ediyordu. Çünkü Rus ve Amerikan başarılarını tanımlamak demek, aynı zamanda Avrupalı eleştirmenlerin kendilerine kalan büyük mirastaki eksiklikleri de tanımlaması anlamına geliyordu. Avrupalıları doğudaki ve batıdaki yıldızlarla tanıştırmak için ellerinden gelen her şeyi yapanlar bile –Mérimee, Baudelaire, Vicomte de Vogué, Goncourt kardeşler, André Gide ve Valery Larbaud– 1957’de Sorbonne Üniversitesindeki öğrencilere verilen bir ankette Dostoyevski’nin bütün Fransız romancılarını geride bıraktığını öğrenseler çok üzülürlerdi.

19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başında, Rus ve Amerikan edebiyatları üzerine düşünenler, Hawthorne ile Melville’in zamanındaki Amerika ile devrim öncesi Rusya arasındaki benzerlikleri görmeye çalıştılar. Soğuk savaş yüzünden bu bakış açısı çok eski ve yanlış görünüyor. Ama aslında çarpıklık bizde. (Harry Levin’in James Joyce bağlamında söylediği sözü uyarlısak) *Moby Dick*, *Anna Karenina* ve *Karamazov Kardeşler*’den sonra roman yazmanın neden güçleştiğini anlamak için Rusya ile Amerika’yı birbiriyle değil, ikisini birlikte 19. yüzyıldaki Avrupa ile karşılaştırmak gerekir. Bu kitap Ruslarla ilgili. Ama onları gerçekçiliğin içine düştüğü ikilemden kurtaran psikolojik ve maddi koşullar Amerika’da da mevcuttu, bunların bazıları en net haliyle Amerikalıların gözünden görülebilir.

Elbette bu çok geniş bir konu, bu yüzden aşağıda söyleyeceklerim sadece yapılacak daha kapsamlı bir inceleme için notlar olarak değerlendirilmeli. Kendi çağlarının en keskin algılı kişileri olan Astholpe de Custine, Tocqueville, Matthew Arnold ve Henry Adams gibi dört aydın bu konuyu ele almıştır. Her biri kendi durdukları noktadan, yükselmekte olan bu iki gücün arasındaki benzerlikleri görmüştür. Hatta Henry Adams daha da ileri giderek inanılmaz bir isabetle, bu iki güç zayıflamış bir Avrupa üzerinden birbirleriyle karşılaşılırsa uygarlığın kaderinin ne olacağı konusunda tahmin yürütmüştür.

Avrupa ile ilişkilerin karmaşık ama belirleyici niteliği, 19. yüzyılda hem Rus hem de Amerikan entelektüel yaşamında sürekli

olarak ortaya çıkan bir motifti. Henry James'in klasik ifadesiyle: "Amerikalı olmak çok karmaşık bir durum, insanın üzerine yüklediği sorumluluklardan biri Avrupa'nın akıldışı bir şekilde yüceltilmesine karşı savaşmayı gerektiriyor."²² George Sand hakkındaki yazısında Dostoyevski de şöyle diyor: "Slavcı olarak nitelendirilsek bile, biz Rusların iki yurdu vardır: Rusya ve Avrupa."²³ Bu durumun karmaşıklığı ve yarattığı ikilik, Ivan Karamazov'un kardeşine söylediği şu ünlü sözlerde de görülür:

"Avrupa'ya gitmek istiyorum, Alyoşa. Buradan doğrucu Avrupa'ya gideceğim. Biliyorum, orada sadece bir mezarlık bulacağım. Aziz ölümler gömülü orada; her bir mezar taşı ateşli hayattan; ideale, gerçeğe, mücadeleye, bilgiye candan inançların öylesine içten övgüleriyle dolu olacak ki, şimdiden biliyorum, yere kapanarak bu taşları öpecek, gözyaşları dökkeğim; hepsinin çoktandır öbür dünyaya göçtüğünü bildiğim halde"^{24*}

Hawthorne'un *Marble Faun*'undan T. S. Eliot'ın *Dört Kuartet*'ine kadar Amerikan edebiyatının düsturu da bu olamaz mı?

Her iki ülkede de Avrupa ile ilişkiler çok çeşitli ve karmaşık biçimlere girmişti. Turgenyev, Henry James ve daha sonra T. S. Eliot ile Pound, eski dünyanın doğrudan kabulünü veya o dünyaya dönüşü örnekleyen yazarlardır. Melville ile Tolstoy ise büyük retçiler arasındaydılar. Ama çoğu durumda, gösterilen tavırlar karmaşık ve bastırılması güç duyguları yansıtıyordu. 1828'de Cooper, *Gleanings in Europe* adlı kitabında şu gözlemi yapıyordu: "Ülkesini terk ettiği için mazur görülebilecek biri varsa, o da Amerikalı sanatçıdır." Rusya'daki aydınlar ise tam da bu konuda şiddetli bir şekilde bölünmüşlerdi. Ama bu olasılığı hoş karşılasalar da, üzüntü verici bulsalar da, hem Amerikalı hem de Rus yazarlar, kendilerini biçimlendiren yaşantıların en azından bir kısmının sürgün veya "ihanet" sayılabileceği konusunda hemfikir diler. Çoğu zaman Avrupa'ya yapılan ziyaretler kendi memleketlerini yeniden keşfetmelerine ve yeniden değerlendirmelerine yol açıyordu: Gogol, kendi Rusya'sını Roma'da

yaşarken buldu. Ama her iki edebiyatta da Avrupa seyahatleri bir kendini tanımlama aracı ve klasikleşmiş bir ıstıttı bulunma fırsatıydı: Herzen'in arabasının Polonya sınırını geçişi, (James'in *Ambassadors* adlı romanının baş kahramanı) Strether'in Chester'a gelişi gibi. Önceleri Slavcı olan Kireyevski bile, "Rusya kadar engin ve korkunç bir şeyi anlamak için insan ona uzaktan bakmalıdır" diye yazmıştı.

Avrupa ile bu yüzleşme Rus ve Amerikan romanına o kendine has ağırlığı ve itibarı kazandırmıştır. Her iki uygarlık da ergenlik çağını tamamlıyor ve kendi imajını yaratmaya çalışıyordu (bu arayış Henry James'in temel konularından biriydi). Her iki ülkede de roman, kişilerdeki yer duygusunun oluşmasına yardımcı oldu. Bu kolay bir iş değildi, çünkü Avrupalı gerçekçi, kendisine miras kalan zengin bir tarihin ve edebiyatın belirlediği referans noktalarının içinde çalışırken, Birleşik Devletlerdeki ve Rusya'daki romancı, ya yabancı bir geleneğin devamı olduğunu hissettirecek ya da elinin altında ne varsa, bunlarla aldatıcı görünen bir özerklik yaratacaktı. Rus edebiyatının ender bulunur şansı, Puşkin'in dehasının çok yönlü ve klasik bir deha olmasıydı. Onun eserleri kendi başlarına bir gelenek oluşturuyordu. Üstelik bu eserler içlerinde çok çeşitli yabancı etkileri ve modelleri barındırıyordu. Puşkin'deki "evrensel duyarlılık"tan söz ederken Dostoyevski'nin söylemek istediği buydu:

"En büyük Avrupalı şairler bile, yabancı bir ulusun -komşusu da olabilir- dehasını, onun ruhunu, ruhunun gizli derinliklerini, özlemlerini Puşkin kadar böylesine güçlü bir biçimde kendinde özdeşleştirememiştir.

Tüm dünya şairleri içinde, yabancı uluslarla kendini özdeşleştirme özelliğine sahip sadece Puşkin'dir."²⁵

Dahası, Gogol ile Rus anlatı sanatı, dildeki ve biçimdeki ege-men tonları daha yapıtın en başından duyuran bir sanatçıya kavuşmuştur. Gerçekten de Rus romanı onun *Palto*'sundan çıkmıştır. Amerikan edebiyatı ise bu kadar şanslı değildi. Poe, Hawthorne ve Melville'in sahip oldukları zevklerdeki tutarsızlıklar ve tarzlarındaki anlaşılma- z tuhaflıklar, doğrudan görel: bir soyutlanmışlık içinde yazmaya çalışan bireysel yeteneklerin çelişkilerinin göstergesidir.

Rusya’da ve Amerika’da, Avrupa romanında doğal olarak bulunan bir coğrafi istikrar ve bütünlük duygusu bile yoktu. Her iki ülke de, uçsuz bucaksızlığı romantik ve çizilemeyen (sürekli hareket eden) bir sınır bilinciyle birleştiriyordu. Amerikan mitolojisinde Uzak Batı ve Kızılderili ne ise, Kafkaslar ve onun savaşı kabileleri veya Kazaklar ve Don ile Volga üzerindeki Eski İnanç taraftarları da Puşkin’e, Lermontov’a ve Tolstoy’a aynı şeyi ifade ediyordu. Her iki edebiyatta da, yoz kent yaşamını ve sinir bozan ihtirasları geride bırakıp, sınırın tehlikeleriyle ve ahlaki arındırıcılığıyla yüz yüze gelen kahraman arketipi vardı. Serin çam ormanlarında ve vahşi yaratıklar arasında hüznü ama kararlı bir biçimde “soylu” düşmanlarının izini süren Leatherstocking ile Tolstoy’un *Kafkas Öyküleri* adlı kitabının kahramanı birbirine çok yakındır.

Bu uçsuz bucaksız ortamda en görkemli ve en vahşi doğal güçlerle karşı karşıya gelinir; Avrupa romanında böylesine kontrolden çıkmış bir doğa ancak Brontë’lerde ve daha sonra D. H. Lawrence’da görülür. Dana ve Melville’deki ne yapacağı belli olmayan denizin gaddarlığı, Poe’nun *Arthur Gordon Pym’in Öyküsü*’ndeki buz dünyasının arkaik dehşeti, Tolstoy’un *Kar Fırtınası*’ndaki çırılçıplak insan imgesi; görkemli bir anda insanı yok ediverebilecek ele avuca sığmaz doğa güçleriyle bütün o fiziksel karşılaşma anları, Batı Avrupa’daki gerçekçilik repertuarının dışında kalıyordu. Tolstoy’un *İnsana Ne Kadar Toprak Lazım* adlı öyküsü (ki Joyce bunun “dünyanın en iyi edebiyatı” olduğunu düşünüyordu) 19. yüzyılda yalnızca bir Rus veya bir Amerikalı tarafından yazılabildi. Bu, dünyanın uçsuz bucaksızlığını anlatan bir meseldir; böyle bir şey ne Dickens’ın anlattığı Kent bölgesinde ne de Flaubert’in Normandiya’sında anlamlı olurdu.

Ama mekân, bir genişleme duygusu verdiği gibi, aynı zamanda da soyutlayabilen bir şeydir. Hem Rus hem de Amerikan edebiyatına özgü bir başka tema da, fazlasıyla yeni, fazlasıyla düzensiz ve hayatta kalabilmek için maddi koşullarla fazlasıyla mücadele halindeki bir kültürde kimliğini ve kitlesini arayan sanatçı temasıydı. Avrupa’daki geçmişin mirasını bir araya getirip kayıt altına alan ve bu yolla ortak bir bilinç yaratan kentlerin aksine, Rusya ve

Amerika'da kentler bile tam oluşmamış ve anonimdi. Petersburg, Puşkin'in zamanından Dostoyevski'nin zamanına kadar Rus edebiyatında keyfi yaratının simgesi olarak kaldı; bütün kent, sanki istibdadın zalim büyüyle sudan ve bataklıktan yaratılmıştı. Kökleri ne toprakta ne de geçmişteydi. Bazen, Puşkin'in *Bakır Atlı*'sında olduğu gibi, doğa kendisine müdahale edenden intikam alıyordu; bazen de, Poe'nun Baltimore'da kaybolmasında olduğu gibi, kent bir güruha dönüşüyor ve (tıpkı bir doğal felaket gibi) sanatçıyı yok ediyordu.

Ama sonunda, insan iradesi bu devasa toprağa galip geldi. Ormanların ve çöllerin içinden yollar geçti, geniş çayırıklara ve stepelere insan toplulukları yerleşti. İşte bu büyük başarı ve onu sağlayan iradenin gücü, Rus ve Amerikan klasiklerinin oluşturduğu büyük geleneğe yansımıştır. Her iki mitolojide de Balzac'ın "mutlak arayışı" diye tanımladığı şey büyük yer tutar. Hester Prynne, Ahab, Gordon Pym, Dostoyevski'nin yeraltı adamı ve Tolstoy'un kendisi, geleneksel ahlakın ve doğa yasasının iradeyi kısıtlayan engellerine saldırmışlardır. Poe, *Ligeia* adlı öyküsünün başına 17. yüzyılda yaşamış İngiliz din adamı Joseph Glanville'den şu alıntıyı koymuştur: "İrade zayıflığı olmazsa, insan kendini tam olarak ne meleklerle ne de ölüme teslim edebilir." İşte Ahab'ın gizli savaş çığılığı ve Tolstoy'un ölümlülüğü sorgularken sahip olduğu umut da budur. Matthew Arnold'ın belirttiği gibi, hem Rusya'da hem de Amerika'da, yaşamın kendisinde gençliğin fanatizmi vardır.

Ama bu yaşam, Avrupa romanına malzeme kaynağı olan ve roman geleneklerinin örüldüğü kumaşı oluşturan türden bir yaşam değildir. Henry James'in yaptığı Hawthorne incelemesinin merkezindeki konu budur. Hawthorne, *The Marble Faun*'un önsözünde şöyle yazar:

"Benim sevgili ülkemde olduğu gibi, her şeyin apaçık gün ışığında, gündelik bir refah içinde olup bittiği, hiçbir gölgenin, hiçbir köhneliğin, hiçbir gizemin, etkileyici ve ruh karartıcı hiçbir haksızlığın bulunmadığı bir ülke hakkında romans yazmanın gücüüğünü hiçbir yazar denemeden anlayamaz."

Scarlet Letter (Kızıl Harf) ve *The House of the Seven Gables* (Yedi Çatılı Ev) gibi kitapların yazarının bu sözleri bir ironi olarak algılanabilir. Ama James öyle yapmamış ve Hawthorne'un yaşadığı gerçek "güçlükleri" açıklamıştır. Hawthorne'un metninin kendisi de, James'in bu metinle ilgili tartışması da Amerika'yla ilgilidir. Ama James'in söyledikleri belki de Avrupa romanının ana özellikleri hakkındaki en önemli görüşleri ortaya çıkartmıştır. Avrupalı olmayanlarda neyin eksik olduğunu söylerken, aynı zamanda bu yazarların hangi engellerden kurtulmuş olduklarını da söylemektedir. Bence onun bu analizi Flaubert ile Hawthorne arasındaki farklılıkları olduğu kadar, Flaubert ile Tolstoy arasındakileri de aydınlatmaktadır.

James, bir yazar olarak Hawthorne'u çevreleyen atmosferin "inceliğini" ve "boşluğunu" belirttikten sonra şöyle yazar:

"Hawthorne'un yaşamının daha sonraki yıllarında, Avrupa'daki daha yoğun, daha zengin ve daha sıcak ortamı gördüğünde fark ettiği gibi, bir romancıyı besleyen çok fazla şey vardır; bunun için oradaki gibi bir tarih ve gelenek birikimi, tavır ve tip karmaşıklığı gerekir."

Bunun üzerine de, Amerikan yaşamında eksik olan ve dolayısıyla Amerikalı romancının referans ve duygu matrisinde bulunmayan o ünlü "yüksek kültüre ait unsurlar"ın listesini yapar:

"Avrupalıların anladığı anlamda bir devlet yok, hatta özel bir ulus adı bile yok. Hükümdar yok, saray yok, kişisel sadakat yok, aristokrasi yok, kilise yok, din adamları yok, ordu yok, diplomatik hizmetler yok, kırsal kesim beyleri yok, saray binaları, şatolar, malikâneler yok ne de sarmaşıklı harabeler var Ne Oxford var, ne Eton ne de Harrow; edebiyat yok, romanlar yok, müzeler yok, resimler yok, siyasallaşmış bir toplum yok, sporcu bir sınıf yok -Epsom ve Ascot yok!"

Bu liste gerçekten ciddiye alınabilir mi bilmiyorum. James'in çizdiği bu İngiltere tablosundaki saray da, ordu da, sporsever insanlar da sanatçının değerleriyle fazla ilgili değildi. Oxford'un edebi deha ile en dramatik ilişkisi Shelley'yi okuldan atmak olmuştu;

içinden soğuk hava cereyanları geçen malikâneler ve sarmaşıklı harabeler soylu ev sahiplerini eğlendirmek için çabalayan ressamların ve müzisyenlerin sağlığına dokunup ölümlerine neden oluyordu; ne Eton ne de Harrow ince erdemlerin gelişmesine katkıda bulunmakla ünlüydü. Ama yine de James'in listesi anlamlı. Avrupa gerçekçiliğinin dünyasını, Dickens, Thackeray, Trollope, Balzac, Stendhal veya Flaubert gibi yazarların sanatında Bergson'un *données immédiates* (doğrudan veriler) olarak adlandırdığı şeyleri net bir minyatür olarak önümüze koyuveriyor.

Üstelik perspektifi biraz değiştirerek bakarsak, bu yokluklar listesinin aynı şekilde 19. yüzyıldaki Rusya'ya da uygulanabileceğini görürüz. O da "Avrupalıların anladığı anlamda" bir devlet değildi. Yarı Asyalı bir havası olan müstebit Rus sarayı, edebiyata düşmandı. Aristokrasinin büyük bölümü feodal bir barbarlığa gömülüydü ve yalnızca küçük, Avrupalılaştırmış bir kısmı sanata ve özgür düşünceye açıktı. Rus din adamları da, James'in bazı kış gecelerini kütüphanelerinde ve karga dolu salonlarında geçirdiği Anglikan piskoposlara ve sanat kollayıcılarına hiç benzemiyordu. Onlar eğitimsiz ve fanatik bir gruptu, içlerinde neredeyse okuma yazma bilmeyen şehvet düşkünü insanlar sayılabilecek falcılar ve azizler vardı. James'in listesindeki diğer şeyler ise –özgür üniversiteler ve köklü okullar, müzeler ve siyasallaşmış bir toplum, sarmaşıklı harabeler ve edebiyat geleneği– Birleşik Devletler'de ne kadar yoksa Rusya'da da o kadar yoktu.

Ve elbette her iki ülkede de bulunmayan bu unsurlar daha genel bir gerçeği gösteriyordu: Ne Rusya'da ne de Amerika'da "Avrupalıların anladığı anlamda" bir orta sınıf devrimi yaşanmıştı. Marx'ın daha sonra belirteceği gibi, Rusya, arada siyasal bir serbestlik dönemi yaşamadan ve modern burjuvazi oluşmadan feodal sistemden sanayileşmeye geçen bir ülke örneği olacaktı. Avrupa romanının art alanında anayasallığın ve kapitalizmin istikrarlı ve geliştirici yapıları bulunmaktaydı. Oysa Gogol'ün ve Dostoyevski'nin Rusya'sında bunlar da yoktu.

James, Amerika'nın atmosferindeki sığlığın "güzel telafileri" olduğunu da itiraf ediyordu. Doğanın en güzel halleriyle bulun-

şundan, yazarın çok farklı insan tipleriyle kurabildiği temastan ve hiçbir yerleşik toplum kategorisine oturtulamayan bu insanlarla karşılaşmanın yarattığı “merak” ve “gizem” duygusundan söz ediyordu. Ama James hemen ardından bu hiyerarşi yokluğunun sanatçıyı “entelektüel standartlardan” ve davranışları değerlendirmeye yarayan mihenk taşlarından yoksun bıraktığını da ekliyordu. Onun yerine, bu durum sanatçıyı “biraz soğuk ve soyutlanmış bir ahlaki sorumluluk anlayışına” mahkûm ediyordu.

Bu, yalnızca Hawthorne için söylendiği düşünülse bile, rahatsız edici bir ifade. James’in nasıl olup da Augier²⁶, Gyp²⁷ ve oğul Dumas üzerinde düşünmeye zaman harcayıp bunlara hayran olduğunu açıklıyor. *Kızıl Harf*i Lockhart’ın²⁸ *Adam Blair*’i ile karşılaştırabilmesinin (üstelik ikincisinin bu karşılaştırmadan hiç zarar görmeden çıkabilmesinin) ardındaki değerleri aydınlatıyor. Neden Amerikan edebiyatının Poe, Melville ve Hawthorne’un “çocuksu” sembolizm denemeleri yerine “yazarlığa *Venetian Life* gibi enfes bir kitapla başlamış olan” William Dean Howells’in açtığı yoldan ilerlemesini umut ettiğini açıkça gösteriyor. Son olarak da, James’in Turgenyev’in Rus çağdaşlarını niye bir yere koyamadığını açıklıyor.

Bu “soyutlanmış ahlaki sorumluluk anlayışı” (ki bence hiç de “soğuk” değil, aksine çok tutkuludur), Nietzsche’nin daha sonra “bütün değerlerin yeniden değerlendirilmesi” dediği bu şey, Rus ve Amerikan romanını Avrupa gerçekçiliğinin gittikçe azalmakta olan kaynaklarının ötesine, Pequod’un ve Karamazovlar’ın dünyasına taşıyan şeydir. D. H. Lawrence şöyle yazar:

“Eski Amerikan klasiklerinde ‘farklı’ bir duygu vardır. Eski ruhtan yeni bir şeye geçiş, yerinden edilme duygusu. Ve yerinden edilmeler acı verir.”²⁹

Bu yerinden edilme, Amerika’da mekânsal ve kültürel; zihnin Avrupa’dan yeni dünyaya göçüyle oluşmuştu. Rusya’da ise, tarihsel ve devrimciydi. Her iki durumda da acı ve akıldışılık vardı, ama aynı zamanda deney yapma fırsatı ve bu deneylerde tehlikeye giren

şeyin yalnızca mevcut toplumun temsili veya romantik bir eğlence duygusu olmadığına dair coşkulu bir inanç vardı.

James'in standartlarına göre Hawthorne, Melville, Gogol, Tolstoy ve Dostoyevski'nin soyutlanmış kişiler oldukları doğrudur. Hepsi de eserlerini egemen edebi çevrenin dışında veya ona muhalif olarak yaratıyorlardı. James'in kendisi ve Turgenyev ise daha şanslıydı, çünkü onlar kendi amaçlarından ödün vermek zorunda kalmadan saygı görüyorlardı ve yüksek uygarlık çevrelerinde kendilerini yabancı hissetmiyorlardı. Ama son kertede, "Dev" kitapları yazarlar kovalanan o vizyoner yazarlar oldu.

19. yüzyıldaki Rusya ile Amerika'yı gözümüzde canlandıran ve Rus ve Amerikan romanının başarılarındaki benzerlikler ile Avrupa gerçekçiliğinden sapan yönleri üzerine yaptığımız bu değerlendirmeye bir başka nokta daha eklenebilir. Avrupa romanı Napolyon sonrasındaki uzun barış dönemini yansıtır. O barış, 1854 ve 1870'deki düzensiz ve kararsız araları saymazsak, Waterloo'dan Birinci Dünya Savaşı'na kadar sürmüştür. Savaş –göklerdeki savaş olsa bile– epik şiirde hep çok önemli bir motif olmuştur. *Antigone*'den *Macbeth*'e ve Kleist'in başyapıtlarına kadar çoğu ciddi oyuna da bağlam sağlamıştır. Ama 19. yüzyıldaki Avrupalı romancıların ilgi alanlarına ve temalarına oldukça uzaktır. *Gurur Dünyası*'nda uzaktan top sesleri duyulur; *Nana*'nın son sayfalarındaki ironiyi ve o unutulmaz *élan*'ı [hamle, atılım] yaratan da yaklaşmakta olan savaştır; ama Proust'un dünyasının sonu demek olan o umutsuz sefahat gecesinde Paris'in üzerinden o zeplin geçene kadar savaş, ana akım Avrupa edebiyatına tekrar girmez. Bu sorunları yoğun biçimde vurgulayan Flaubert, savaş hakkında acımasız ve göz kamaştırıcı sayfalar yazmıştır. Ama bu, çok eskiden, artık müzelik olmuş Kartaca'da yapılmış olan bir savaştır. İlginçtir ki, savaşan insanlar hakkında inandırıcı anlatılar bulmak için çocuk edebiyatına ve ergenlik çağındaki erkek çocuklar için yazılmış kitaplara, Daudet'ye ve tıpkı Tolstoy gibi, Kırım'da yaşadıklarından son derece etkilenmiş olan G. A. Henry'ye bakmamız gerekir. Yetişkinler için yazılmış kitaplarda ise Avrupa gerçekçiliği bir *Savaş ve Barış* veya bir *Red Badge of Courage* üretmemiştir.

Bu gerçek, ondan daha büyük bir sonuç çıkartmamızı zorunlu kılıyor. Avrupa romanının boy gösterdiği sahne, bu sahnenin Jane Austen'dan Proust'a kadar geçen zamandaki siyasal ve fiziksel matrisi, olağanüstü istikrarlıydı. Balzac'ın, Dickens'ın ve Flaubert'in sanatı ne bir toplumu bir arada tutan bağları çözecek ve özel hayatı etkileyecek güçleri ele almaya hazırlıklıydı, ne de böyle bir şey yapmaları bekleniyordu. O güçler bir devrim ve topyekûn savaş yüzyılına doğru durdurulamaz bir biçimde birikiyordu. Ama Avrupalı romancılar bunun belirtilerini ya görmezden geldiler ya da onları yanlış yorumladılar. Flaubert, George Sand'ı Komün'ün yalnızca ortaçağdaki hizipçiliğe kısa süreli bir geri dönüş olduğuna inandırmaya çalışıyordu. Sadece iki romancı çözümlüye doğru bir gidiş olduğunu ve Avrupa'daki istikrar duvarlarında beliren çatlakları fark etti: *The Princess Casamassima*'da James ile *Batılı Gözler Altında* ve *Casus* adlı romanlarında Conrad. Bu iki yazarın da Batı Avrupa geleneğinin dışından gelmesi çok açık bir anlam taşımaktadır.

Bence Amerika'daki atmosferin üzerinde İçsavaş'ın, daha doğrusu bu savaşın yaklaşmasının ve sonrasının etkisi de tam olarak değerlendirilmemiştir. Harry Levin, Güney'in yaklaşmakta olan felaketinin malum oluşuyla Poe'nun dünya görüşünün karardığını öne sürmüştür. Savaşın Henry James'in bilincinin gelişmesinde ne kadar etkili bir rol oynadığını ise ancak yavaş yavaş anlamaya başlıyoruz. Bu kısmen onun romanlarını derinleştiren ve Fransız ve İngiliz gerçekçiliğinin sınırlarının ötesine taşıyan şeytani ve sakatlayıcı şeylere olan yatkınlığını açıklamaktadır. Ama daha genel olarak da Amerikan toplum yaşamındaki istikrarsızlığın, sınır bölgesindeki durumun bir parçası olan şiddetin mitolojisinin ve savaş krizinin çok önemli oluşunun Amerikan sanatının ruhuna yansıdığı söylenebilir. Bütün bunlar D. H. Lawrence'ın "aşırı bilinç tonu" dediği şeye katkıda bulunmuştur. O bu gözlemi Poe, Hawthorne ve Melville için yapmıştır, ama *The Jolly Corner* ve *The Golden Bowl* için de aynı şey söylenebilir.

Ancak, Amerika'nın durumunda karmaşık ve kimi zaman sıra dışı olan öğeler, 19. yüzyıl Rusya'sındaki temel gerçeklerdi.

IV

Gogol'ün *Ölü Canlar*'ını (1842), Gonçarov'un *Oblomov*'unu (1859) ve Turgenyev'in *Arefe*'sini (1859) hariç tutarsak, Rus romanının en muhteşem yılları (*anni mirabilis*) 1861'de kölelerin özgür bırakılmasından 1905'teki ilk devrime kadar uzanır. Yaratma gücü ve dehanın sürekliliği bakımından bu kırk dört yıl, Perikles dönemindeki Atina ve Elizabeth ve I. James dönemindeki İngiltere ile boy ölçüşebilir. Bu yıllar, insan ruhunun en inceldiği zamanlar arasındadır. Üstelik kuşkusuz Rus romanı tarihsel burçlar kuşağının tek bir burcunda, yaklaşmakta olan ayaklanma burcunda ortaya çıkmıştır. *Ölü Canlar*'dan *Diriliş*'e (salt bu iki başlığın bir araya gelmesinin yarattığı imgede de görüleceği gibi), Rus edebiyatı yaklaşmakta olan kıyamete ayna tutar. Bu edebiyat;

"önsezilerle ve öngörülerle doludur, sürekli yaklaşmakta olan felaketi bekleyerek kaygılanır. XIX. yüzyıldaki büyük Rus yazarlar, Rusya'nın bir uçurumun kenarında olduğu ve bu uçuruma atlayacağı duygusunu taşıyorlardı; yapıtları, dışarıda ayak sesleri duyulan öteki devrimi olduğu kadar, iç dünyada gerçekleşmekte olan devrimi de yansıtır. ³⁰

En önemli romanları bir düşünün: *Ölü Canlar* (1842), *Ob-lomov* (1859), Turgenyev'in *Babalar ve Oğullar*'ı (1861), *Suç ve Ceza* (1866), *Budala* (1868-9), *Ecinniler* (1871-72), *Anna Kare-nina* (1875-7), *Karamazov Kardeşler* (1879-80) ve *Diriliş* (1899). Bu romanlar bir tür kehanet dizisi gibidir. Hatta bu ana akımın biraz dışında kalan *Savaş ve Barış* (1867-9) bile, yaklaşmakta olan krizi sezdirerek biter. Eski Ahit'teki kâhinlerin keskin görüşlerine benzer şekilde, 19. yüzyıl Rus romancıları, toplanmakta olan fırtına bulutlarını sezmiş ve kehanette bulunmuşlardır. Gogol ve Turgenyev'in durumunda olduğu gibi çoğu zaman kendi siyasal ve toplumsal güdülerine karşı olsa da bu kehanetleri yapmışlardır. Ama düş güçleri felaketin kesinliğinin baskısı altındadır. Rus romanı tam olarak Radişev'in 18.yüzyılda söylemiş olduğu o ünlü sözün ayrıntılı bir örneği gibidir: "Ruhum, insanın çektiği acıların ağırlığıyla eziliyor."

Bu devamlılık duygusu ve saplantılı bakış açısı bir kurguyla açıklanabilir (ama bu sadece bir kurgudur). Gogol, simgesel atlı arabasını ileri fırlatıp ölü canlar ülkesine gönderdi; Gonçarov'un kahramanı, kalkıp dizginleri ele geçirmesi gerektiğinin farkındaydı ama onun yerine kendini Rus romanını bilen okurlara çok tanıdık gelen "N. vilayetindeki" köylerden birinde kaderci bir boyun eğişe bıraktı; Turgenyev'in Bazarov'u eline kırbaç aldı; onda gelecek, temizliğe girişen katil ruhlu yarın görülebiliyordu; *Ecinniler*'in temasını oluşturan da delirmiş olarak arabayı uçurumdan aşağı sürmeye çalışan Bazarov'lardı; bu alegoride *Anna Karenina*'daki Levin'in çiftliği kısa bir mola, sorunların incelenerek anlaşıldığı ve çözüldüğü bir yer olarak görülebilir; ama artık yolculukta geri dönülmez bir noktaya gelinmiştir ve hızla, devrimdeki geniş çaplı baba katlinin özel hayattaki bir yansıması olan Karamazovlar'ın trajedisine doğru ilerleriz. Sonunda, tuhaf ve kusurlu olmakla birlikte, karmaşanın ötesine bakarak tanrının iyiliğinin yaklaştığını gören bağışlayıcı bir roman olan *Diriliş*'e ulaşırız.

Bu yolculukta Avrupa gerçekçiliğinin araçları için fazlasıyla biçimsiz ve trajik olan bir dünyadan geçiliyordu. 1868'de Maikov'a yazdığı bir mektupta (ki bu mektuba daha sonra tekrar döneceğim), Dostoyevski şöyle haykırıyordu:

"Tanrım! Şu son on yılda biz Rusların manevi gelişim bakımından yaşadıklarımızı sayacak olsak, bütün gerçekçiler bunlar hayal ürünü diye bağırırlardı! Oysa bunlar olsa olsa saf gerçekçilik olabilirdi! En derin, en sahici gerçekçilik *budur*.

19. yüzyıl Rus yazarlarının yaşadıkları şeyler gerçekten de fantastikti: Gözü korkmuş bir istibdat; kıyamet beklentileriyle içi içini yiyen bir Kilise; kurtuluşu ya yurt dışında ya da kasvetli köylüler arasında arayan son derece yetenekli ama köklerinden kopmuş bir aydınlar grubu; hem sevdikleri hem nefret ettikleri Avrupa'dan *Bell* (Çan, Herzen'in dergisinin adı) ile çan çalan, *Spark* (Kıvılcım, Lenin'in dergisinin adı) ile kıvılcım çakan bir sürgünler ordusu; Slavcılar ile batıcılar, popülistlerle yararcılar, gericilerle nihilistler,

ateistlerle inançlılar arasındaki ateşli tartışmalar ve bütün bu ruhların üzerine Turgenyev'in çok güzel anlattığı o yaz fırtınalarından birinin gelişi gibi çöken kıyamet önsezişinin ağırlığı.

Nitelik ve ifade ediliş biçimleri bakımından, bu önsezi dinsel boyutlar kazanmıştı. Belinski, Rus düşüncesinin nihai ve belirleyici odağının Tanrı'nın varlığı meselesi olduğunu söylemiştir. Merezkovski'nin de belirttiği gibi, Tanrı'nın varlığı ve doğası "15. yüzyıldaki Judaizer'lardan (Yahudileştiriciler) günümüze kadar bütün Rus halkını meşgul eden" bir sorun olmuştur.³¹ Mesih ikonografisi ile Vahiy'deki eskatoloji (dünyanın sonuna dair bildirimler), siyasal tartışmalara acayip ve ateşli bir ton veriyordu. Kıyamet beklentilerinin gölgesi, boğulmuş bir kültürün üzerini kaplamıştı. Rus siyasal düşüncesinin tamamında –Çaadayev'in, Kireyevski'nin, Neçayev'in, Tkaçev'in, Belinski'nin, Pissarev'in, Constantine Leontiyev'in, Solovyev'in ve Fedorov'un sözlerinde– Tanrı'nın egemenliğinin çökmekte olan insanın egemenliğinin yerini almaya ürkütücü biçimde yaklaştığından söz ediliyordu. Rus zihni, kelimenin tam anlamıyla Tanrı tarafından ele geçirilmişti.

İşte 19. yüzyıldaki Batı Avrupa romanıyla Rus romanı arasındaki köklü fark budur. Balzac, Dickens ve Flaubert gibi yazarlar laik bir gelenekten geliyorlardı. Tolstoy ile Dostoyevski'nin sanatı ise dinseldir. Bu sanat dinsel yaşantılarla ve yaklaşan kıyamette Rusya'nın çok önemli bir rol oynamaya yazgılı olduğu inancıyla dolu bir atmosferden doğmuştur. Tıpkı Aiskhylos veya Milton gibi, Tolstoy ile Dostoyevski de, dehaları yaşayan Tanrının eline teslim olmuş olan yazarlardı. Kierkegaard gibi onlar için de insanın kadeiri Ya/Ya da (*Either/Or*) idi. Bu yüzden onların romanları örneğin *Middlemarch* veya *Parma Manastırı* gibi romanlarla bir tutulamaz. Onlarda farklı bir teknik ve farklı bir metafizik vardır. Gerçi *Anna Karenina* ve *Karamazov Kardeşler* insan zihni üzerine yazılmış romanlar veya şiirlerdir, ama bu eserlerin merkezinde Berdyaev'in "insanlığın kurtuluş arayışı" dediği şey bulunmaktadır.

Son bir nokta daha var: Bu kitapta Tolstoy'un ve Dostoyevski'nin metinlerini çevirileri aracılığıyla ele alacağım. Bu da demek oluyor ki, bu kitap Rusça araştırmacılarının ve Slav dilleri ve ede-

biyatı tarihçilerinin pek işine yaramayacak. Onların emeklerine ve düşüncelerine çok şey borçluyum. Umarım kitapta onlara son derece yanlış gelen şeyler olmaz. Ama bu kitabın hedef aldığı kitle onlar değil, olamaz. Sanırım André Gide'in, Thomas Mann'ın, John Cowper Powys'in ve R. P. Blackmur'ün Rus romanı üzerine yazdıkları şeyler de onları hedeflemiyordu. Bu adları kendimi ki-birle onlarla bir tuttuğum için değil, genel bir gerçeği örneklemek için anıyorum: Eleştiri bazen filolojinin ve edebiyat tarihinin kendi amaçları için çok tehlikeli gördükleri bir cüretle bazı alanlara el atmak zorunda kalabilir. Çeviriler kimi zaman açık kimi zaman örtük ihanet biçimleridir. Ama kendi dilimizde yazılmamış olan eserler hakkında bilmemiz gereken şeyleri de onlardan çıkartırız. En azından düzyazıda, ustalık çoğu zaman bu ihanete karşın yaşar. Bu güçlkle çalışan ve bu güçlüğü açıkça dile getiren bir eleştirinin değeri sınırlı olur ama yine de belli bir değer taşır.

Üstelik Tolstoy ile Dostoyevski uçsuz bucaksız bir konu oluşturuyor. Bu yüzden de T. S. Eliot'ın Dante için söylediği gibi "küçük çaplı insanlar hakkında yazmak sadece onlara dair titiz ve özel bir çalışma yapılmışsa meşru hale gelebilir" oysa bu uçsuz bucaksız konuda "söylemeye değer bir şey bulma" olasılığı daima vardır.

Les poètes ont cela des hypocrites qu'ils défendent toujours ce qu'ils font, mais que leur conscience ne les laisse jamais en repos.

[Şairlerin ikiyüzlülüğü, hep yaptıklarının arkasında durmaları ama vicdanlarını da rahatlatamamalarıdır.]

RACINE'den LE VASSEUR'e, 1659 veya 1660

Edebiyat eleştirisi ezelden beri nesnel ölçütler, hem son derece katı hem de evrensel olan değerlendirme ilkeleri ortaya koymaya çalışmıştır. Ama eleştirinin çeşitlik gösteren tarihi düşünülürse, insan bu amaca gerçekten ulaşılıp ulaşılmadığını, hatta bunun ulaşılabilir bir amaç olup olmadığını merak ediyor. Eleştiri doktrinlerinin, tek bir dâhinin veya bir düşünce ekolünün, çok iyi ortaya koyduğu için çağma geçici bir süreyle kabul ettirmiş olduğu kendi zevk ve duyarlılıklarından başka bir şey olup olmadığını da merak ediyor. Bir sanat eseri bilincimizi istila ettiğinde, içimizdeki bir şey alev alır. Daha sonra yaptığımız, bu ilk takdir anını rafine hale getirmek ve anlaşılır kılmaktır. Usta eleştirmen, başlangıçta karanlık ve dogmatik olan bir farkındalığı aklımız ve taklit duygumuz için anlaşılır kılabilen kişidir. Matthew Arnold'ın "mihenk taşları" dediği şey, A. E. Houseman'ın hakiki bir şiirin sakallarını diken

diken ettiğini söylerken atıfta bulunduğu şey budur. Çağımızda bu tür sezgisel ve öznel yargılar eleştiriliyor. Ama bunlarda büyük bir içtenlik yok mu?

Bu ilk tepkinin o kadar karşı çıkılamaz ve “doğru” olduğu durumlar vardır ki, daha ileri gitmeyiz. Bazı izlenimler görünürdeki basitlikleriyle bizi ele geçirir. Bunlar zihnimizde tozlanmış olarak duran ve ancak dalgın bir anımızda veya bir karmaşa sırasında kazayla onlara çarptığımızda tam olarak farkına varılan eski eşyalar gibidirler. Bunun örneklerinden biri, Tolstoy’un romanlarının bir tür epik sayılabileceğine dair genel kabul gören görüştür. Bu görüş Tolstoy’un kendisi tarafından da beslenmiş ve eleştirideki klişe ifadeler arasına girmiştir. Bu ifade konuya o kadar muhteşem bir rahatlıkla ve öyle bir uygunlukla oturur ki, artık tam olarak ne anlama geldiğini fark etmek bile zorlaşmıştır. Ama aslında *Savaş ve Barış* ile *Anna Karenina*’nın “nesir epikler” olduğunu söylerken ne diyoruz? Tolstoy, *Çocukluk*, *İlk gençlik*, *Gençlik*’in *İlyada* ile karşılaştırılabilecek bir yapıt olduğunu söylerken aklından ne geçiyordu?

“Epik” sözcüğünün bu kullanımının ilk olarak nasıl ortaya çıktığını anlamak zor değil. 18. yüzyılda epiğin biçimsel ve mitolojik çağrışımları geniş bir alana yayıldı. Bu çağrışım alanı, çeperlerine doğru bulanıklaşıyor ve “epik bir manzara” veya bir müzik parçasındaki “epik görkem” gibi şeylerden söz edebilmemizi mümkün kılan bir kapsayıcılık kazanıyordu. Tolstoy’un çağdaşları için ise epik kavramı, akla enginlik ve ciddiyet, zamanda genişlik ve kahramanlık, dinginlik ve doğrudan anlatım gibi şeyleri getiriyordu. Gerçekçi roman hakkındaki eleştiri dilinde buna benzer uygun bir terim geliştirilmemişti. Tolstoy’un romanlarını veya *Moby Dick*’i niteleyebilecek en net ve en kapsayıcı terim “epik” terimiydi.

Ama Tolstoy’dan “epik romancı” olarak söz edenler aslında bu sözcük üzerinde çok da fazla düşünmemişlerdi. Onlar için bu niteleme yalnızca Tolstoy’un eserlerinin boyutlarına ve yazarın arkaik kişiliğine duydukları saygının ifadesiydi. Oysa aslında bu kavram Tolstoy’un amacına son derece uygundu. *Savaş ve Barış*, *Anna Ka-*

renina, *İvan İlyiç'in Ölümü* ve *Kazaklar* insanın aklına kapsam-ları geniş ve yeni olduğu için değil. Tolstoy kendi sanatıyla Ho-meros'un ki arasında kesin benzerlikler kurulsun istediği için epik şiiri getiriyor. Onun kendi sözlerine öylesine inandık ki, onun bu amaca nasıl ulaştığını ve aralarında üç bin yıl ve sayısız tinsel dev-rim bulunan iki sanat biçimi arasında sahiden de bir benzerlik olup olmadığını pek incelemedik. Üstelik Tolstoy'un epik tarzı ile anar-şik Hristiyanlığı arasındaki uyuşmaya da fazla dikkat etmedik. Oysa böyle bir uyuşma gerçekten de var. Tolstoy'un romanlarında *İlyada*'nın tonunu ve geleneklerini andıran çok şey bulunduğunu söylemekle Merezhkovski'nin Tolstoy'da "doğal bir pagan" ruhu olduğuna dair inancına atıfta bulunmak, aynı gerçeğin iki farklı yönünü ele almak demektir.

Savaş ve Barış'la başlamak en doğal şey olurdu. Modern ro-manlar arasında hiçbir yapıt onun kadar muhteşem ve net bir bi-çimde epik geleneğe ait gibi görünmemiştir. Bu kitap yaygın olarak Rusya'nın ulusal destanı olarak tanımlanmıştır ve içinde Tolstoy'u Homeros ile karşılaştırırken kaçınılmaz olarak kullanılan –o ünlü kurt avı gibi– birçok farklı olay barındırır. Üstelik Tolstoy'un ken-disi de bu eseri Homeros'un şiirlerini düşünerek yaratmıştır. Mart 1865'te "romancının şiiri" üzerine düşünmüştür. Güncesine böyle bir "şiirin" farklı kaynaklardan doğabileceğini yazmıştır. Bunlar-dan biri şudur: "Tarihsel bir olay üzerine gelişen toplumsal dav-ranışların resmedilmesi... *Odyseia*, *İlyada*, 1805 Yılı." Yine de, *Savaş ve Barış* çok karmaşık bir kitaptır. Romana kahramanlık karşıtı bir tarih anlayışı sinmiştir. Kitaptaki zengin malzeme ve ta-rihsel art alanın netliği, ondaki iç karşıtlıkları görmemizi engelle-mektedir. *Savaş ve Barış* burada ileri süreceğim görüş açısından son derece önemli, ama en doğrudan yaklaşımı sağlayan kitap de-ğil. Onun yerine, Tolstoy'un "epik" sanatının bazı özelliklerini ve belirleyici öğelerini ortaya çıkartmak için *Anna Karenina* ile *Ma-dame Bovary* hakkında bir şeyler söyleyeceğim.

Bu klasik bir karşılaştırma ve bir tarihi var. *Anna Karenina* ilk yayımlandığında, Tolstoy'un aldatma ve intihar temasını Flau-ber'tin başyapıtıyla yarışmak için seçtiği düşünülmüştü. Bu büyük

olasılıkla olayı fazlasıyla basitleştirme sayılabilir. Tolstoy *Madame Bovary*'yi biliyordu; bu yapıt *Revue de Paris*'de tefrika edilme-ye başladığı zaman (1856-7) Fransa'da, Flaubert'in romanlarıyla en tutkulu biçimde ilgilenen edebiyat çevrelerindeydi. Oysa Tolstoy'un güncelerinden biliyoruz ki, aldatma ve intikam motifleri onun aklını ta 1851'den beri meşgul ediyordu ama *Anna Karenina*'yı yazma kararını ancak 1872'de, Anna Stepanova Piriogova'nın Tolstoy Çiftliği'nin yakınlarında intihar etmesinden sonra vermiştir. Burada söylenebilecek tek şey, Tolstoy'un Anna Karenina'yı önceki romandan haberdar olarak yazdığıdır.

Her iki roman da kendi türlerinde birer başyapıttır. Zola, *Madame Bovary*'yi gerçekçiliğin zirvesi, 18. yüzyıl gerçekçilerine ve Balzac'a kadar uzanan bir gelenekte dâhice yazılmış üstün bir yapıt olarak görüyordu. Romain Rolland ise onun "yaşamı, ama tüm yaşamı, olduğu gibi aktarma gücü" bakımından Tolstoy ile yarışabilecek tek Fransız romanı olduğunu düşünüyordu.¹ Oysa bu iki büyük başarı hiçbir anlamda eşit değildir; *Anna Karenina*, kıyaslanamayacak kadar daha büyüktür; çapı da, insancılığı da, teknik ustalığı da daha büyüktür. Bazı ana temaların benzerliği sadece aradaki büyüklük farkını daha iyi anlamamıza yardım eder.

Bu iki kitap arasındaki ilk sistematik karşılaştırmayı yapanlardan biri Matthew Arnold'dır. Tolstoy üzerine yazdığı ve Tolstoy tarafından da onaylanan yazısında, Arnold aradaki farkı belirten ve sonradan çok yaygınlaşan bir görüşü dile getirmiştir. Flaubert'in biçimsel kaygılarıyla Rus romancının dolambaçlı ve amaçsız gibi görünen tasarımı karşılaştıran Arnold şöyle yazar:

"aslında *Anna Karenina*'yı bir sanat yapıtı olarak değerlendirmememiz gerekiyor; onu bir yaşam parçası olarak görmeliyiz onun (Tolstoy'un) romanında sanatsal anlamda eksik olan şey, gerçeklik anlamında fazlasıyla vardır.

Tamamen başka ilkelerden yola çıkan Henry James ise, Tolstoy'un romanının yaşamı gerçeğe uygun biçimde yansıtamamasını tam olarak, Flaubert'in timsali olduğu bu biçimsel titizliği göste-

rememesine bağlamaktadır. *The Tragic Muse*'un gözden geçirilmiş ikinci baskısına yazdığı önsözde James, Dumas ile Tolstoy'a atıfla (ki, bu iki ismi bir araya getirmesi bile yargılarında ne kadar hatalı olduğunun göstergesidir) şöyle der:

"İçlerinde her türlü rastlantısal ve keyfi tuhaflıklar bulunan bu kocaman gevşek ve şekilsiz ucubeler sanatsal olarak *ne anlama geliyor?* Bu gibi şeylerin 'sanata üstün' olduğunu söyleyenleri duyduk; ama *bunun* da ne anlama geldiğini anlamıyoruz. Yaşam vardır, yaşam vardır, boş şeyler de yaşanmamış sayılacağından ve bu nedenle de 'önemli' olmayacağından, ben organik biçimin soluk alıp veren ekonomisinden daha çok keyif alıyorum."

Bu eleştirilerin her ikisi de büyük bir kavrama hatası üzerine kuruludur. Arnold, "sanat yapıtı" ile "yaşam parçası" arasında bir ayrım yaparak tam bir kafa karışıklığına düşmüştür. James böyle anlamsız bir ayrımın yapılmasına asla izin vermez, ama o da (temel olarak atıfta bulunduğu kitap olan) *Savaş ve Barış*'ın aslında, o sözünü ettiği "organik biçimin soluk alıp veren ekonomisinin" muhteşem bir örneği olduğunu görememektedir. Canlılık çağrışımları taşıyan "organik" sözcüğü buradaki en önemli terimdir. *Anna Karenina*'yı *Madame Bovary*'ye üstün kılan şey de tam olarak budur; birincisinde yaşam daha derin soluk alır. Arnold'ın yanıltıcı terminolojisine sadık kalacak olursak, asıl sanat yapıtı olan Tolstoy'un romanı, yaşam parçası olan ise Flaubert'inkidir (Bunu "parça" sözcüğünde kaçınılmaz olarak bulunan cansızlık ve parçalanmışlık çağrışımlarını da düşünerek söylüyorum).

Flaubert ile Maupassant'a dair ünlü bir hikâye anlatılır. Ustası çırağından bir ağaç seçip öyle bir şekilde anlatmasını istemiş ki, okur onu yakınlardaki başka hiçbir ağaçla karıştırmadan hangi ağaç olduğunu anlasın. Bu talimatın kendisinde, doğalcı gelenekteki temel kusuru görebiliriz. Çünkü eğer bu işte başarılı olursa, Maupassant bir fotoğrafçıya rakip olmaktan başka bir şey yapmamış olur. Oysa Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ta kullandığı kuru gövdesinden hâlâ körpe yapraklar fışkıran yaşlı meşe ağacı imgesi, büyük

ve sanatın muhteşem özgürlükleri sayesinde nasıl zamana direnen bir gerçekçilik yaratılabildiğinin örneğidir.

Fiziksel nesnelerin betimlenmesi Flaubert'in yazarlık anlayışının çok önemli bir parçasıydı. Sözcük dağarcığının engin kaynaklarını ve edinilmiş bütün sözcük varlığını nesnelere akıtıyordu. Romanın başında Charles Bovary'nin şapkasını betimleyen şöyle bir pasaj vardır:

"Bu, sorguclu kalpaktan tutun da miğfere, yuvarlak şapkaya, lutr kaskete, takkeye kadar, her milletin her çeşitli başlığına çalan bir külah-tı; hani bazı şeyler vardır, dilsiz çirkinliklerinde bir budalanın yüzünde olduğu gibi, derin bir belagat bulunur; işte böyle bir şey. Yumurta biçimindeydi ve içi tel çubuklarla tutturulmuştu: Üç burma şeritle başlıyordu; sonra aralarına kırmızı kurdele dikilmiş, baklava baklava kesilmiş kadife ve tavşan derisi parçaları sıralanıyordu; bunların üzerinde torbamsı bir şey vardı ki, bunun arkaya düşen kısmı, içeriden mukavva ile girilip yol yol şeritlerle süslenmişti; bunun ucunda da, incecik bir şeride bağlanmış, altın tellerle yapılmış bir küçücük hac, püskül gibi sarkıyordu. Yeniydi; güneşliği parlıyordu."²

Flaubert'e bu ucube şapkanın ilhamını veren şey, bir Mısır seyahati sırasında, M. Bouvaret adlı bir kişinin işlettiği bir otelde gördüğü Gavarni imzalı mizahi bir çizimdi. Bu şapkanın anlatının içinde bir anlık ve önemsiz bir rolü vardır. Çok sayıda eleştirmen onun Charles Bovary'nin doğasını simgelediğini ve yaşayacağı trajediyi önceden sezdirdiğini ileri sürmüştür. Bu çok zorlama görünüyor. Pasaja daha dikkatli bakılırsa, insan onun yalnızca kendisi için yaratıldığını, bunun Flaubert'in görünen gerçekliği yılmadan ve muhteşem bir biçimde dilin sınırları içine hapsetme çabasının ürünü olduğunu düşünmeden edemiyor. Balzac'ın *Eugénie Grandet*'indeki o ünlü kapı betimlemesi edebi ve insani bir amaca hizmet ediyordu, çünkü ev, içinde yaşayanların dış yüzünü temsil ediyordu. Oysa Charles Bovary'nin şapkası buna benzer her türlü amacı aşmış görünüyor. İşte buna, alaycılık ve ayrıntıyla sanat eserinin düzenini bozan bir yaşam kesiti denir.

Tolstoy'un dünyasının engin panoramasından akla hiç böyle bir örnek gelmiyor. Tolstoy'un Flaubert'in yaptığı şapka betimlemesinden atmayacağı tek şey şu son cümle olurdu: "Yeniydi; güneşliği parlıyordu." Tolstoy'un romanlarındaki fiziksel nesne betimlemeleri –Anna Karenina'nın giysileri, Bezuhov'un gözlükleri, İvan İlyiç'in yatağı– varlık nedenlerini ve somutluklarını insani bağlamdan alırlar. Bu bakımdan Tolstoy Homeros'a çok benzer. Sanırım ilk kez Lessing'in dikkat çektiği gibi, *İlyada*'daki fiziksel nesne betimlemeleri her zaman çok dinamiktir. Kılıç hep yukarı kalkan kolun bir parçasıdır. Hatta aynı şey dekorun en önemli parçası olan Akhilleus'un kalkanı için bile geçerlidir. Bu kalkanı yapıma süreci içinde görürüz. Bu konuda düşünen Hegel, muhteşem bir kuram ileri sürmüştür: Buna göre, dil ile maddi dünyanın dolayım-sızlığı arasında giderek bir yabancılaşma oluşmuştur. Hegel, Homeros'un şiirinde tunç bir kabın veya belli bir tür teknenin ayrıntılı betimlemelerinde bile bulunan canlılığın bir benzerinin modern edebiyatta olmadığına dikkat çekmiştir. Bunun nedeninin yarı sanayileşmiş ve sanayileşmiş üretim biçimlerinde insanın kullandığı silahlara, aletlere ve yaşamlarındaki diğer eşyalara yabancılaşması olup olmadığını sorgulamıştır. Bu, Lukács'ın da çok önemseddiği, etkili bir hipotezdir. Ama tarihsel nedenler bir yana, Tolstoy dış gerçekliği hep dolaysız bir yakınlık ilişkisine yerleştirerek anlatır. Homeros'un dünyasında olduğu gibi, onun dünyasında da şapkalar, insanların başına takıldığı için anlamlıdır ve sanat eserine bu yüzden dâhil edilir.

Madame Bovary'de görülen ender sözcükler ve teknik dil kullanımı, betimlemenin önemi, düzyazıdaki sesletimlerle kasıtlı olarak elde edilen ahenk; önemli bir parçanın, örneğin balo sahnesinin, anlatısal bir resitatif yoluyla hazırlanıp sonuçlandırılmasını sağlayan inceden inceye örülmüş bir yapı gibi belirgin teknik özellikler, yalnızca Flaubert'in dehasıyla değil, aynı zamanda Matthew Arnold ile Henry James'in sözlerinde örtük olarak ifade edilen sanat anlayışıyla da ilgilidir. Bunlar, gerçekçiliğin çağdaş yaşamın belli bir parçasını hiçbir şeyi atlamadan kayda geçirme çabasının araçlarıdır. O parçanın kendi başına anlamı veya ilginç olup olmama-

sı önemli değildi (örneğin Goncourt'ların romanlarını düşünün). Önemli olan tek şey bu temsilin gerçeğe sadık kalmasıydı. Aslında nötr olan bir konu, sırf anlatılması zor olduğu için ön plana çıkıyordu; Zola için, bir tren tarifesini bile yeniden okunabilir kılma yeteneğine sahip bir adamdır denilebilir. Ama Flaubert'in durumu bu kadar net değildir. Apaçık ortada olan ustalığına ve harcamış olduğu bütün emeklere karşın, *Madame Bovary* onu tam olarak tatmin etmemiştir. Kitabın sağlam ve güzel yapısının altında sanki bütün bunları boşa çıkaran ve geçersiz kılan bir ilke yatıyordu. Flaubert, kitabın "mükemmele yakın bir şekilde yazılmış olması-na karşın, konusunun özelliği nedeniyle (*à cause du fonde mème*) sonucun hiç güzel olmayacağını, ancak vasat olacağını" fark ettiğinde duyduğu büyük üzüntüyü ifade etmiştir.³ Bunu söylerken Flaubert'in abarttığı ortada. Belki de bilinçaltında kendisine bu kadar acı vermiş olan bu kitaptan intikam alıyordu. Ama yine de söylediği şey gayet anlaşılırdır. Gerçekçi geleneğin bu başyapıtında iç daraltıcı ve insani olmayan bir atmosfer vardır.

Matthew Arnold onu "taşlaşmış duygulardan oluşan bir eser" olarak tanımlamıştır. Kitapta "bizi coşkulandıran veya içimize su serpen tek bir kişi bile yok" der. Ona göre bunun nedeni, Flaubert'in Emma'ya karşı tavrı olabilir: "Ona karşı çok zalim, taşlaşmış duyguların zalimliğiyle. . . onu acımadan ve hiç ara vermeden, sanki habis bir ruhu kovalar gibi izliyor." Bu gözlem *Anna Karenina*'daki canlılık ve insancılık ile karşılaştırılırken yapılmıştır. Ama insan Flaubert'in Emma'ya niye bu kadar acımasızca eziyet ettiğini Arnold'ın tam olarak kavrayıp kavrayamadığını merak ediyor. Flaubert'i asıl öfkeliendiren şey Emma'nın ahlakı değil, düş ürünü bir hayatı yaşamak için gösterdiği acınası çabalarıdır. Flaubert, Emma'yı mahvederken onunla birlikte kendi dehasında gerçekçiliğe isyan eden parçayı, yani romancıyı yalnızca deneysel dünyayı kayda geçiren, gerçekliği hiçbir duygu taşımadan olduğu gibi aktaran bir kamera gibi gören kurama isyan eden tarafını da yok ediyordu.

Madame Bovary'ye müthiş hayran olan Henry James bile, kitabın kusursuzluğunda büyük bir yanlışlık olduğunun farkındaydı. Kitaptaki "metalik" havayı açıklarken James, Turgenyev üzerine

yazdığı yazıda Flaubert'in tüm eserlerini böyle nitelemişti), Emma'nın "bilincinde olup bitenlere ve yaratıcısının bilincinden yansıttıklarına karşın, aslında önemsiz bir vaka" olduğunu ileri sürer.⁴ Gerçi Baudelaire bu romanı değerlendirirken, kahramanının "gerçekten büyük bir kadın" olduğunu düşünmüştür, ama James haklı olabilir. Yine de, daha dar anlamda, bu iki görüş de konu dışıdır. Gerçekçiliğin varsayımı, konunun kendi içindeki soyluluğun iyi yazarlıkla çok fazla ilgisi olmadığı yolundadır. Bu akımın düsturu, Valéry'nin *La Tentation de (Saint) Flaubert* adlı yazısında tanımladığı gibi, "banal olana odaklanmaktır"

Doğalcı yazarlar sürekli araştırma kütüphanelerinde, müzelerde, arkeologların ve istatistikçilerin konferanslarında dolaşıyorlardı. Dickens'ın *Zor Zamanlar* romanındaki öğretmen gibi onlar da "bize gerçekleri verin" diyorlardı. Çoğu, kelimenin birinci anlamıyla "kurgu"nun düşmanıydı. *Madame Bovary*, *Mœurs de Province* (Taşra âdetleri) alt başlığıyla yayımlanmıştı. Bu, Balzac'ın *İnsanlık Komedyası*'nı Paris yaşamından, taşra yaşamından ve askeri yaşamdan sahneler olarak bölümlere ayırmasının bir taklidiydi. Ama artık ton değişmişti ve bu ifadenin ardında, Flaubert'in amansız arzusu, sosyologlarla tarihçilere kendi alanlarında rakip olmak ve romanından, engin bir gerçeklik katalogunun içindeki önemli bir araştırma belgesi yaratmak arzusu yatıyordu. Bu arzu, kullandığı üslubun yapısında açıkça görülür. Sartre'in da söylediği gibi, Flaubert'in cümleleri bir nesnenin etrafını sarar, onu hareketsiz hale getirir ve belkemiğini kırar — doğalcı romandaki gerekircilik hayatı yok eder, insan davranışlarının yerine, robotların birörnek tepkilerini koyar."⁵

Bu tamamen doğru olsaydı, *Madame Bovary* bir deha ürünü olmazdı, oysa gerçekten de öyledir. Ama yine de neden bu romanın son kertede büyük yapıtlardan oluşan bir edebiyata dâhil olmadığını ve Flaubert'in konusunu ele alış biçiminin neden Tolstoy'unkinden daha başarısız olduğunu açıklıyor. Üstelik Flaubert'in kendisini böyle kıyasıya eleştirmesi ve bazı kötü romancıları umutsuzluğa düşmekten kurtaran kendini kandırma yeteneğine sahip olmaması sayesinde, *Madame Bovary* Avrupa romanındaki bazı ünlülikleri

da aydınlatır. Henry James, “bu kitap orta sınıfın portresidir” der. Oysa Defoe ile Fielding’in kendilerinden sonra gelenler için çizdikleri coğrafya tam da bu “orta sınıf” değil miydi zaten? Ayrıca *Trois Contes*, *Salammô* ve *La Tentation de Saint Antoine* gibi eserlerde bu “orta sınıfı” terk eden Flaubert’in, Altın Efsane’nin azizlerine ve akıldışının uluyan şeytanlarına sığınmış olması da son derece anlamlı değil mi?

Ama *Madame Bovary*’nin başarısızlığı (“başarısızlık” saygısız ve göreceli bir ifade), Arnold’ın sanat eseri ile yaşam parçaları arasında yaptığı ayrımla da açıklanamaz. *Anna Karenina*’da gördüğümüz şey, bu uğursuz ifadenin içerdiği bütün o çürüme ve otopsi çağrışımlarıyla birlikte, yaşam parçaları değildir. Onda bütün çeşitliliği ve parlaklığı içinde ve yalnızca bir sanat yapıtında anlatılabilecek şekilde yaşamın kendisini buluruz. Dahası, hayatın bu şekilde ifşa edilmesi, teknik ustalıkla, şiir biçimlerinin bilinçli ve denetimli şekilde açılımıyla mümkündür.

I

Bütün hatalarına karşın, Arnold’ın eleştirisi tarihsel anlamda çok önemlidir. Bu eleştiri Arnold’ın Avrupalı çağdaşlarının, özellikle de Rus romancıları Fransız ve İngiliz okurlara ilk tanıtan kişi olan Vicomte de Vogué’nin görüşlerini yansıtıyordu. Bu kişiler Ruslarda belli bir yenilik ve yaratma gücü görüyorlardı. Ama bu temkinli hayranlık, Arnold’ın yazısına esin kaynağı olan doktrinden kaynaklanıyordu. Bu doktrine göre, Avrupa romanı bilinçli ve fark edilebilir bir ustalığın, *Savaş ve Barış* gibi bir roman ise, eğitilmemiş bir dehanın ve şekilsiz bir canlılığın ürünüydü. En kaba haliyle bu kavram Bourget’nin Rus edebiyatına saldırmasına, en ince haliyle de Gide’in *Dostoïevsky* adlı incelemesindeki aydınlatıcı ama istikrarsız görüşlere yol açtı. Bu, Avrupa eleştirisinde yeni bir kuram değildi, sadece yerleşik ve klasik edebiyatı egemen biçimlerin dışında elde edilen başarılarla karşı savunma geleneğinin bir başka örneğiydi. Arnold’ın *Anna Karenina*’daki canlılığı Flaubert’in gelişmiş estetiğiyle karşılaştırarak Victoria

dönemi eleştirisinin kapsamı içine alması, neoklasik eleştirmenlerin “Shakespeare’deki doğal yücelik” ile Racine’de gördükleri düzenli ve kurallara uygun mükemmelliği karşılaştırmalarından farklı değildi.

Ancak, bu gibi ayrımlar metinlere özgü ve metinlerin kendilerinde bulunan şeyler olmasa da, her iki durumda da hâlâ etkilerini sürdürüyorlar. Rus romanı edebi değerlerimizin üzerine muazzam ve yadsınamaz bir gölge düşürüyor. Ama bunu, deyim yerindeyse, dışarıdan yapıyor. Teknik anlamda Avrupa romanı üzerinde fazla etkili olmamıştır. Dostoyevski örneğinden en çok etkilenen Fransız yazarlar, Edouard Rod ve Charles-Louis Philippe gibi sınırlı başarılarla imza atmış olan romancılarıdır. Stevenson’ın *Markheim*’ının, Walpole’un kimi eserlerinin ve belki de Faulkner ile Graham Greene’in de bazı Dostoyevski izleri taşıdığı söylenebilir. Moore’un *Evelyn Innes*’i ile Galsworthy ve Shaw ise, Tolstoy’un tekniğinden değil düşüncelerinden etkilenmişlerdir.⁶ Büyük isimlerden yalnızca Gide ile Thomas Mann’ın Rus yazarlarının önemli yönlerini kendi amaçlarına uyarladıkları söylenebilir. Bu bir dil engeli meselesi de değildir; çünkü Cervantes Avrupa geleneğinin tam merkezine yerleşmiş ve onu kendi dilinde okuyamayan yazarları da derinden etkilemiştir.

Bunun sebebi, Arnold’ın sözlerinde gizlidir. Çok açık olmayan ama sürekli bir şekilde, Tolstoy ile Dostoyevski’nin eleştirel incelemenin olağan kapsamının dışında kaldıkları düşünülmüştür. Onlardaki “yücelik”, yakın bir incelemeye gelmeyecek kaba bir doğanın yansıması olarak kabul edilmektedir. Övgülerimiz de anlamlı biçimde muğlak. Sanki “sanat yapıtları” akılla irdelenebilir, “yaşam parçaları” ise yalnızca hayranlıkla seyredilebilirmiş gibi. Elbette bu çok saçma: Bir romanın büyüklüğü biçiminden ve kullandığı tekniklerden anlaşılmalıdır.

Teknik uygulama Tolstoy ve Dostoyevski’de son derece önemlidir. Onların romanlarının gizemli veya rastlantı eseri bir doğallıktan kaynaklanan “gevşek ve şekilsiz ucubeler” olduğunu söylemek kadar yanlış bir şey olamaz. *Sanat Nedir*’de Tolstoy açıkça mükemmelliğin ayrıntıdan geçtiğini, bunun “biraz” eksik “biraz”

fazla meselesi olduğunu söylemiştir. *Anna Karenina* ile *Karamazov Kardeşler* bu yargıyı *Madame Bovary*'den daha az doğrulayan romanlar değildir. Aslında onlardaki tasarım ilkeleri Flaubert'de veya James'de gördüklerimizden çok daha derin ve karmaşıktır. Anlatı yapısı ve olay gelişim ivmesi sorunlarının *Budala*'nın ilk kısmında üstesinden gelinme şekli ile *The Ambassadors*'daki tek odaklı anlatıma getirilen sözde destek kıyaslandığında ikincisinin sığılığı insanı çarpar. İleride daha ayrıntılı olarak ele alacağım *Anna Karenina*'nın açılış bölümüyle karşılaştırıldığında, *Madame Bovary* çok beceriksizce görünür. Oysa Flaubert'in bu kitaba varını yoğunu akıttığını biliyoruz. Tamamen teknik anlamda, iyi kotalanmış bir roman olarak *Suç ve Ceza*'ya rakip olabilecek pek az roman vardır. Ondaki tempo ve anlatım gücü düşünüldüğünde, insanın aklına yalnızca Lawrence'ın iyi romanları ile Conrad'ın *Nostromo*'su geliyor.

Bunlar daha fazla üzerinde durmaya değmeyecek, herkesin kabul ettiği fikir ve görüşler olmalı. Ama gerçekte de öyle mi? “Yeni eleştirmenlerin” birçoğu, (resmi panteonu oluşturan) Flaubert, James, Conrad, Joyce, Proust, Kafka ve Lawrence tarafından yazıldığı biçimiyle roman sanatına sürekli bir ilgi göstermiş ve bu sanata dair görüşlerini ortaya koymuşlardır. Faulkner'ın kullandığı mecazlara, *Ulysses*'deki şu ya da bu öykünün kaynaklarına dair araştırmalar sayıca giderek artmakta ve daha büyük saygınlık kazanmaktadır. Ama bu gibi konuları haklı olarak kendi ilgileri bakımından çok önemli gören eleştirmenlerin ve öğrencilerin Rus ustalar hakkında yalnızca çok genel ve belli belirsiz bir bilgileri vardır. Belki de ellerinde olmadan, *How to Read*'de Rus romanını tamamen kapsam dışı bırakmak gibi inanılmaz budalaca bir şey yapan Ezra Pound'ın izinden gitmektedirler. Bu kitabı yazmaktaki amacım kısmen bu eğilime karşı bir görüş ortaya koymak ve “eğer onları herhangi bir şeyle karşılaştırmak istiyorsak, teknikleri konusunda en çok şey bilmemiz gereken kitaplar şeytani olanlardır” diyen C. P. Snow'un haklılığını göstermektir.⁷

Ama bu kabul edilse ve bir romanın canlılığının onu bir sanat yapıtı haline getiren teknik meziyetlerinden ayıramayacağı

gerçeği göz önünde tutulsa bile, Matthew Arnold'ın iddiasında hâlâ bir doğruluk nüvesi kalır. O, *Madame Bovary* ile *Anna Karenina*'nın aynı şekilde ele alınamayacağını söylemekte haklıdır. Aradaki fark, düzey farkından öte bir şeydir. Bu yalnızca Tolstoy'un Flaubert'e oranla insanlık durumuna daha derinlikli, daha şefkatli yaklaşımı ve dehasının çok daha geniş kapsamlı olması meselesi değildir. Daha çok, *Anna Karenina*'yı okurken, edebi tekniklerin, roman yazma işinin "nasıl yapıldığının" farkına varmamızın bize yalnızca bir ön görüş sağlayacağı gerçeğiyle ilgili bir şeydir. Kitabın bu bölümünün konusu olan biçimsel inceleme türlerini kullanarak Tolstoy'un dünyasına Flaubert'inkine olduğu kadar derinden nüfuz edemeyiz. Tolstoy'un romanı ağırlıkla, öykünün anlatılması sayesinde ortaya çıkan, ama ondan bağımsız, daha doğrusu ona paralel olarak ilgimizi çeken çok açık bazı dini, ahlaki ve felsefi konuları aktarır. Tolstoy'un yazarlığıyla ilgili pek çok tespitite bulunabiliriz, ancak bunlar, esasen insan deneyimine dair bugüne kadar tek bir zihin tarafından öne sürülmüş en açık ve kapsamlı doktrine yaklaşmamızı zorunlu kıldığı oranda değerlidir.

Bu da R. P. Blackmur gibi bazı seçkin istisnalar dışında, yeni eleştirinin niye Rus romanıyla ilgilenmekten kaçındığını açıklayabilir. Çünkü bu eleştiri türündeki tek bir imgeye veya bir dil öbeğine odaklanma, dışsal ve biyografik kanıtlara karşı olma, şiir türlerini nesir türlerine yeğleme gibi şeyler Tolstoy'un ve Dostoyevski'nin romanlarındaki temel özelliklere hiç uymaz. Bu yüzden de Arnold⁸, Sainte-Beuve ve Bradley⁹ gibi kimselerin engin bir uygarlık bilgisiyle donanmış "eski eleştirisine" ihtiyaç vardır. Aynı zamanda daha gevşek ve daha geniş kapsamlı modelleri incelemeye adanmış bir eleştiriye de ihtiyaç vardır. Shaw, *Quintessence of Ibsenism* (İbsenizmin Özü) adlı kitabında şöyle demiştir: "İbsen'in karakterleri arasında, eski ifadeyle söyleyecek olursak, Kutsal Ruhun mabedi olmayan ve bazı anlarda sizi o gizem duygusuyla etkilemeyen tek bir kişi bile yoktur."

Anna Karenina'yı anlamaya çalışırken bu gibi eski ifadeleri kullanmak çok uygun olur.

II

Anna Karenina, daha ilk sayfasında, duygularımızı Flaubert'in-
kinden çok uzaktaki bir dünyaya taşır. Kitabın başında Pavlus'tan
alınan sözlerde –“Öç benimdir, karşılığını ben vereceğim”– trajik ve
karmaşık bir ton vardır. Tolstoy, romanının kahramanına Matthew
Arnold'ın deyimiyle “merhamet hazineleriyle” yaklaşmıştır; onu fe-
lakete sürükleyen toplumu yargılamıştır. Ama aynı zamanda, ahlak
yasaının acımasız cezasını da hatırlatmıştır. İncil'den yapılan bir
alıntının bir romanın girişinde kullanılmış olması da aynı derece-
de ilginçtir. Kutsal metinlerden yapılan alıntıların 19. yüzyıl Avrupa
romanının dokusuna karıştığı nadiren görülür; çünkü bu tür alıntı-
lar yaydıkları parlaklık ve çağrışım güçleriyle kendilerini çevreleyen
nesrin özünü bozarlar. Henry James, *The Ambassadors*'un doruk
noktasında Lambert Strether'a söylediği “Size doğrusunu söyleye-
yim¹⁰ .” sözleriyle ve *The Golden Bowl*'daki sıra dışı Babil gön-
dermeleriyle bu alıntıları anlatıya yedirmeyi başarmıştır. Ama *Mada-
me Bovary*'de İncil'den yapılacak bir alıntı çok sakil durur ve özenle
kotarılmış yavanlık yapısını alaşağı edebilirdi. Tolstoy (ve Dostoyev-
ski) söz konusu olduğunda ise, durum oldukça farklıdır. Örneğin
Diriliş'e ve *Ecinniler'e* İncillerden uzun parçalar yedirilmiştir. Bura-
da dinsel bir sanat kavramı ve son derece büyük bir ciddiyet vardır.
Teknik performansa gelinceye kadar söz konusu olan çok daha bü-
yük bir şey vardır ve bu yüzden Pavlus'un dili son derece yerinde gö-
rünür; romanı kötü haber duyuran bir borazan sesi gibi takdim eder.

Alıntının ardından o ünlü açılış gelir: “Oblonskiylerin evinde
işler karışmıştı.” Tolstoy'un bu fikri Puşkin'in *Belkin Öyküleri*'n-
den aldığı düşünülmüştür. Oysa kitabın taslakları ve Strahov'a yaz-
dığı (ama ancak 1949'da yayımlanan) bir mektup, bu varsayıma
gölge düşürmektedir. Üstelik romanın en son halinde Tolstoy, bu
cümlelerin önüne özlü bir söz yerleştirmiştir: “Bütün mutlu aileler
birbirine benzer, her mutsuz ailenin mutsuzluğu kendine göredir.”
Yazılışına dair ayrıntılar ne olursa olsun, bu girişin geniş itici gücü
öylesine büyüktür ki, Thomas Mann hiçbir romanın bu kadar cü-
retkârca başlamadığı düşüncesinde haklı olabilir.

Klasik edebiyat kuramında kullanılan deyimle, olaya, yani Stepan Arkadyiç Oblonskiy'in (Stiva) sıradan ama yıkıcı evlilik dışı ilişkisine *in medias res** dalarız. Tolstoy, Oblonskiy'in bu minik aldatma öyküsünü anlatarak usul usul romanın asıl temalarını başlatmaktadır. Stepan Arkadyiç, kız kardeşi Anna Karenina'nın yardımına başvurur. Anna bu sorunlu eve yeniden huzurun gelmesi için yola koyulur. Anna'nın karşımıza ilk olarak bozuk evlilikleri düzelten biri olarak çıkmasında, Shakespeare'dekine benzer ve neredeyse merhametli denilebilecek ürpertici bir ironi vardır. Stiva ile öfkeli eşi Dolli arasında geçen konuşma, aktarılıştaki komik dehaya karşın, Anna ile Aleksey Aleksandroviç Karenin arasında geçecek olan konuşmayı önceden yankılar. Ama Oblonskiy olayı, başlıca motiflerin sıra dışı bir ustalıkla ortaya konduğu bir prelüd olmanın çok ötesindedir; o, romandaki birçok çarkı zahmetsizce harekete geçiren ilk çarktır. Çünkü Anna ile Vronski'yin tanışmasına neden olan şey, Stiva'nın ev hayatındaki bu karışıklıktır.

Oblonskiy çalıştığı yere gider –bu görevi güçlü eniştesi vasıtasıyla elde etmiştir– ve orada romanın gerçek kahramanı olan, “beş pudluk** ağırlığı tek eliyle kaldıran jimnastikçi”, Konstantin Dmitriç Levin ile karşılaşır. Bu karakter son derece tipik bir ruh haliyle öyküye girer. Artık yerel yönetim (*zemstvo*) üyesi olmadığını açıklar, Oblonskiy'in resmi arpalığının simgelediği kısır bürokrasiyi aşağılar ve Moskova'ya gelme nedeninin Oblonskiy'in baldızı Kiti Şçerbatskiy'e duyduğu aşk olduğunu itiraf eder. Böylece daha görünür görünmez, Levin'in yaşamındaki güçlü güdülerin hepsi bir arada verilmiş olur: Tarımda ve kırsal kesimde reform arayışı, kent kültürünü reddetmesi ve Kiti'ye duyduğu tutkulu aşk.

Bunu izleyen birçok başka sahnede Levin'in kişiliği iyice belirir. Üvey ağabeyi, tanınmış yazar Sergey İvanoviç Koznişev'i görmeye gider, büyük ağabeyi Nikolay ile ilgili sorular sorar ve Kiti ile yeniden görüşür. Bu, çok Tolstoy'a özgü bir sahnedir: “Kar yüzünden bütün dalları lüle lüle aşağı sarkmış yaşlı akağaçlar yepyeni tören giysilerine bürünmüş gibiydi.”¹¹ Kiti ile Levin bir süre birlikte pa-

Ortasından/bodoslama anlamında Latince deyim.

** Pud, Rusya'da eskiden kullanılan 16.3 kilogramlık bir ağırlık ölçüsü (ç.n.).

tenle kayarlar ve onları ışık saçan bir aydınlık kuşatır. Sıkı anlatı düzeni açısından bakıldığında, Levin'in Koznişev ile konuşması konudan sapma olarak eleştirilebilir. Ama bu soruna daha sonra döneceğim, çünkü Tolstoy'un romanlarının yapısında böyle konudan sapmalar özel bir rol oynar.

Levin daha sonra tekrar Oblonskiy ile buluşur ve İngiltere Otelinde birlikte yemek yerler. Levin otelin göze batan zarafetinden rahatsızlık duyar ve Tatar garsonun önüne yığıldığı bütün lezzetli yemeklerden "lahana çorbası ile lapayı" yeğlediğini söyleyerek terslenir. Yemekten büyük keyif alan Stiva ise, sonunda kendisini rahatsız eden konuyu ona açar ve Levin'in aldatma konusundaki görüşlerini öğrenmek ister. Burada aralarında geçen kısa konuşma, ustalıkla bir anlatısal denge örneğidir. Levin insanın karnı tıka basa tok olduğu halde "fırının yanından geçerken ekmek aşırmasını" anlayamaz. O tümüyle tek eşlilikten yanadır, Oblonskiy, Mecdelli Meryem'e atıfta bulununca da, "İsa kötüye kullanılacağını bilse o sözleri söylemezdi. Ahlaksız kadınlardan öğreniyorum"¹² der. Oysa romanın çok sonraki bölümlerinde kimse Anna'ya onun kadar şefkatle yaklaşmayacaktır. Levin, aşkın biricikliğini açıklamak için Platon'un *Symposion*'una (Şölen) atıfta bulunur. Ama aniden konuyu değiştirir; çünkü kendi yaşamında bu konudaki inançlarına ters düşen bazı şeyler vardır. *Anna Karenina*'daki birçok şey bu ana sıkıştırılmış gibidir: tek eşlilik ile cinsel özgürlüğün çatışması, kişisel ideallerle kişisel davranışlar arasındaki tutarsızlıklar, yaşananları önce felsefi olarak daha sonra da İsa imgesi çerçevesinde yorumlama çabası.

Olay yeri değişir ve Kiti'nin evine gideriz, burada dörtlü aşkın sonuncu kahramanı olan Kont Vronskiy ile tanışırız. Bu karakter romana Kiti'nin hayranı ve talibi olarak girer. Bu durum, Tolstoy'un virtüözlüğünün, okurlarının yaşamın yalanladığı geleneksel beklentilerini boşa çıkarmaktan aldığı zevkin bir örneği olmaktan öte bir şeydir. Bu, büyük sanatta bulunan "gerçekçiliğin" ve "so-luk alıp veren ekonominin" ifadesidir. Vronskiy'in Kiti ile flört etmesi, Romeo'nun Rosaline'e duyduğu delice aşkla aynı yapısal ve ruhsal değere sahiptir. Çünkü Romeo'nun Juliet'e tapınması gibi,

Vronskiy'in Anna'ya tutkusu da ancak daha önce yaşadığı bir aşk ile karşılaştırıldığında şiirsel anlamda gerçekleşebilir ve anlaşılır kılınabilir. Her iki erkeği de akıldışı davranışlara ve felakete sürükleyen şey, olgun bir aşkın şeytansı tamlığı ile önceden yaşadıkları bu aşkların arasında gördükleri büyük farktır. Kiti'nin Vronskiy'e duyduğu gençlik aşkı da (tıpkı *Savaş ve Barış*'ta Nataşa'nın Bolkonski'ye duyduğu aşk gibi) kendisini tanımasına yol açan bir deneyimdir. Levin'e karşı duygularının gerçekliğinden bu karşılaştırma sayesinde emin olacaktır. Vronskiy'in neden olduğu düş kırıklığı Kiti'nin Moskova'nın görkemini terk edip Levin'in çiftliğine gidebilmesini sağlayacaktır. Tolstoy olayların kurgusunu işte böyle büyük bir doğallıkla ve hiç sezdirmeden oluşturmaktadır.

Kiti'nin annesi Prens Şçerbatskiy, Tolstoy'un aile geçmişlerini aktardığı o dağınık iç monologlardan birinde kızının geleceği hakkında düşünür. Eskiden bu işler ne kadar da basitti der ki, bu da bizi *Anna Karenina*'daki en önemli tema olan modern toplumdaki evlilik sorunu temasıyla yeniden yüz yüze getirir. Levin, Kiti'ye evlilik teklif etmek üzere Şçerbayskiylere gider:

"Kiti, Levin'in yüzüne bakmadan güçlükle nefes alıyordu. Heyecanlanmıştı. Ruhu mutlulukla dolup taşmıştı. Levin'in aşkını ilan etmesinden böylesine güçlü etkileneceğini hiç beklemiyordu. Ama bu durum sadece bir an sürdü. Vronskiy aklına geldi. Parlak, dürüst bakışlarını Levin'e doğru kaldırdı ve onun umutsuz yüzünü görüp hemen şu yanıtı verdi:

- Bu mümkün değil... beni bağışlayın...

Bir dakika önce Kiti, Levin'e ne kadar yakındı, Levin'in hayatı için ne kadar önemliydi! Şimdi ise bir yabancı olmuştu ve Levin'e ne kadar uzaktı!

- Başka türlü olamazdı zaten,-dedi Levin kızın yüzüne bakmaksızın. Eğilerek selam verdi ve çıkıp gitmek istedi."¹³

Tüylər ürpertici bir doğruluğu olan bu tarz pasajlar incelemeye gelmez. Tüm sahnede bir incelik ve bozulmamış bir zarafet vardır. Ama yine de içtenliği ve ruh durumlarının insafsızlığını şaşmaz bir kesinlikle aktarır. Kiti, Levin'in teklifinin ruhunu neden mutlulukla doldurup taşırdığını tam olarak anlayamaz. Ama bu gerçek, duru-

mun acımasızlığını azaltır ve gelecek için hâlâ bulanık bir umut sunar. Aktardığı gerilim ve açık sözlülük bakımından bu parçada D. H. Lawrence'ın en iyi romanlarındakine benzer bir şeyler bulunur.

Bir sonraki bölümde (XIV) Tolstoy iki rakibi karşı karşıya getirir ve Kiti'nin kararsız aşkı temasını derinleştirir. Sanatının olgunluğu ve inandırıcılığı her yerde çok belirgindir. Sürekli konuşan işgüzar Kontes Nordston, Levin'i dürtüklediğinde, Kiti tam farkında olmasa da Levin'in imdadına yetişir; üstelik bunu içten bir sevinçle baktığı Vronskiy'in de orada bulunmasına karşın yapar. Vronskiy son derece olumlu bir ışık altında gösterilir. Levin, talihli rakibinde neyin iyi ve çekici olduğunu görmekte hiç zorlanmaz. Bu sahnedeki motifler tıpkı Jane Austen'da olduğu gibi hassas ve katmanlıdır; yanlış bir hamle veya tempodaki hafif bir ayarsızlık genel havayı trajik veya yapay hale getirme tehlikesini taşır. Ancak bütün bu sezdirmelerin altında her zaman istikrarlı bir görüş, gerçekliğin Homeros'a benzer bir sağlamlıkla algılanışı vardır. Kiti'nin bakışları elinde olmadan Levin'e "öyle mutluyum ki" demektedir, Levin'inkiler ise ona "Herkesten nefret ediyorum, sizden de, kendimden de,"¹⁴ diye yanıt vermektedir. Ama herhangi bir aşırı duygusallık veya ayrıntıya girme olmadığından, Levin'in gönül kırıklığı çok insanca bir duygudur.

Akşam, Rostovları ve Şçerbatskiyleri çok "gerçek" kılan o aile içi sahnelerden biriyle biter. Kiti'nin babası Levin'i tercih etmekte ve içten içe Vronskiy'in doğru bir damat adayı olmadığını sezmektedir. Kocasının sözlerini dinledikten sonra Prensese'in de bu konuda kafası karışır:

"Odasına döndükten sonra tıpkı Kiti gibi o da geleceğin bilinmezliği karşısında korkuya kapılarak birkaç kez içinden 'Tanrım affet, Tanrım affet, Tanrım affet!' diye tekrarladı."¹⁵

Bu, ana olay örgüsüne çok doğru bir geçiş sağlayan ani ve kasvetli bir andır.

Vronskiy, Petersburg'dan gelen annesini karşılamak üzere tren istasyonuna gider. Orada Oblonskiy ile karşılaşır, çünkü Anna

Karenina da aynı trenle gelmektedir. Böylece trajedi, bittiği yer olan bir demiryolu peronunda başlar böyle peronların Tolstoy ile Dostoyevski'nin yaşamlarındaki ve romanlarındaki yeri üzerine bir makale yazılabilir). Vronskiy'in annesiyle sevimli Madam Karenina birlikte seyahat etmişlerdir; Anna, Kont ile tanıştırılırken ona "Evet, kontesle hep oğullarımızdan söz ettik, ben benimkinden, o kendininkinden" der¹⁶. Bu söz, bütün romandaki en hüznü ve en derin detaylardan biridir. Olgun yaştaki bir kadın bunu bir dostunun kendisiyle aynı kuşaktan olmayan genç oğluna söylemektedir. İşte Anna-Vronskiy ilişkisindeki felaket ve bu ilişkinin özündeki riyakârlık burada yatmaktadır. Daha sonra meydana gelecek olan trajedi tek bir tümceye sığdırılmıştır ve bunu dile getirmekteki dehası bakımından Tolstoy, Homeros ve Shakespeare ile boy ölçüşebilir.

Vronskiyler ile Anna ve Stiva çıkışa doğru giderlerken bir kaza olur: "Bir bekçi sarhoşluktan mı, yoksa kuvvetli soğuk yüzünden iyice sarınıp büründüğü için mi bilinmez, geri manevra yapan trenin sesini duymamış ve ezilmişti."¹⁷ (Burada alçak tonla ifade edilen iki farklı olasılık Tolstoy'a özgü tipik bir tavidir.) Oblonskiy, adamın feci görüntüsünü anlatır, etraftan acı çekip çekmediğine dair yorumlar duyulur. Vronskiy adamın dul karısına yardım etmek için usulca iki yüz ruble verir. Ama bu davranışı tümüyle masum değildir; bunu Madam Karenina'yı etkilemek için herhalde kendisinin de tam anlamlandıramadığı bir umutla yapar. Çabucak unutulsa da, bu kaza havayı karartır. Bir bakıma *Carmen*'in uvertüründe ortaya çıkan ve perde kalktıktan sonra da uzun süre alçak tondan yankılanan ölüm temasına benzer bir işlev görür. Tolstoy'un bu tekniği kullanışını, *Madame Bovary*'nin başlarında Flaubert'in arseniğe yaptığı göndermelerle karşılaştırmak çok öğreticidir. Tolstoy'un tarzı çok daha açık ve çok daha yetkindir.

Anna, Oblonskiylerin evine gelir ve burada hemen Dolli'nin öfkesinin ve yükselmekte olan bağışlayıcılığının sıcacık ve komik girdabına kapılırız. Tolstoy'un mizah anlayışı olduğundan kuşku duyanlar, burada yaptığından pişman olmuş ama utanan kardeşini, karısının yanına gönderen Anna'yı izlemelidirler:

“Neşeyle göz kırıp onu kutsayarak ve gözleriyle kapıyı göstererek:
-Stiva, -dedi, -Git, Tanrı yardımcın olsun.”¹⁸

Anna ile Kiti yalnız kalır ve Vronskiy hakkında konuşurlar. Anna onu, âşık bir genç kızı yüreklendiren yaşça büyük bir kadın edasıyla över: “Ama bu iki yüz rubleden söz etmedi. Nedense bunu anımsamak hoşuna gitmemiştir. Bunda hiç olmaması gereken ve ucu ona dokunan bir şeyler olduğunu hissediyordu.”¹⁹ Elbette çok haklıdır.

Bu ilk bölümler boyunca iki tip malzeme aynı ustalıklarla kullanılmıştır. Bireysel psikolojideki nüanslar ve tonlar büyük bir hassasiyetle aktarılmıştır. Bunlara çok yakından bakılır ve bu bakış Henry James ile Proust’ta gördüğümüz psikolojik mozaik çalışmalarına benzer. Ama aynı zamanda fiziksel enerjinin ve davranışların nabızı da yüksek atar. Yaşantıların fizikselliği çok güçlü bir biçimde aktarılır ve bunlar zihinsel yaşantıları çevreler ve insanlaştırır. Buna en iyi örnek XX. Bölümün son anlarıdır. Anna ile Kiti arasındaki girift ve sık dokunmuş konuşma, belli belirsiz bir sıkıntıyla yavaşlamaktadır. Kiti, Anna Karenina’nın “bir şeyden hoşnutsuzluk duyduğunu” sezinler. Tam o sırada oda dolar:

“Çaylarını içmiş, Anna halalarına doğru koşarak gelen çocuklar:

-Hayır, önce ben! Hayır ben! diye bağırıyorlardı.

-Hepiniz birlikte!-dedi Anna ve gülerken çocuklara doğru koştu, sevinç cıgıllıkları atan bu kıpır kıpır çocuk kümesine sarılıp yere yuvarlandı.”²⁰

Buradaki motifler çok açıktır; Tolstoy bir kez daha Anna’nın görece büyük yaşına ve olgunluğuna, ama aynı zamanda da ışık saçan sevimliliğine odaklanmaktadır. Ama insan bunun öncesindeki diyalogdaki zengin, içsel oyunlardan fiziksel hareketlerin parlak canlılığına geçişteki bu rahatlığa hayran olmadan edemiyor.

Vronskiy geçerken uğrar, ama aileye katılmaz. Kiti onun kendisi için geldiğini ama “hem geç oldu, hem Anna da burada diye içeri girmedikini” düşünür. Anna gibi o da bu durumu biraz garipser. İşte Anna’yı içine alacak ve sonunda onun mahvına neden olacak olan riyakârlık trajedisi bu önemsiz ve dolambaçlı nokta ile başlar.

XXII. Bölüm bizi Kiti'nin, tıpkı Nataşa gibi, Kont Vronskiy'in kendisine ilanı aşk etmesini beklediği baloya götürür. Balo öylesine güzel anlatılmıştır ki, bunun yanında *Madame Bovary*'de anlatılan ve La Vaubyessard'da yapılan dans çok hantal kalır. Bunun nedeni Kiti'nin Emma'dan daha büyük bir bilinç zenginliğine sahip olması değildir; romanın bu aşamasında Kiti gerçekten de son derece sıradan bir genç kızdır. Fark tümüyle iki yazarın bakış açılarından kaynaklanır. Flaubert tuvalinden bir adım geriye çekilerek tablosunu bir kol boyu uzaklıktan, sakın bir kötülükle boyamaktadır. Bu kısmın çevirisinden bile anlaşılan özel ışık ve ritim etkileri yaratmanın peşinde olduğu bellidir:

"İçeride kumar masasının üzerine atılan alınların sıkırtısı duyuluyor, sonra bütün çalgılar birden başlıyor, pistonlu kornetin sesi tiz perdeden yükseliyordu. Ayaklar yine tempoya uyuyor, eteklikler kabarıp birbirine değiyor, dans edenler kâh el ele tutuşup, kâh ayrılıyorlardı; bir an önce önünüzde eğilen gözler bir an sonra yine gözlerinizin içine bakıyordu."²¹

İronik mesafe korunuyor ama genel görüş yoksullaşmış ve yapaylaşmış. Tanrısal anlatıcının kullanıldığı *Anna Karenina*'da ise tek bir bakış açısı yoktur. Balo, Kiti'nin yaşadığı ani üzüntü, Anna'nın yaşadığı göz kamaştırıcı büyü, Vronskiy'in filizlenmekte olan tutkusu ve "balo hiyerarşisine göre baş kavalye olan"²² Korsunskiy'in açısından görülür. Olayın geçtiği yer ile kişiler birbirinden ayrılmaz; bütün ayrıntılar –Tolstoy'un Flaubert'den kesin olarak ayrıldığı nokta da burasıdır– yalnızca ayrıntı olsun diye veya atmosfer yaratmak için değil, dramatik olarak uygun ve gerekli olduğu için verilmiştir. Kiti'nin ıstıraplı gözlemi aracılığıyla Vronskiy'in Madam Karenina'nın çekim alanına girdiğini görürüz. Anna'nın büyüleyiciliğinin niteliğini bize aktaran, şaşkınlık ve utanç içindeki bu genç Prensestir. Mazurka sırasında Anna "gözlerini kısıp"²³ Kiti'ye bakar. Bu küçücük bir ayrıntıdır ama inanılmaz bir şaşmazlıkla Anna'daki kurnazlığa ve potansiyel zalimliğe odaklanır. Tolstoy kadar iyi olmayan bir yazar Anna'yı Vronskiy'in gözünden gösterirdi. Ama Tolstoy, Helen'in güzelliklerini sayıp dökerek yüceltmek için yaşlılar korosunu kullanan Homeros'un

yaptığını yapmaktadır. Her iki durumda da dolaylı anlatım çok daha ikna edici olmaktadır.

Bunu izleyen bölümlerde Levin'in portresi derinleşir ve onu kısa bir süre için kendine en uygun yer olan çiftliğinde, karanlık tarlaların, kayın ağaçlarından oluşan fundalıkların, tarım sorunlarının ve kuluçkaya yatmış sessiz toprağın ortasında görürüz. Buranın balo ile zıtlığı bilinçli olarak yaratılmıştır ve romandaki en önemli tematik ikiliğe dikkat çeker: Anna, Vronskiy ve kentteki sosyal yaşam; Levin, Kiti ve doğal evren. Daha sonra bu iki *leitmotif* birbirine uyum sağlayacak ve karmaşık örüntüler oluşturarak gelişecektir. Ama yaptıkları giriş bu haliyle tamamlanmıştır ve Birinci Kitabın kalan beş bölümünde gerçek çatışma, yani trajik *agon** başlar.

Anna, Petersburg'daki kocasına dönmeye hazırlanır. Trenin kompartımanına yerleşir ve kendisini imrenerek kadın kahramanı ile özdeşleştirdiği bir İngiliz romanı okur. Bir sonraki ünlü bölümle birlikte bu bölüm, doğrudan doğruya, Tolstoy'un *Madame Bovary*'den aklında kalanlardan kaynaklandığı izlenimi verir. Bir kar fırtınasının ortasında tren bir istasyonda durur ve zaten büyük bir gerginlik yaşayan Anna, trenden inip "karlı, soğuk" havaya çıkar. Vronskiy onu izlemiştir ve ona duygularını itiraf eder: "Vronskiy tam gönlünden geçirdiği, ama aklının korktuğu şeyi söylemişti."²⁴ Tolstoy insan ruhunu nasıl da basit ve arkaik bir biçimde gönül ve akıl diye ikiye bölüyor. Böyle bir cümleyi Flaubert yazmazdı; ama onun görüşündeki darlık tam da bu entelektüel gelişmişlikten kaynaklanmaktadır.

Tren Petersburg garına varır; Anna hemen Aleksey Aleksandroviç Karenin'i görür: "Kocasının soğuk ve heybetli görünüşüne, şimdi kendisini özellikle şaşırtmış olan, yuvarlak şapkasının kenarlarına dayanmış kulak kepçelerine bakarak 'Ah, Tanrım! Kulakları neden böyle?'-diye düşündü."²⁵ Bu, Emma Bovary'nin Charles'ın yemek yerken kaba sesler çıkarttığını fark etmesinin Tolstoy versiyonu değil mi? Anna eve geldiğinde küçük oğlunu da hayalinde canlandırdığından daha az sevimli bulur. Henüz yalnızca kısmen farkında olduğu tutku, onun manevi yaşamındaki alışkanlıkları ve

ayrım yapabilme kapasitesini çarpıtmaya başlamıştır bile. Anna ile geri döndüğü çevrenin arasındaki yabancılaşmayı daha da keskinleştirmek için Tolstoy öyküye Karenin'in samimiyetsiz ve dar kafalı dostlarından biri olan Kontes Lidiya'yı sokar. Ama tam Anna'nın kendisini açmasını, yeni hayatına uyanmasını beklediğimiz noktada hararet düşer. Anna sakinleşir ve yakışıklı bir genç subayla yaşadığı anlık bir flört gibi bayağı ve önemsiz bir konunun duygularını nasıl olup da böyle coşturmuş olduğuna şaşar.

Akşamın sakinliğinde Kareninler birlikte oturmaktadırlar. Aleksey, acımasız bir dürüstlikle Oblonskiy'in küçük kaçamağını bağışlanamaz bir şey olarak gördüğünü açıklar. Onun bu sözleri ufku aydınlatan bir şimşek gibidir, ama Anna tepki göstermez, hatta kocasının açık sözlülüğü onu sevindirir. Gece yarısı Karenin, Anna'ya yatağa gelmesini söyler. Küçük dokunuşlar, terlikler, adamın koltuğunun altındaki kitap, saatin kesinliği, Kareninler'in fiziksel ilişkisinde değişmez bir monotonluk olduğunu hissettirir. Anna yatak odasına girerken "içindeki ateş artık sönmüş ya da uzak bir yere gizlenmiş gibi görünüyordu."²⁶ Bu imge, o andan itibaren olağanüstü bir güç taşır; ama en şaşmaz bir biçimde bir cinsel tema üzerinde dururken bile, Tolstoy'un dehası edeplidir. Gorki'nin de değindiği gibi, en kaba, en somut erotik dil bile, Tolstoy'un ağzından doğal bir bozulmamışlıkla çıkar. Anna'nın evliliğindeki erotik eksiklik duygusu mükemmel verilmiştir; ama burada, Emma Bovary'nin kalçalarının etrafında "sessizce kayan bir yılan gibi ılık çalan" korse bağından eser yoktur. Bu oldukça önemli bir noktadır, çünkü Tolstoy, en azından son yıllarına kadar, Homeros'a en çok fiziksel tutkuyu bu kadar temiz ve ışıltılı bir şey olarak anlatması bakımından benzer.

Romanın birinci kitabı yüksek perdeden, tiz bir notayla sona erer. Vronskiy birliğine döner ve imparatorluk kenti Petersburg'daki genç bir subayın şenlikli ve tutkulu yaşamına dalar. Bu, Tolstoy'un kesinlikle reddettiği bir yaşam tarzıdır ama o, bunun Vronskiy'e ne kadar uygun olduğunu göstermezlik edemeyecek kadar iyi bir yazardır. Sadece son cümleler bizi yeniden trajik temaya döndürür. Kont, "Karenina'yla karşılaşabileceği sosyete grubuna

girmeyi sağlayacak birkaç ziyaret” yapmaya niyet eder. “Petersburg’da her zaman olduğu gibi gece geç vakitlerde dönmek üzere evden çıktı.”²⁷ Öylesine söylenmiş bir şey izlenimi veren bu sözlerde geleceğe dair bir kehanet vardır. Çünkü önümüzde uzanan şey yalnızca karanlıktır.

Anna Karenina’nın ilk bölümü hakkında daha çok şey söylenebilir. Ama asıl temaların nasıl ortaya çıktığına ve geliştirildiğine dair bu kısa değerlendirme bile, Flaubert ile Henry James’in romanlarının sanat eseri, Tolstoy’un romanlarının ise şeytani ve sanattan yoksun bir büyücülükle birer başyapıta dönüştürülmüş yaşam parçaları olduğu efsanesini boşa çıkartmaya yeter. R. P. Blackmur, *Savaş ve Barış*’ın James’in “organik biçimin soluk alıp veren ekonomisine” çağırırken şart koştuğu “bütün niteliklere sahip” olduğunu söyler.²⁸ Bu, Tolstoy’un felsefesinin yazarlık yeteneğini çok daha az tehlikeye attığı *Anna Karenina* için çok daha doğru bir gözlemdir.

Anna Karenina’nın ilk bölümlerindeki organik biçim kavramını incelerken insan sürekli olarak müzikal bir benzetme yapmaya yöneliyor. “Oblonskiy prelüdünden” doğan iki ana olay örgüsünün gelişiminde kontrpuan ve armoni etkileri vardır. Romanın daha sonraki aşamalarında giderek artan bir sesle tekrarlanan motifler kullanılmıştır (tren istasyonundaki kaza, Vronskiy ile Barones Şilton arasında geçen boşanma konulu şakacı konuşma, Anna’nın gözlerini kör eden “kırmızı bir ışık”²⁹). Hepsinden önemlisi de, birçok farklı temanın ileri doğru giden büyük bir tasarımın parçası olarak bulunduğu izlenimidir. Tolstoy’un yöntemi çokseslilik; ama ana armoniler müthiş bir açıklık ve genişlikle ortaya çıkar. Müzikal ve dilsel teknikler birbirini tam olarak karşılamıyor. Ama insan, ondan daha az yetenekli yazarların romanları dikişle tutturulmuşken, Tolstoy’un romanlarının belli bir içsel düzen ilkesinden ve canlılıktan kaynaklandığı duygusunu başka nasıl ifade edebilir?

Ancak, *Anna Karenina* gibi bir romanın boyutları çok büyük olduğundan ve duygularımızı hemen ele geçirdiğinden, ayrıntıların seçimindeki özen ve derinlik gözümüzden kaçabilmektedir. Epik şiirde veya manzum tiyatro oyunlarında, kullanılan vezin dikkati-

mizi keskinleştirir ve belli bir pasaja, tek bir dizeye veya yinelenen bir mecaza odaklanmamızı sağlar. Oysa uzun bir düzyazı parçasında (özellikle de çeviri ise) daha çok genel etkiye kapılırız. Rus romancıların genel olarak anlaşılabilceği, ama diyelim Conrad'a veya Proust'a uyguladığımız ayrıntılı okuma yönteminden onların romanları söz konusu olduğunda pek fazla bir şey elde edilemeyeceği inancı bu yüzden doğmuştur.

Taslaklarından ve düzeltmelerinden anlaşıldığına göre, Tolstoy bazı özel anlatı ve ifade sorunlarının üzerinde büyük bir dikkatle durmuştur. Ama teknik virtüözlüğün, “iş güzel yapmanın” ötesinde, yapılacak bir işin olduğunu da hiç unutmamıştır. Sanat için sanatı (*l'art pour l'art*) ciddiyetsizliğin estetiği olarak eleştirmiştir. Tolstoy'un romanlarında, büyük sanatın felsefi ve dinsel anlamda yaşama dokunduğu o kadar açık bir kabuldür ki, bu romanlarda o kadar büyük ve merkezi bir dünya görüşü ve öylesine karmaşık bir insancılık vardır ki belli bir öğeyi, özel bir tabloyu veya mecazı çekip alarak “işte Tolstoy'un teknik ustalığı” demek zordur.

Tolstoy'da bazı gösterişli sahneler vardır: *Anna Karenina*'daki ünlü ot biçme sahnesi, *Savaş ve Barış*'taki kurt avı, *Diriliş*'teki kilise ayini. Flaubert'de bulduklarımızı aratmayacak kadar özenle oluşturulmuş benzetmeler, mecazlar da vardır. Örneğin, Tolstoy'un yazdığı iki önemli oyuna esin kaynağı olan ve *Anna Karenina*'nın her yerine sinmiş olan aydınlık ve karanlık karşıtlığını düşünün. Yedinci Kitabın son cümlesinde Anna'nın ölümü, ani bir şekilde parlaklaşan ve sonra sonsuza dek sönen bir ışık imgesiyle anlatılır; Sekizinci Kitabın XI. Bölümünde Tanrının yolunu kavrayan Levin'in gözleri bu bilginin ışıyla kamaşır. Buradaki yankı bilinçli olarak yaratılmıştır; romanın başında Pavlus'tan yapılan alıntıdaki belirsizliği açığa kavuşturur ve iki ana olay örgüsünü uzlaştırır. Tolstoy'da her zaman olduğu gibi, teknik ustalık bir felsefenin aktarıcısıdır. *Anna Karenina*'da kullanılan tekniklerin tamamı Levin'in yaşlı bir köylüden aldığı şu derse yöneliktir: “Kendimiz için değil, Tanrı için yaşamalıyız.”

Matthew Arnold, tam olarak tanımlamadığı ama tüm edebiyat eserleri içinden yalnızca az sayıda birkaç tanesini farklı kılan

“yüksek ciddiyet” diye bir şeyden söz etmiştir. Örneğin bu niteliği Chaucer’dan çok Dante’de bulmuştur. Belki de *Madame Bovary* ile *Anna Karenina*’yı karşılaştırırken varabileceğimiz son nokta da buna çok yakındır. *Madame Bovary* gerçekten de çok büyük bir romandır; inandırıcılığı mucizevi bir hünerden ve temasındaki bütün potansiyeli sonuna kadar kullanmasından kaynaklanır. Ama bu temanın kendisi ve bizlerin onunla özdeşleşmesi sonuçta James’in dediği gibi “çok önemsiz bir konu” olarak kalır. *Anna Karenina*’da ise, teknik ustalığın ötesine geçip hayatın kendisine dalarız. Bu eser Homeros’un destanlarıyla, Shakespeare’in oyunları ve Dostoyevski’nin romanlarıyla (*Madame Bovary*’nin hiç olmadığı biçimde) aynı değerdedir.

III

Hugo von Hofmannsthal bir zamanlar Tolstoy’un *Kazaklar*’ının tek bir sayfasını bile Homeros’u anmadan okuyamadığını söylemişti. Onun bu duygusu yalnızca *Kazaklar*’ın değil, Tolstoy’un tüm romanlarının okurları tarafından paylaşılmıştır. Gorki’ye göre, Tolstoy’un kendisi de *Savaş ve Barış* için “Sahte bir alçakgönüllülük göstermeden söyleyeceğim, *İlyada*’ya benziyor” demiş, *Çocukluk*, *İlkgençlik ve Gençlik* için de benzer bir gözlem yapmıştır. Üstelik Homeros ve Homeros-vari bir atmosfer Tolstoy’un kendi kişilik imgesinde ve yaratıcılığının çapında da önemli bir rol oynamış gibi görünmektedir. Kayınbiraderi S. A. Bers, *Anılar*’ında (*Reminiscences*) Tolstoy’un Samara’daki topraklarında yapılan bir şenliği anlatır:

“Elli verstlik* bir engelli yarış. Ödüller hazırlanmış, bir boğa, bir at, bir tüfek, bir saat, bir sabahlık ve benzeri şeyler. Bir düzlük seçildi, altı kilometrelik koca bir koşu yeri belirlendi, üzerine direkler dikildi. Eğlence için bir koyun, hatta bir at çevirme hazırlandı. Belirlenen tarihte binlerce kişi toplandı, Ural Kazakları, Rus köylüleri, Başkırlar ve Kırgızlar çadırları, kırmızı testileri, hatta hayvan sürüleriyle geldiler. Yerel dilde ‘Şişka’ (Ur) denilen koni biçimindeki bir tepeye halılar ve keçeler yayıldı ve Başkırlar

bunların üzerine bağdaş kurarak bir aaire sekinde oturdular. Şenlik iki gün sürdü ve çok neşeliydi, ama aynı zamanda da çok vakarlı ve usturupluydu...³⁰

Bu muhteşem bir sahne; Troya düzlüklerini 19. yüzyıl Rusya'sından ayıran binlerce yıllık ara kapanıyor ve *İlyada*'nın XXIII. Bölümü yeniden hayat buluyor:

Akhilleus orduyu toplu tuttu,
ödülleri getirtti gemilerden, leğenler, uçayaklar,
atlar, katırlar, başları kalkık öküzler,
güzel kemerli kadınlar, alacalı demir.³¹

Agamemnon gibi Tolstoy da tepeliklerde taht kurar; geniş düzlüğe çadırlar ve ateşler yayılmıştır; Başkirler ve Kırgızlar da, tıpkı Akhalar gibi, altı kilometrelik yerde yarış yapmakta ve sakallı krallarının elinden ödülleri almaktadırlar. Ama burada ne bir arkeoloji ne de zorlama bir yeniden canlandırma vardır. Homeros'a özgü bu öge, Tolstoy'un doğasındadır; kökleri onun dehasındadır. Shakespeare hakkındaki polemiklerini okursanız, onun *İlyada* ile *Odysseia*'nın şairine veya şairlerine duyduğu yakınlığın çok somut ve çok özel olduğunu anlarsınız. Tolstoy, Homeros'tan eşitinden söz eder gibi söz eder; aralarındaki çağ farkı çok önemsiz bir şeydir.

İlk anılarını topladığı kitaplarda Tolstoy'un Homeros-vari gördüğü şey neydi? Bence olayların geçtiği yer ve bu yerin çağrıştırdığı yaşam biçimi. Örneğin, *Çocukluk* bölümündeki "Av" olayının anlatışını alalım:

"Tarlalarda ürün toplama işinin en yoğun olduğu sıralardı. Güneşin altında uçsuz bucaksız uzanan sapsarı tarlalar yalnızca bir yönde ormanla birleşiyordu; uzaktan mavi mavi görünen bu orman o sıralar bana dünyanın en uzak, en gizemli yeri gibi gelirdi: Burada ya dünya bitmekteydi ya da ıssız, yabanıl birtakım ülkeler başlamaktaydı, öyle düşünürdüm. Babamın bindiği doru at, hafif bir tırısla gidiyor, arada bir dizginlerini gerdirerek başını göğsüne doğru eğiyor, arada bir de uzun, gür kuyruğunu sallayarak kendisini rahatsız edip duran üvezleri, sinek-

leri kovalıyordu. İki tazi, kuyruklarını hilal biçiminde kıvrımışlar, yüksek anızların üzerinden zarif sıçrayışlarla atlayarak, atın hemen gerisinden koşuyorlardı. Mitka en önden koşuyor ve başını eğerek yiyecek bir şeyler bulmayı umuyordu. Tarlada çalışanların konuşmaları, atların ve arabaların gürültüsü, bildircinların neşeli ötüşleri, havada kımıldamıyormuşçasına duran sinek bulutlarından yükselen vızıltı; pelin kokusu, saman kokusu, atların ter kokusu; kızgın güneşin, beyazımsı-sarı anızlara, ormanın uzak mavilerine, beyazlı morlu bulutlara vurmasından doğan binlerce renk ve gölge; havada asılı duran ya da yerde, anızlara sarılmış beyaz örümcek ağları... Bütün bunları görüyor, hissediyordum."³²

Burada Argos düzlüklerinde yer alamayacak hiçbir şey yoktur. Bu sahnenin uzak olduğu şey, garip bir biçimde modern dünyadaki yerlerdir. Bu, avcılarının ve köylülerin ataeril dünyasıdır; efendi ile av köpekleri ve toprak arasındaki bağ çok doğal ve gerçektir. Betimlemenin kendisinde ileri atılan bir hareket duygusu ile dinlenme izlenimi bir arada verilmiştir; genel etki, Parthenon'daki frizlerde olduğu gibi, dinamik bir dengedir. Ve tanıdık ufkun ötesinde, tıpkı Herakles'in sütunlarının ötesindeki gibi, gizemli denizler ve el değmemiş ormanlar yatmaktadır.

Tolstoy'un anılarındaki dünya, Homeros'unkinden daha az olmamak üzere, duyuşsal enerjilerle doludur. Dokunma, görme ve koklama duyuları her an bu dünyayı kesif bir yoğunlukla kaplar:

"Sofada semaver kaynadı kaynayacak. Görevi arabaya koşulu atların en öndekine binmek olan Mitka, yüzü ıstakoz gibi kırmızı, habire semaveri üflüyor. Dışarıda taze bir gübreden yükseliyormuşa benzeyen bir sis ve nem var. Güneş göğün doğu yanına ve tüm avluyu çevreleyen geniş sundurmanın üzerindeki otlara şen, parlak ışıklarını serpiyor; sundurmadaki otlar üzerlerindeki çiy yüzünden ıslı ıslı. Sundurmanın altında yemliklere bağlı atlarımızın düzenli geviş sesleri duyuluyor. Sabaha doğru kuru bir gübre yağını üzerinde hafifçe kestiren uzun tüylü bir köpek tembel tembel geriniyor ve kuyruğunu sallayarak hafif bir tırısla avlunun öte yanına geçiyor. Hamarat bir kadın avlunun gıcırdayan kapısını açıyor ve derin düşüncelere dalmışa benzeyen ineklerini böğürmelerin, melemelelerin, ayak patırtilarının duyulmaya başladığı sokağa çıkarıyor. "³³

Yirmi yedi yüzyıl önce “gül parmaklı Şafak”³ Ithaka’ya da böyle gelmişti. Tolstoy demektedir ki, insan doğayla birliği sürecekse, hep de böyle olmalıdır. Canlı öfkesiyle fırtına bile dünyanın ritminin bir parçasıdır:

“Şimşeklerin ışığı şimdi öncekilerden daha beyaz ve daha geniş bir alanı aydınlatıyor; gök gürültüleri de yağmurun tekdüze sesinden eskisi denli ürkütücü olmuyor. ³⁴

.bir titreşim kavrak korusu, sonsuz bir mutluluk içindeymişçesine kıpırdamaksızın duruyor; ağaçların az önce doyaya yıkanan dallarından yerdeki geçen yıldan kalma kuru yapraklar üzerine pırıltılı yağmur damlacıkları düşüyor. Dört bir yanda, neşeyle ötüşen tepeli çayır kuşları uçuşuyor. İlkyaz fırtınasından sonra ormanda yükselen kayın, menekşe, çürük yaprak, kuzumantarı, kuşkirazı kokuları öylesine büyüleyici ki, arabada daha fazla duramıyorum. ³⁵

Schiller, *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* (Naif ve duygusal şiir hakkında) adlı yazısında bazı şairlerin “doğanın kendisi” olduklarını, bazılarının ise yalnızca “onu aradıklarını” söylemiştir. Bu anlamda Tolstoy Doğadır; dil, onunla doğal dünya arasında duran bir ayna veya bir büyüteç değil, bütün ışığı geçiren ama o ışığı toplayıp ona kalıcılık kazandıran bir penceredir.

Homeros ile Tolstoy’un bakış açılarındaki yakınlığı tek bir formülle veya örnekle açıklamak olanaksız. Ama şu kadarı söylenebilir: İkisinde de arkaik veya pastoral bir ortam; savaşta ve tarımdaki şiir; duyuların ve fiziksel jestlerin önceliği; arka planda yer alan mevsimlerin aydınlık ve her şeyi uzlaştıran döngüsü; enerjinin ve canlılığın kendi başlarına kutsal olduğuna dair bir anlayış; en kaba maddeden yıldızlara kadar uzanan ve içinde insanların da kendilerine göre bir yere sahip oldukları bir varlık zincirinin kabulü; en derinde de temel bir akliselim, Dostoyevski’nin dehasına evinde hissettiren o karanlık çetrefillikler yerine Coleridge’in “doğruluk yolu” dediği şeyi izleme kararlılığı vardır.

Homeros’un destanlarında da Tolstoy’un romanlarında da, yazar ile karakterler arasındaki ilişki paradoksaldır. Maritain, *Cre-*

ative Intuition in Art and Poetry (Sanatta ve şiirde yaratıcı sezgi) adlı incelemesinde bunu açıklarken Tomist* bir benzetme kullanır. Bu yapıtlarda “Tanrının aşkın yaratıcı sonsuzluğu ile istedikleri gibi davranan ama Tanrının belirlediği amaçla sıkıca kuşatılmış yaratıkların özgürlüğü arasındaki ilişkiden” söz eder. Yaratıcı aynı zamanda hem her yerdedir ve her şeyi görüp bilir, hem de bakışı mesafeli, kayıtsız ve amansız bir biçimde nesneldir. Homeros’un Zeus’u, dağın başındaki ulaşılmaz yerinden kaderin terazisini elinde tutarak savaşa nezaret eder, ama asla karışmaz. Daha doğrusu, yalnızca dengeyi yeniden sağlamak için, ölümlü insanın doğaüstü yardımlar veya ölçüsüz kahramanlıklar yüzünden tehlikeye giren yaşamını korumak üzere karışır. Tıpkı bu tanrısal mesafe gibi Homeros’un ve Tolstoy’un net görüşünde de hem bir acımasızlık hem de bir merhamet vardır.

Onlar, eski Yunan heykellerinin başındaki miğfer aralığından görünen o boş, ateşli, sabit bakışlarla bakarlar. Görüşleri inanılmaz ağırbaşlıdır. Schiller, Homeros’un kayıtsızlığına, en büyük acıları ve korkuları hiç değişmeyen dengeli bir tonla anlatabilmesine hayret etmiştir. Ona göre bu nitelik –bu “saflık”– eski zamanlara ait olan ve modern edebiyatın çok daha gelişmiş ve analitik doğasında asla yeniden yakalanamayacak bir niteliktir. Homeros’taki en dokunaklı etkiler bundan kaynaklanır. Örneğin, İlyada’nın XXI. Bölümünde Akhilleus’un Lykaon’u öldürmesine bakalım:

Hadi, arkadaş, sen de öl,
ne diye sızlanır durursun böyle?
Senden çok üstün Patroklos bile öldü,
Görmez misin ben kimim?
Güzelim, büyüğüm, oğluyum soylu bir babanın,
bir tanrıça doğurdu beni,
gene de ölüm var bana, zorlu kader var.
Bir gün gelecek, akşam vakti, ya da öğle vakti,
Ares alacak benim de canımı,
değecek etime bir kargı, yayından fışkıran bir ok.”
Akhilleus işte böyle dedi.

Lykaon duydu dizlerinin, yüreğinin cözölaüğüñü,
 kargısı kaydı elinden, yıkıldı kolları önünde.
 Akhilleus sivri kılıcını çekmişti bile,
 boynunun altından vurdu onu, köprücük kemiğinden,
 iki yanı keskin kılıç daldı içeri,
 adam yüzükoyun uzandı serildi yere, kan aktı kara kara,
 ıslattı toprağı.³⁶

Anlatıdaki sakinlik neredeyse insanlık dışıdır; ama bunun sonucunda oluşan dehşet çırılçıplak karşımıza gelir ve bizi öyle etkiler ki, nutkumuz tutulur. Dahası, Homeros hiçbir zaman bakışındaki istikrarı duygulara kurban etmez. Priamos ile Akhilleus karşılaşmış ve acılarından söz etmişlerdir. Ama sonra akıllarına et ve şarap gelir. Çünkü, Akhilleus'un Niobe için dediğı gibi:

İşte o gün yemek geldi Niobe'nin aklına,
 gözyaşı dökmekten yorgun düşmüştü.³⁷

Burada da gerçeklere kuru bir sadakat, şairin duyguları dışarıdan göstermeyi reddetmesi, ruhundaki acıyı iletir.

Bu anlamda Batı geleneğinde hiç kimse Homeros'a Tolstoy kadar yakın değildir. Romain Rolland'ın 1887 yılında tuttuğı gün-cesinde belirttiğı gibi, "Tolstoy'un sanatında belirli bir sahne, iki değil yalnızca tek bir bakış açısından verilir: Her şey olduğı gibidir, başka türlü değil." *Çocukluk*'ta Tolstoy annesinin ölümünü anlatır: "O anda dayanılmaz bir acı içindeydim, yine de, ama hiç elimde olmadan, her şeyi en küçük ayrıntısına dek görüyordum."³⁸ Bu ayrıntılara "sarışın, genç, güzel" hemşire de dahildir. Annesi ölünce, çocuk, kendi mutsuzluğunun farkına varmaktan "bir tür haz" duyar. O gece, büyük bir üzüntünün ertesinde hep olduğı gibi, "rahat ve deliksiz" bir uyku uyur. Ertesi gün çürümenin kokusunu fark eder:

"Odayı dolduran günlük kokusunun arasında arada bir duyulan ağır kokunun nereden geldiğini ancak o anda anlayabilmistim; dünyada en

sevdiğim varlığın, annemin, birkaç gün öncesine dek canlı bir sevecenlikle taşan güzel yüzünün insanı korkutabileceği düşüncesi, acı gerçeği sanki ilk kez gözümün önüne sermiş, ruhumu umutsuzluğun karanlığıyla doldurmuştu.”³⁹

“Gözünü ışıktan ayırma” demektedir Tolstoy, “bu işler böyledir.”

Ama Homeros’un ve Tolstoy’un bu tavizsiz tavrında tevekkül-den çok daha fazla bir şeyler bulunur. Onda bir sevinç, Yeats’in *Lapis Lazuli*’sindeki bilge kişilerin “eski, parlayan gözlerinde” ışıldayan o sevinç vardır. Çünkü onlar insanın “insanlığını” sevmiş ve ona saygı duymuşlardır; bedeninin sakince algılanan ama heyecanla anlatılan yaşamından keyif almışlardır. Dahası, içgüdüsel olarak ruh ile davranışlar arasındaki mesafeyi kapatmış, eli kılıca, gemiyi denize ve tekerleri ezgi söyleyen parke taşlarına bağlamışlardır. Hem *İlyada*’nın Homeros’u hem de Tolstoy eylemi bir bütün olarak görmüştür; yarattıkları kişileri çevreleyen hava titreşir, bu kişilerin varlığının gücü de duygusuz doğayı elektriklendirir. Akhilleus’un atları onun yaklaşan sonuna ağlarlar, meşe ağacı Bol-konski’yi yüreğinin yeniden canlanacağına ikna etmek için çiçek açar. İnsanla onu çevreleyen dünya arasındaki bu uyum, Nestor’un güneş battıktan sonra içinde bilgelik aradığı kupalara ve Levin’in çiftliğinin üzerinden geçen fırtınadan sonra ansızın mücevher gibi parlayan kayın yapraklarına kadar bile uzanır. Zihin ile nesneler arasındaki engeller, metafizikçilerin gerçeklik ve algı diye ayırdıkları kavramlardaki muğlaklıklar ne Homeros’a ne de Tolstoy’a ket vurmuştur. Hayat onları bir deniz gibi çepeçevre sarmıştır.

Onlar da bundan büyük bir sevinç duymuşlardır. *İlyada*’ya “Gücün Şiiri” diyen ve onda savaşın trajik beyhudeliğini gören Simone Weil, sadece kısmen haklıdır. *İlyada*, Euripides’in *Tro-yalı Kadınlar*’ındaki umutsuz nihilizminin çok uzağındadır. Homeros’un şiirinde savaş kahramanca ve soylu bir şeydir. Yapılan katliamın ortasında bile hayat kabarıp taşar. Patroklos’un gömülü olduğu mezarın etrafında Yunanlı komutanlar kendi güçlerini ve canlılıklarını kutlamak için güreşir, yarışır, cirit atarlar. Akhilleus

öleceğini bilir, ama “güzel yanaklı Briseis” her gece yanına gelir. Homeros’un dünyasında da, Tolstoy’un dünyasında da savaş ve ölüm kol gezer, ama merkez dağılmaz: Onu bir arada tutan şey yaşamın kendi başına güzel bir şey olduğu, insanların işlerinin ve günlerinin kayda geçirilmeye değer olduğu ve hiçbir felaketin –Troya’nın veya Moskova’nın yanıp yıkılmasının bile– son olmadığı inancıdır. Çünkü yanmış kulelerin ve savaşın ötesinde şarap rengi deniz dalgalanmaktadır ve Austerlitz unutulduğunda hasat yeniden, Pope’un kullandığı imgeyle söylersek, “koyultacaktır bayırı”.

Bu kozmolojinin tamamı, Bosola’nın acılı bir isyanla doğaya lanet eden Amalfi Düşesi’ne yaptığı şu hatırlatmada özetlenir: “Bakın, yıldızlar hâlâ parlıyor.”⁴⁰ Bunlar dehşet sözlerdir, doğanın bizim sıkıntılarımıza nasıl uzak ve kayıtsız olduğunun göstergesidir. Ama zalim görünen bu ilk etkinin ötesine geçince, anlık karmaşanın ötesinde hayatın ve yıldızların ışığının daimi olduğu güvenini verir.

İlyada’nın Homeros’u ile Tolstoy bir başka bakımdan daha benzerdir. Onların gerçeklik anlayışı insan temellidir; yaşamın ölçüsü ve merkezi insandır. Dahası, *İlyada*’daki ve Tolstoy’un romanlarındaki kişilerin içinde yer aldıkları atmosfer çok insansı ve hatta sekülerdir. Önemli olan *bu* dünya, şimdi ve burasıdır. Bu, bir anlamda bir paradokstur; Troya düzlüklerinde ölümlülere ve tanrılara ait meseleler sürekli olarak birbirine karışır. Ama tanrıların insanların arasına inmeleri ve büyük bir pişkinlikle son derece insanca tutkulara karışmaları, bu esere ironik bir hava verir. *Rolla*’nın antik Yunan’ı anlatan ilk dizelerinde Musset, bu paradoksu hatırlatır:

*Où tout était divin, jusqu’aux douleurs humaines;
Où le monde adorait ce qu’il tue aujourd’hui;
Où quatre mille dieux n’avaient pas un athée.* 41

Çok doğru; insanların arasındaki kavgalara karışan, ölümlü kadınlarla fingerdeşen ve en liberal ahlak kurallarını bile hiçe sayacak şekilde hareket eden dört bin tanrının olduğu bir yerde ateizme gerek yoktur. Ateizm, yaşayan ve inandırıcı bir Tanrı kavramına

karşı doğar; kısmen komik bir mitolojiye verilen bir tepki değildir. *İlyada*'daki tanrılar özleri bakımından tümüyle insana benzerler. Bu tanrılar boyutları büyütülmüş ölümlülerdir, bu büyütme de çoğunlukla taşlama içerir. Yaralandıklarında insanlardan daha yüksek sesle ulurlar, âşık olduklarında şehvetleri insanlarınkinden daha tüketicidir, insanların mızraklarından kaçarken hızları insanların arabalarını aşar. Ama ahlak ve düşünce yapısı bakımından, *İlyada*'daki tanrısal varlıklar, akılsız devleri veya ellerine aşırı güç verilmiş yaramaz çocukları andırırlar. Tanrıların ve tanrıçaların Troya Savaşı'ndaki davranışları insanı yüceltir, çünkü bunlarla eşit şartlarda karşılaştırıldığında ölümlü kahramanlar da onlar kadar iyidir, terazinin kefesi onlardan yana çektiğinde ise, bir Hektor veya bir Akhilleus, ölümlülüğün de kendine göre güzellikleri olduğunu gösterir. Bu "ilk" Homeros, tanrıları insanın değerlerine indirgeyerek yalnızca şiirdeki canlılığa ve "masalsı" havaya kesinlikle katkısı bulunan bir komedi etkisi yaratmakla kalmamıştır. Daha çok, kahraman insanın mükemmelliğini ve vakarını vurgulamıştır. Zaten onun ana teması da, her şeyin ötesinde, budur.

Odysseia'daki tanrılar daha örtük ve daha ürkütücü bir rol oynarlar, *Aeneas* ise, içine dini duygular ve ibadet işlemiş olan bir destandır. Oysa *İlyada*, doğaüstü mitolojiyi kabul etmekle birlikte, onu ironik olarak ele alır ve malzemesini insanlaştırır. İncanın merkezinde Olympos değil *Moir*a'nın, insanlara görmeden biçtiği paylar aracılığıyla nihai bir adalet ve denge ilkesini ayakta tutan eğilmez kaderin kabullenilmesi vardır. Agamemnon ile Hektor'un dindarlığı kaderin kabul edilmesinden, konukseverliğe yönelik bazı içgüdülerin kutsal olduğu inancından, kutsal saatlere ve yerlere gösterilen saygıdan ve yıldızların hareketlerinde ve rüzgârın inatçılığında bazı şeytani güçlerin bulunduğu dair belli belirsiz ama etkili bir kavrayış biçiminden ibarettir. Ama bunun ötesinde, "gerçeklik" yalnızca insanın ve duyularının dünyasıdır. *İlyada*'da aşkınlığın bulunmayışını ve son noktadaki fizikselliği açıklayacak daha iyi bir sözcük bulamıyorum. "Rüyaların yapıldığı maddeden yapılmayız biz"* inancına bu kadar aykırı başka bir yapıt yoktur.

İşte Tolstoy'un sanatına en yakın olan nokta da budur. Onunki de böyle bir gerçekçilik, kökü duyularımızın gerçekliğinde olan bir dünyadır. Bu dünyada Tanrı garip bir biçimde yoktur. Dördüncü Bölümde bu yokluğun sadece Tolstoy'un dinsel amacıyla uzlaştırılabileceğini değil, aynı zamanda Tolstoy Hristiyanlığının gizli düsturu olduğunu göstermeye çalışacağım. Burada yalnızca, insanın merkezi konumuna ve doğal dünyanın ebedi güzelliğine duyulan benzer bir inancın *İlyada*'nın ve Tolstoy'un kullandığı edebi tekniklerin ardında bulunduğunu söylemekle yetineyim. *Savaş ve Barış*'ta bu benzerlik çok daha önemlidir; *İlyada*'da *Moirai*'nın yasaları hatırlatılırken, Tolstoy tarih felsefesini açıklar. Her iki yapıtta da savaşın karmaşası insan yaşamındaki daha geniş çaplı rastlantısallığı simgeler. *Savaş ve Barış*'ı gerçek anlamda bir kahramanlık destanı olarak görüyorsak, bunun nedeni, savaşın, tıpkı *İlyada*'da da olduğu gibi, neden olduğu acıların yanı sıra ışıltısı ve coşku-lu vahşetiyle de resmedilmiş olmasıdır. Tolstoy'un barışçılığı genç Rostov'un geride kalan Fransız askerlerine saldırırken yaşadığı esrikliği anlatmasına engel olamaz. Son olarak da, *Savaş ve Barış*'ın ölümcül bir savaşa girişmiş iki ulusu anlattığı gerçeği vardır. Tek başına bu bile, romanın okurlarının ve Tolstoy'un kendisinin bu romanı *İlyada* ile karşılaştırmasına yol açmıştır.

Ama ne bu askeri tema, ne de ulusların kaderinin anlatılması romandaki felsefenin kahramanlık karşıtı bir felsefe olduğu gerçeğini karartmamalıdır. Romanda Tolstoy'un savaşın nedensiz bir katliam ve yüksek mevkilerde bulunanların kibrinin ve aptallığının sonucunda ortaya çıkan bir şey olduğunu açıkça vurguladığı anlar vardır. Ayrıca Tolstoy'un resmi tarihçilerin ve mitoloji yaratanların sözde gerçeklerinin aksine "hakiki gerçeği" aramakla ilgilendiği anlar da vardır. Tolstoy'un ne örtük barışçılığı ne de tarihsel gerçeklerin peşinde oluşu Homeros'un tavrına benzer.

Savaş ve Barış'ın, *İlyada*'ya gerçekten benzediği yerler, ardındaki felsefenin en az ön planda olduğu, Isaiah Berlin'in ifadesiyle söylersek, tilkinin kirpi olmaya en az çabaladığı yerlerdir. Aslında Tolstoy; *Kazaklar*, *Kafkas Öyküleri*, Kırım Savaşı'ndan skeçler ve ürkütücü bir ağırbaşlılığı olan *İvan İlyiç'in Ölümü* gibi daha az katmanlı eserlerinde Homeros'a çok daha yakındır.

Ancak, *İlyada*'nın şairi ile Tolstoy'un arasındaki yakınlığın bir mizaç ve görüş benzerliği olduğu ne kadar vurgulansa azdır; Tolstoy'un (son derece önemsiz bir örnek dışında) Homeros'u taklit etmesi söz konusu değildir. Daha çok, Tolstoy'un kırklı yaşlarının başında Homeros'un destanlarını orijinal Yunanca olarak okumaya başladığında, kendisini çok bildik bir dünyada bulduğu söylenebilir.

IV

Buraya kadar genellemelerle, Tolstoy'un yapıtlarını "epik" veya, daha da özel biçimde, Homeros-varı olarak nitelerken ne demek istediğimizi ana hatlarıyla ifade etmekle ilgilendik. Ama eğer bu genellemelerin herhangi bir değeri olacaksa, bunlar mutlaka ayrıntılarla desteklenmelidir. Tolstoy'un yazdıklarına kendilerine has o özel tonu kazandıran ana etkiler ve nitelikler bir teknikler mozağinden doğar. Şimdi bunlara dönmek istiyorum.

Homeros'un üslubunun iyi bilinen özellikleri arasında kullandığı tipik nitelemeler, yinelenen benzetmeler ve mecazlar vardır. Büyük olasılıkla bunlar belleğe yardımcı olmak içindi; sözlü şiirde bu tarz tekrarlar hem ozana hem de dinleyicilere hatırlama konusunda yardımcı olur; destanda yer alan önceki olayları akla getiren içsel yankılar olarak işlev görürler. Ama "gül parmaklı Şafak" veya "şarap rengi deniz" gibi tanımlamalar ve gazabı, koyun veya büyükbaş hayvan sürüsüne saldıran vahşi bir aslanla kıyaslayan tipik benzetmeler, bellekten başka şeylere de hitap eder. Bunlar, normal yaşam denilen ve önünde kahramanca olayların yer aldığı bir zemini oluştururlar. Şiirdeki kişilere hem bir karmaşıklık hem de boyut kazandıran arka plandaki değişmez gerçekliği yaratırlar. Çünkü pastoral havayı ve çiftçilerle balıkçıların gündelik rutinlerini hatırlatan Homeros, Troya Savaşı'nın bütün insanların yaşamını ele geçirmediğini anlatmaktadır. Başka yerlerde yunuslar zıplamakta, çobanlar dağların sessizliğinde uyulamaktadırlar. Katliamlar yapılır ve insanların kaderleri hızla değişirken, bu değişmeyen ifadeler, geceyi şafağın izleyeceğini, Troya'nın yerine dair

tartışmalar uzak bir anı olduğunda bile denizin karanın içlerine kadar yükseleceğini ve Nestor'un en son torunları bunadığında bile dağ aslanlarının koyun sürülerine saldıracağını ilan eder.

Homeros, benzetmelerindeki ve mecazlarındaki öğeleri belli bir etki yaratmak amacıyla yan yana getirir. Göz canlı ve gürültülü bir aksiyon imajından uzaklaşır ve bakış açısı genişleyince odağa sakin bir normallik manzarası gelir. Hektor'un önünde kaçışan miğferli savaşçılar bulanıklaşır, şimdi gözümüzün önünde fırtınada eğilen otlar vardır. Böyle yan yana konularak, karşılaştırılan iki şey de hem daha incelikli kılınır hem de bilincimizin bir parçası haline getirilir. Bu etkiyi muhteşem bir biçimde yaratan Flaman ressamlar vardır: Örneğin Bruegel'in, ön planda bir köylü çift sürerken tepe taklak durgun denize düşmekte olan İkaros'unu veya kale duvarlarıyla şehirlerin, düzgün çayırların ve fantastik Alplerin oluşturduğu zengin ve kaygısız manzaranın önünde resmettiği tutkuları ve katliamları düşünün. İşte Homeros'taki duyguyu ve dinginliği yaratan temel teknik bu "çifte farkındalıktır" Öleceğini anlayan kahramanların trajedisi de, geride bıraktıkları ve bir daha asla yaşamayacaklarını bildikleri, sonbahar avlarından, harmanlardan ve ev eğlencelerinden oluşan o öteki dünyayı hatırlamalarıdır. Ama aynı zamanda, bu anıdaki netlik ve savaşın kuru gürültüsüne karışan çok daha değişmez bir yaşam düzlemi bu şiire o güçlü dinginlik duygusunu veren şeydir.

Sanatta bazen bu "çifte farkındalığın" biçimsel tema olduğu anlar vardır (ve bu anlar insana düş gücünün zirvesi olarak görünür). Örneğin, Mozart'ın *Don Giovanni* operasının son perdesinde Figaro'dan bir havanın çalınmasını veya Keats'in *Eve of St. Agnes*'inde *La Belle Dame sans Merci*'ye yapılan göndermeyi düşünün. Böyle bir an Homeros'ta da vardır. Bu, *Odyseia*'nın VIII. Bölümünde, ozan Demodokos Troya destanından bir parça söyleyince Odysseus'un ağladığı sahnedir. Bu dokunaklı sahnede iki gerçeklik düzlemi, mecazda karşılaştırılan iki şey yer değiştirir. Troya artık uzak bir anıdır ve Odysseus bir kez daha normal dünyadadır.

Homeros gibi Tolstoy da hem uzun anlatısındaki bazı şeyleri hatırlatmak, hem de olayları ikili bir bakış açısından görmemizi

sağlamak için tipik nitelemeler ve yinelenen ifadeler kullanır. *Savaş ve Barış* ile *Anna Karenina* gibi yapıtların hem dev boyutları ve karmaşıklığı, hem de uzun aralarla parçalar halinde tefrika edilmiş olmaları, sözlü edebiyattakine benzer sorunlar yaratmıştır. *Savaş ve Barış*'ın başında Tolstoy sürekli olarak okurun çok sayıdaki karakteri hatırlamasına yardımcı olmaya çalışır. Prenses Mariya her zaman “tok adımlarla” yürürken betimlenir. Piyer, çok somut bir biçimde gözlükleriyle ilişkilendirilmiştir. Nataşa daha gözümüzde tam olarak canlanmadan hafif adımları ve hareketlerindeki canlılık vurgulanır. Modern bir şairin* bambaşka bir genç kız için yazdığı gibi,

O küçücük vücudunda öyle bir hız
Adımlarında öyle bir çeviklik vardı ki...

Denisov'un konuşma bozukluğu yalnızca sözel komedi unsuru olarak değil, aynı zamanda onu birçok başka askeri figürden ayırabilmemiz için kullanılmıştır. Üstelik Tolstoy bu yöntemi romanın ilerleyen kısımlarında da sürdürür. Sürekli olarak Napolyon'un ellerine atıfta bulunulur ve, Merezkovski'nin de belirttiği gibi, romanda görüldüğü kısa ama acıklı sahne boyunca Vereşyagin'in “ince boynundan” tam beş kez söz edilir.

Tolstoy'un dehasının önemli yönlerinden biri, çizdiği portreleri başlangıçtaki kalın fırça darbelerini yok etmeden giderek daha karmaşık hale getirmesidir. Sonunda Nataşa'yı gerçek yaşamda tanıdığımız herhangi birinden çok daha iyi tanır hale gelsek de, başlangıçtaki o imge, o hız ve zarif hareketlilik imgesi hep aklımızda kalır. Hatta birinci kitabın sonsözünde Nataşa'nın “eskiden herkesi büyüleyen yeteneklerini bırakıp” “şişmanlamış, enine gitmiş” olduğunu söyleyen Tolstoy'a inanmakta zorlanırsınız. Homeros, sonunda Odysseus'un aptallaştığını söylese inanır mıydık?

Daha da önemlisi, Tolstoy imgeler ve mecazlar yoluyla en çok ilgilendiği iki yaşam düzlemini bir araya getirerek karşılaştırmaya

çalışmaktadır; bunlar kırsal ve kentsel yaşam düzlemleridir. Belki de onun sanatının en can alıcı noktası budur; çünkü Tolstoy için kırsal ve kentsel yaşam iyi ile kötü arasındaki en temel ayrımın, kentlilikteki doğa dışı ve insanlık dışı kurallar ile pastoral yaşamın altın çağı arasındaki farkın göstergesidir. Bu temel ikilik Tolstoy'un romanlarındaki ikili, üçlü öykü yapısının nedenleri arasındadır ve sonunda Tolstoy etiğinde sistemleştirilmiştir. Çünkü Tolstoy'un düşünceleri Sokrates'ten, Konfüçyüs'ten ve Buda'dan etkilendiği kadar Rousseau'dan da etkilenmiştir.

Homeros'ta olduğu gibi Tolstoy'da da önümüzdeki sahnenin kırsal izlenimlerin anılarıyla yan yana getirildiğini görürüz. Değişmez ve nihai bir anlamı olan yaşam düzlemi, eleştirmek veya aydınlatmak amacıyla anlık olayların arkasına yerleştirilir. *Çocukluk, İlkgençlik ve Gençlik*'te bunun çok güzel bir örneği vardır. Çocuk, mazurka oynamaya çalışmış ama becerememiştir, utanarak yerine döner:

"Ah, ne korkunç bir şey bu! Anneciğim olsaydı Nikolayenka'sı için utanç duymaz, kızamazdı. Ve birden kafamda canlanan bu imgenin ardından düşlerim çok uzaklara gitti. Evimizin önündeki çayırılığı, bahçedeki yüce ıhlamurları, üzerinde kırlangıçların uçtuğu tertemiz küçük gölü, kıpırtısız duran beyaz saydam bulutlarıyla masmavi göğü, kokulu taze ot yığınlarını hatırlıyor[dum], altüst olan kafamda daha nice, insana dinginlik veren, sevimli, sevecen hayaller uçuyordu."

Böylece anlatıcı, *Bir Kadının Portresi*'nde Henry James'in "yaşamın daha derin ritimleri" dediği şeyle yeniden bir uyum içine girer.

Teknik ile metafiziğin birbirinden ayrılamadığı bir başka örnek, *Balodan Sonra* adlı o dehşetli öyküde karşımıza çıkar. (Tolstoy'un sözcük dağarcığında balonun anlamı her zaman muğlaktır; balo güzelliğin ve zarafetin sergilendiği bir yer olmakla birlikte, aynı zamanda tam bir yapaylık simgesidir.) Bu kısa öyküde anlatıcı bütün gece dans ettikten sonra aşktan sarhoş olmuş ve uyuyamamıştır. Bu sevinçli heyecanını yatıştırmak için şafak vakti köyde yürüyüşe

çıkarak: “Tam bir karnaval zamanı havasıydı –sis vardı, eriyen karlar saçaklardan damlıyordu ve yolu su içinde bırakmıştı.” Tesadüfen korkunç bir manzaraya tanık olur– bir asker ordudan firar etmeye çalıştığı için kırbaçlanmaktadır. Anlatıcının âşık olduğu kadının babası, bir öğretmen edasıyla ve gaddarca olaya nezaret etmektedir. Oysa yalnızca birkaç saat önce baloda bu adam bir zarafet ve şefkat timsaliydi. Şimdi bunlardan hangisi onun doğal halidir? Kırbaçlamanın açık gökyüzünün altında ve uyanmakta olan köyün sessiz rutini arasında meydana gelmesi onu daha da canavarca göstermektedir.

Savaş ve Barış’ın IV. Kitabında, Tolstoy’un bölünmüş bilinci ni gösteren çok güzel iki örnek daha vardır. III. Bölümde 3 Mart 1806’da Moskova’daki İngiliz Kulübünde Bagration onuruna düzenlenen akşam yemeği anlatılır. Kont İlya Rostov bu cömert organizasyonun sorumlusudur ve bir süreliğine ailesinde meydana gelmekte olan mali sıkıntıları bir kenara bırakmıştır. Tolstoy, parlak fırça darbeleriyle koşuşturan hizmetkârları, kulüp üyelerini ve katıldıkları ilk savaştan henüz dönmüş genç kahramanları betimler. Bu sahnenin yarattığı sanatsal “fırsatlar” onu çok heyecanlandırır; çünkü yüksek sosyete ne kadar iyi anlattığının farkındadır. Ama alttan alta bütün bunları onaylamadığı da açıktır. Lüks, israf ve efendi ile uşak arasındaki eşitsizlik Tolstoy’un boğazını düğümlemektedir.

Yüzünde ürkek bir ifadeyle koşarak gelen bir uşak, onur konunun geldiğini haber verir:

“Çingirak sesleri duyuldu; kulübün yönetim kurulu üyeleri ileri doğru atıldılar, çeşitli odalara dağılmış olan konuklar kürek üstünde sarsılan çavdar tanecikleri gibi hep bir araya toplanıp, küme halinde toplantı salonunun önündeki büyük misafir odasında durdular.”⁴²

Bu benzetme üç işe yarar: Konukların hareketlerini tam olarak gösterir; gözümüzün önündeki sahneden çok farklı bir yaşam alanından kaynaklandığı için düş gücümüzü sarsarak keskinleştirir ve bütün bu olaya dair son derece ince ama açık bir yorumu ak-

tarır. Tolstoy, İngiliz Kulübünün zarif üyelerini bir kürek üstünde sarsılan çavdar taneciklerine benzeterek onları iradesiz ve hafiften komik bir duruma sokar. Bu benzetme tek bir darbeyle onlardaki ciddiyetsizliği açığa çıkarır. Üstelik kasıtlı olarak pastoral yaşama dönerek, İngiliz Kulübünün dünyasını –o “sahte” toplumsal dünyayı– toprağın ve hasat çevriminin dünyasıyla karşılaştırır.

Aynı bölümün VI. kısmında, Piyer’i yeni bir hayatın eşliğinde buluruz. Dolohov’la düellosunu yapmıştır ve artık karısı Kontes Elen ile ilgili hiçbir kuşkusu kalmamıştır. Elen, Piyer’in kıskançlığıyla alay etmek için o her zamanki “sakin ve azametli” tavrıyla içeri girer. Piyer “gözlüğünün ardından ona ürkek ürkek” bakar ve “tıpkı av köpekleriyle çevrilmiş olduğu halde düşmanlarının gözü önünde, kulaklarını indirip hiç kımıldamadan yatmaya devam eden bir tavşan gibi”⁴³ kitabını okumaya devam eder.

Bu da yine bizi farklı ve çelişik duygularla etkileyen bir benzetmedir. Hemen bir acıma duygusu uyandırır ama aynı zamanda eğlendirir. Görsel olarak, burnunun üzerindeki gözlüğü ve geriye yatmış kulaklarıyla Piyer hem acıklı hem de komiktir. Ama anlatılan duruma bakılınca, bu benzetmenin aslında ironik olduğu anlaşılır: Küstah saldırısına karşın, asıl zayıf olan kişi Elen’dir. Az sonra Piyer patlayarak gerçek cüssesine ulaşacak ve masanın üzerindeki mermerle onu neredeyse öldürecektir. Tavşan geri dönüp avcılarını bozguna uğratacaktır. Üstelik bir kez daha, imgenin kırsal yaşamdan alındığını görüyoruz. Bu imge, boğucu bir kentsel entrika sahnesinin içine ansızın giriveren ferahlatıcı bir rüzgâr ve gün ışığı etkisi yaratır. Ama aynı zamanda, kımıldamadan yatan tavşan imgesi, toplumsal görgü kurallarının yüzeyini paramparça eder ve açıkça, tanık olduğumuz bu sahnenin en temel tutkuların sonucu olduğunu söyler. Yüksek sosyetedekiler sürü halinde avlanırlar.

Verdiğim bu örnekler Tolstoy’un yaratısındaki ana tasarımı minyatür formatta gösteriyor. İki yaşam biçimi, ezelden beri var olan ve birbirine hiç benzemeyen iki yaşantı türü karşı karşıya getiriliyor. Bu ikilik her zaman basit olarak iyi ile kötünün simgesi değildir; *Savaş ve Barış*’ta kent yaşamı en çekici renkleriyle de gösterilir, *Karanlığın Gücü*’nde ise, kırsal kesimde de etkili olabi-

len canavarlık betimlenir. Ama genelde Tolstoy yaşamı ahlaken ve estetik olarak ikiye bölünmüş olarak görür. Bir yanda toplumsal adaletsizlikleriyle, cinselliğe dair yapay kurallarıyla, acımasız bir zenginlik gösterişiyle ve insanı fiziksel eylemlerinin temel kalıplarına yabancılaştırma gücüyle kent yaşamı vardır. Öte yanda ise, zihinle bedeni birleştiren, cinselliği kutsal ve yaratıcı bir şey olarak kabul eden ve ayın evrelerini gebelikle, ekin zamanının gelişini ruhun dirilişiyle ilişkilendiren varlıklar zincirini her yerde gören çiftlik ve orman yaşamı vardır. Lukács'ın da belirttiği gibi, Tolstoy için doğa, “uzlaşımşallığın ötesinde özsel bir hayatın gerçekten var olduğunun olgusal teminatıdır.”⁴⁴

Bu ikili bakış baştan beri Tolstoy düşüncesinin ve estetiğinin özelliği olmuştur. Daha sonraki doktrinleri, sezgisel olarak yaptığı tercihlerin bütüncül bir felsefi ve toplumsal disiplin olarak gelişmesi, ani değişikliklerin değil, ta ergenlik döneminde dile getirdiği bu fikirlerin olgunlaşmasının sonucunda oluşmuştur. 1847'de toprak kölelerinin yaşamını düzeltmeye çalışan, 1849'da onların çocukları için bir okul yaptıran Tolstoy, 1855'te “muhteşem bir fikir” olarak akılcı ve köktenci bir Hristiyanlığı düşünen ve sonunda, Ekim 1910'da dünyevi yaşamın kusurlarını terk ederek evinden kaçan Tolstoy aynı insandır. Ne sert bir dönüş yapmıştır, ne de daha yüce amaçlar uğruna sanatı ani olarak reddetmiştir. Daha gencecik bir delikanlıyken bir fahişenin önünde diz çöküp ağlamış ve günlüklerinde dünyanın bir cehennem olduğunu yazmıştır. Bu kanı ona sürekli acı vermiştir ve yapıtlarındaki durmak bilmez enerji, ruhunu kaybetmiş bir kişinin sanatçı olarak tanınmakla kazanacağı hiçbir şey olamayacağı inancı karşısında yazarak kazandığı zaferi yansıtıyordu. Tolstoy, en yaratıcı yapıtlarında bile bu iç mücadeleyi ortaya koyar ve ona sürekli karşımıza çıkan bir temayla biçim verir; kentten kırsal alana, ahlaki miyopluktan kendini tanımaya ve kurtuluşa gidiş temasıyla.

Bu temanın en açık biçimlerinden biri, kahramanın veya romanın başkişisinin Petersburg'dan veya Moskova'dan ayrılarak çiftliğine veya Rusya'nın ücra köşelerinden birine gitmesidir. Tolstoy da, Dostoyevski de kendi hayatlarında bu simgesel ayrılışı yaşamışlardır. Tolstoy Nisan 1851'de, Kafkaslara gitmek için Peters-

burg'dan ayrıldığında, Dostoyevski ise. 1849 yılının Noel gecesi, zincire vurulmuş olarak, cezasını çekmek üzere gideceği Omsk'a yaptığı o feci yolculuğa çıkartılırken. İnsana bundan daha fazla acı veren bir şey olamaz gibi geliyor. Ama aksine:

"Yüreğim tuhaf bir heyecanla çarpmaya başladı, bu da acıyı uyusturdu. Yine de, temiz hava canlandırıcıydı ve ilk kez yaşanan şeylerde insan nasıl meraklı bir heyecan ve şevk duyarsa, ben de aslında oldukça sakin dim. Petersburg'da bayram ışıkları yanan bütün evlere dikkatle baktım ve her biriyle vedalaştım. Bizi sizin evin önünden geçirdiler, Krayevskilerin pencerelerinden de parlak ışıklar geliyordu. Bana Noel ağacı hazırlayıp parti vereceklerinden ve çocukların Emilie Fyodorovna ile o partiye gideceklerinden söz etmiştin; o evin önünden geçerken müthiş hüzünlendim.

Sekiz aylık esaretten sonra, kızakla altmış verst yol gitmek bize bugün bile zevkle hatırladığım bir istah vermişti. Kendimi iyi hissediyordum."⁴⁵

Bu çok olağanüstü bir anı. Böyle berbat koşullarda, bir yanda normal yaşamdan, aile sevgisinden, fiziksel rahatlık ortamından ayrılış, diğer yanda uzun süreli bir rezilliğin sonunda muhtemel bir ölüm varken, Dostoyevski –tıpkı benzer koşullardaki Raskolnikov gibi– fiziksel bir özgürlük hissediyor. Gece şenlikleri arkasında kalır ve sesleri giderek uzaklaşırken, sanki o şimdiden cezasının sonrasında yaşayacağı dirilişi hissediyor. Yolculuğun ölümler evine veya *Savaş ve Barış*'ta Bezuhov'a olduğu gibi, Fransız ölüm mangasının önünde muhtemel bir idama götürdüğü yerlerde bile, kentten açık alana geçiş bir tür sevinç yaratır.

Tolstoy bu temayı daha 1852 gibi erken bir tarihte, Sterne'ün *Sentimental Journey*'sinin çevirisi üzerinde çalışırken araştırmaya başlamış olabilir. Ama daha sonra felsefesinin temel simgelerinden biri olacak bu durumu tam olarak anlaması ve ustalıkla kullanması *Kazaklar* ile birlikte olmuştur. Olenin, sarhoş olup herkesle vedalaştıktan sonra Kafkasya'daki savaşçı halklara karşı askerlik görevini yapmak üzere yola çıkar. Geride bıraktığı şeyler, ödenmemiş kumar borçları ve yüksek sosyetedeki aylak zevklerle boşa geçirdiği zamanların bayat anılarıdır. Gece soğuk ve karlı olmasına karşın,

“sırtındaki kürklü palto vücudunu çok sıcak tutuyormuş gibi bunalıyordu. Kızağın içinde yere oturmuş, paltosunun önünü açmıştı. Eşyalarla yüklü geniş troyka, karanlık bir sokaktan geçip, görünmeyen birtakım evlerin önünden başka bir sokağa saptı.

Olenin’e sanki bu sokaklardan yalnız uzaklara gidenler geçiyormuş gibi geliyordu. Her taraf o kadar karanlık, sessiz, sıkıntılıydı ki. Ruhü öyle çok hatıralarla, sevgilerle, pişmanlıklarla doluydu ki, gözlerine dolan yaşlar ona hüzünle karışık bir zevk veriyordu.”⁴⁶

Ama az sonra kentten çıkmıştır ve karla kaplı alanlara bakıp sevinç duyar. Zihnini tedirgin eden bütün düşünceler önemsizleşir. “Rusya’nın ortasından uzaklaştıkça Olenin hatıralarının da kendisinden uzaklaştığını hissediyor, Kafkasya’ya yaklaştıkça daha büyük bir ferahlık duyuyordu.” Sonunda dağlara ulaşır: “Hemen hemen yirmi adım ötede bembeyaz, hatları gayet yumuşak kocaman kitleler gördü, ta yukarılarda incecik bir çizgi belirli bir şekilde dağları çok yükseklerdeki gökten ayırıyordu.” Yeni hayatı başlamıştır.

Savaş ve Barış’ta Piyer –zengin ve genç bir aristokratın sahte yaşamını aynı sahtelikteki Masonluk cennetine katılmak için terk ettiğinde yaptığı gibi– bazı erken yolculuklara çıkar. Ama asıl arındırıcı yolculuğu yanıp yıkılmış Moskova’dan diğer tutsaklarla birlikte çıkartılıp ona donmuş düzlüklerde yaptırılan o acımasız yürüyüşle başlar. Dostoyevski gibi Piyer de tam idam edilecekken cezasının son anda ertelenmiş olmasının şokunu yaşamıştır. Hayatta kalmıştır ama sanki “her şeyi tutan yay” kopmuş, içinden alınmış, “dünyanın iyi bir düzen içinde kurulduğuna, insanlığa, kendi ruhuna ve Tanrı’ya olan inancı birden yok olmuştu[r].”⁴⁷ Ancak birkaç dakika sonra “doğal insan” Platon Karatayev ile tanışır. Karatayev ona közde pişmiş patates ikram eder. Bu önemsiz, çabası bir davranıştır, ama bu sayede Piyer’in yolculuğu ve Tanrı’nın inayetini kavrayışı başlar. Tolstoy’un vurguladığı gibi, Karatayev’in gücü, en zor olduğu zamanlarda bile hayata boyun eğişinden, sakal bıraktıktan sonra (ki bu Kutsal Kitap anıştırmalarıyla dolu bir simgedir), “üzerinden kendisine yabancı gelen, askerlikle ilgili ne

varsa hepsini atmış, kendini onlardan sıyırmış ve kendiliğinden bir köylü, bir halk adamı olarak eski durumuna dönmüş” olmasından kaynaklanır. Bu yüzden de Piyer’e “sadelığın ve gerçeğin ölümsüz bir sembolü”, elinden tutarak onu yanan şehrin cehenneminden çıkartan yeni bir Vergilius olarak görünür.

Tolstoy büyük yangının Moskova ile kırsal kesim arasındaki engelleri yok ettiğini ima eder. Piyer, “tozlu otların üzerinde donmuş çiğ damlalarını, Serçe Dağları’nın küçük tepelerini ve derenin üst yanında kıvrıla büküle giderek uzaklarda, eflatun ufuklarda kaybolan derenin ormanlık kıyılarını” görür ve içinde “o zamana kadar hiç duymadığı bir his, yaşamın güçlü ve sevinç verici olduğu”⁴⁸ hissini duyar. Üstelik bu his, içinde bulunduğu durumun yarattığı fiziksel güçlükler arttıkça yoğunlaşır. Daha sonra Nataşa’nın da gözlemlediği gibi, tutsaklıktan çıktığında sanki “ruhu yıkanmış” gibidir. Piyer önceki kusurlarından arınır ve temel Tolstoy öğretisini keşfeder: “Hayatın olduğu yerde mutluluk vardır.”⁴⁹

Savaş ve Barış’ın birinci önsözü kır yaşamıyla “iyi yaşam” arasındaki bu eşitliği doğrular. Lisiye Gori’yi son görüşümüzde Kontes Mariya’nın çocuklarının sandalyelerden yaptıkları bir arabayla “Moskova’ya gitme” oyununu oynamaları ise hoş bir ironidir.

Anna Karenina’da da romanın ahlaki ve teknik yapısının kent ile kırsal kesim arasındaki karşıtlık ekseninde döndüğü çok açıktır. Levin’in ruhunun kurtuluşu Kiti’ye yaptığı başarısız evlilik teklifinden sonra çiftliğe dönüşüyle en başından sezdirilir:

“Ancak kendi istasyonunda indikten sonra kaftanının yakasını kaldırmış bekleyen tek gözlü arabacı İgnat’ı tanıdığında, istasyonun pencerelerinden dökülen soluk ışıktaki içine halı döşenmiş kendisine ait kazağı, kuyrukları bağlı, halkalı ve püsküllü koşumları takılmış atlarını gördüğünde, daha arabaya yerleşirken arabacı İgnat ona köy haberlerini, müteahhadin geldiğini ve Pava’nın buzağıladığını anlattığında karışıklığın birazcık açıklığa kavuştuğunu, utancın da, kendinden duyduğu hoşnutsuzluğun da geçtiğini hissetti.”⁵⁰

Kırsal kesimde Anna ile Vronskiy'in üzerinde kara bulutlar doluşan ilişkisi bile saf ve kutsanmış bir nitelik kazanır. Belki yalnız D. H. Lawrence'ın *White Peacock*'ı dışında hiçbir romanda dil, çiftlik yaşamının duyulara hitap eden yönlerine, soğuk gecelerde inek ahırından gelen tatlı kokuya veya bir tilkinin uzun otların arasından geçerken çıkarttığı hışırtıya bu kadar yakın olmamıştır.

Tolstoy *Diriliş*'i yazmaya başladığında, içindeki öğretmen ve peygamber, sanatçı yönüne zarar vermiştir. Burada daha önce yarattığı yapıtları denetim altında tutan denge duygusu ve planlama, retoriğin gereklerine kurban edilmiştir. Bu romanda iki farklı yaşam biçiminin karşılaştırılması ve sahtelikten kurtuluşa geçiş teması bir risale çıplaklığıyla ifade edilmiştir. Ama yine de *Diriliş*, Tolstoy'un daha ilk öykülerinde ortaya çıkan motiflerin en üst düzeyde gerçekleştirildiği romandır. Romandaki Nehlödov, Tolstoy'un yazarlığının ilk yıllarında yazdığı "Bir Toprak Sahibinin Sabahı" adlı bitmemiş yapıttaki Prens Nehlödov'dur. Bu iki yapıtın arasında otuz yedi yıllık bir düşünce ve yaratıcılık dönemi vardır; ama daha o zaman bu bitmemiş parçada son romandaki öğelerin çoğu tanınabilir bir şekilde bulunmaktadır. Nehlödov aynı zamanda Tolstoy'un 1857'de yazdığı tuhaf bir kısa öykü olan *Lucerne*'in de kahramanıdır. Anlaşılan bu karakter romancıya bir tür kendi portresi gibi görünmüş ve kendi yaşamı değiştikçe onda da bazı değişiklikler yapmıştır.

Diriliş'te ruhun yeniden doğuşuna karşılık gelen bir şey olarak toprağa dönüş çok güzel anlatılır. Nehlödov, Maslova'nın peşinden Sibirya'ya gitmeden önce gidip topraklarını görmeye ve çiftliğini köylülere satmaya karar verir. Bezgin duyuları canlanır; bir kez daha kendisini "düşüşten" önceki haliyle görür. Güneş ırmağın üzerinde parlamakta, tay anasına sokulmaktadır; bu pastoral manzara Nehlödov'u bütün gücüyle etkileyerek kent yaşamındaki ahlakın adaletsizlik üzerine kurulu olduğunu anlamasını sağlar. Çünkü Tolstoy'un diyalektiğinde, kırsal yaşam insanın ruhunu, yalnızca sakin güzellikleriyle değil, aynı zamanda sınıflı toplumdaki sahteliklere ve sömürülere gözlerini açarak da iyileştirir. Bu nokta *Diriliş*'in taslak metinlerinde açıkça görülmektedir:

“Kentte terzinin, arabacının, fırıncının niye bizim için çalıştığını tam olarak anlamıyoruz, ama kırsalda ortakçıların niye kendi seralarında ve bahçelerinde çalıştıkları, niye buğday getirip harman dövdükleri ve kendi emekleriyle ürettiklerinin yarısını niye toprak sahibine bıraktıkları çok açık görülüyor.”

Toprak, Tolstoy’un kahramanlarının hem ödülü hem de onları uyandıran şeydir.

Bu konu üzerinde biraz uzun durdum, ama Tolstoy’u ve genel temamızı anlamak bakımından bunun ne kadar önemli olduğu düşünülürse, abarttığım söylenemez. Kent ile kırsal kesim arasındaki zıtlık hem Tolstoy’un romanlarındaki ana sınıflandırma ve planlarda, hem de üslubunu belirleyen kaynaklara işlemiştir. Daha da önemlisi, bu, Tolstoy’un dehasının edebi, ahlaki ve dini yönlerini birbirine bağlayarak temel bir bütünlük oluşturan şeydir. 1852’de Nehlüdov’u rahatsız eden ikilemler, Prens Andrey’i de, Piyer’i de, Levin’i de, İvan İlyiç’i de, *Kreutzer Sonatı*’nı anlatıcısını da düşündürür. Tolstoy’un risalelerinden birinde başlık olarak da kullandığı temel soru şudur: *What Then Must We Do?* (O Halde Ne Yapmalıyız?) Söyleyebileceğimiz tek şey, sonunda portrenin ressamı galip gelerek onun ruhunu ele geçirmiş olduğudur; Nehlüdov dünyevi mallarını bırakıp Tolstoy kılığında son yolculuğuna çıkar.

Kent ile kırsal kesim karşıtlığı, Tolstoy ile Dostoyevski arasında yapılacak herhangi bir karşılaştırmanın da en önemli yönüdür. Kurtuluşa doğru yola çıkış motifi her iki yazarın da hem yaşamlarında hem de yarattıkları yapıtlarda ortak olan bir yöndü, bu bakımdan *Diriliş’in Suç ve Ceza*’ya yazılmış bir Sonsöz olduğu söylenebilir. Ama Dostoyevski’de (Raskolnikov’un Sibirya’sının bir anlık, karanlık görüntüsü dışında) vaat edilen toprakları görmeyiz. Dostoyevski’nin cehennemi *Grosstadt*, yani modern kent, daha da özelde “beyaz gecelerin” Petersburg’udur. Arındırıcı yolculuklar vardır, ama Tolstoy’un kahramanlarının kırsal kesimde buldukları uzlaşma ve inayeti Dostoyevski’nin “günahkârları” ancak Tanrının Krallığında bulurlar. Ama Tolstoy’un tamamen tersine, Dostoyevski için bu Krallık bu dünyada değildir ve ola-

maz. Kent yaşamını mükemmel bir biçimde betimleyen Dostoyevski'nin, kırsal bir manzarayı veya açık alanları betimlemeyi asla denememiş olması gibi sıkça fark edilen bir gerçeği bu bağlamda değerlendirmek gerekir.

Son olarak, Tolstoy romanındaki ikili yaşam düzlemi, Homeros ile Tolstoy arasında bir karşılaştırma yapmayı hem mümkün hem de aydınlatıcı kılmakta. *İlyada* ile *Odyseia*'daki (ki artık bu ikincisine de atıf yapmak uygun olabilir) bakış açısı, alçak kabartmanın derin perspektifle olan bir aradalığından doğar. Erich Auerbach'ın *Mimesis*'te ileri sürdüğü gibi, Homeros'un anlatısındaki olayların eş zamanlılığı bir "yassılık" izlenimi verir. Ama yüzeyin arkasında bulunan ve yüzeyin içinden parlayarak görünen büyük bir deniz ve kır manzarası vardır. Homeros'un şiirleri duygu ve derinlik yaratma gücünü işte bu arka plandan alır. Homeros'taki ve Tolstoy'daki bazı sahnelerin yapısı ve etkisi bakımından ürkütücü biçimde birbirine benzemesi bence yalnızca böyle açıklanabilir. Thomas Mann, Levin'in köylüleriyle birlikte ot biçişini anlatan sahnelerin, Tolstoy'un felsefesinin ve tekniğinin temel örneği (arketipi) olduğunu söylemiştir. Gerçekten de öyledir. Burada birçok lif birbirine dolanmıştır: Levin'in kendi yaşam tarzına muzaffer dönüşü, toprakla ve onu sürenlerle arasındaki sessiz uyum, zihni canlandıran ve geçmiş anıları arınmış ve bağışlayıcı bir belleğe yeniden yerleştiren bedensel yorgunluk. Bütün bunlar, Mann'ın deyimiyle *echt tolstoish*'tir. Oysa *Odyseia*'nın XVIII. Bölümünde buna çok yakın bir şey buluruz. Odysseus dilenci kılığında ve tanınmadan kendi evindeki ateşin önünde oturmakta, Penelopeia'nın hizmetçileri onu hor görmekte, Eurymakhos ise onunla alay etmektedir. Şöyle cevap verir:

Hani nerde Eurymakhos, bir yarışa çıksak seninle,
yaz gününde, günler alabildiğine uzunken,
çayıra salsalar bizi, benim elimde iyi kıvrılmış orağım,
senin elinde de tıpkısı bir orak, girişsek işe,
çalışsak aç susuz, bütün gün, otlar bitene dek.
Öküzler sürsem, bana versen en iyilerinden,
karınları yeşil yemle dolmuş, iki kocaman kızıl öküz,

ikisi de bir yaşta, bir güçte ve ikisi de kabına sığmaz,
 bir de dört dönüm toprağım olsa benim,
 saban dalsa çıksa toprağa, dalsa çıksa,
 göürdün nasıl dümdüz dizedim kesekleri iki yana.⁵¹

Bu sözler yas içinde ve rezil bir talanın ortasında söylenmekte ve Odysseus yirmi yıl önce Troya'ya gitmeden önceki halini hatırlamaktadır. Ama bu sözlerin asıl can alıcı tarafı, evdeki taliplerin bir daha asla akşam serinliğinde ot biçemeyeceklerini bilmemizden kaynaklanır.

İki pasajı yan yana koyun; tonlarını ve aktardıkları dünya görüşünü karşılaştırın. Onlarla boy ölçüşecek bir üçüncüyü bulamazsınız. *Savaş ve Barış* ile *Anna Karenina*'nın çok önemli bir bakımdan Homeros-vari olarak nitelendirilebileceği düşüncesi böyle karşılaştırmalardan güç almaktadır.

Tolstoy'da çok belirgin olarak görülen maddi ve manevi dirilişe doğru yapılan yolculukların ve iki farklı dünya anlayışının epik şiire özgü özellikler olup olmadığıyla ilgili fikir yürütmek caziptir. Bu soru çok ilginç ve zor konuları gündeme getirir. *Odysseia*'da, *Aeneas*'da ve *İlahi Komedya*'da gerçek ve alegorik anlamda yolculuklar vardır. Önemli destanların birçoğunda, en fazla da *Paradise Lost* (Kayıp Cennet) ile *Paradise Regained*'de (Yeniden Bulunmuş Cennet), mutlu bir âlem, pastoral bir cennet veya altın Atlantis hayalı vardır. Bu kadar farklı çeşit arasında genelleme yapmak zor. Ama "epik roman" denilince akla *Don Quijote*'nin, *Pilgrim's Progress*'in ve *Moby Dick*'in gelmesinin ardında bu yolculuk ve ikili dünya fikri bulunur.

V

Tolstoy'un romanları edebiyat biçimleri kuramındaki eski bir sorunu –çoklu olay örgüsü veya bölünmüş merkez sorununu– gündeme getirir. Burada da yine bir teknik, dikkatimizi bir metafiziğe, en azından bazı felsefi imalara çekmektedir. Tolstoy eleştirmenlerinin çoğunun ve sabrı tükenen okurların görüşlerine karşın, Tols-

toy'un romanlarındaki ikili, üçlü olay örgüleri düzensiz bir üslubun veya yazarın kendi düşüncelerine kapılıp gitmesinin belirtisi değil, Tolstoy romanının temel özelliğidir. Strahov, 1877'de Tolstoy'a yazdığı bir mektupta küçümseyen bir tonla, "sadece Anna Karenina ile ilgilenmek yerine neden Levin denilen adamla ... ilgilendiğini merak eden bir eleştirmen" olduğundan söz etmektedir. Bu eleştirmen yeterince ince bir okuma yapmamış olabilir ama Tolstoy'un yönteminin ardında yatan nedenler Strahov'un düşündüğü kadar da açık değildir.

Başından itibaren Tolstoy *Anna Karenina*'nın ağırlığını iki ana olay örgüsü üzerine oturtmak istemiştir, başlık arayışında da bu ikilik ortaya çıkar. Tolstoy'un birbiri ardına düşündüğü *İki Evlilik* ve *İki Çift* başlıkları, hem Anna'nın boşanıp Vronskiy ile evlendiği ilk taslağı, hem de romanın temel amacı olan evliliğin doğasını iki karşıt bakış açısından ele alma amacını yansıtır. Başlangıçta Tolstoy ikincil olay örgüsünün Anna'nın öyküsüyle nasıl iç içe geçirileceğini tam olarak bilmiyordu. Önce (adı başta Ordynstev, sonra Levin olan) Levin'i Vronskiy'in arkadaşı olarak tasarladı. Tolstoy, şimdi bize organik ve kaçınılmaz gibi görünen durumlara ve olay dizilerine, ancak taslaklarındaki ilginç ayrıntılardan izlenebilen bazı arayışların sonucunda, zamanla ulaşmıştır. Üstelik *Anna Karenina*'yı yazarken ilgisi halk eğitimi sorununa kaymıştır. O arada romanla ilgilenmek ona çok itici gelmiştir.

Empson'ın ve bazı başka eleştirmenlerin de ileri sürdüğü gibi, çifte olay örgüsü birkaç şekilde etkili olabilen karmaşık bir tekniktir. Bu teknik, özel bir düşünceyi genelleştirmekte kullanılabilir, izleyicinin veya okurun yalnızca özel bir duruma aitmiş gibi görüp gözden kaçırabileceği bir anlayışı tekrar yoluyla ve bir evrensellik duygusu yaratarak kavratır. *Kral Lear*'da olan budur. Çifte olay örgüsü, dehşetin, hırsın ve ihanetin evrenselliğini aktarır. Zihnin Lear'ın kaderinin biricikliğine isyan etmesini engeller. Oyunda Shakespeare'in bu ikili yapıdan çok memnun olmadığına, ama bu korkunç hayali iki kez ifade etme ve tezini iki kez daha güçlü biçimde ortaya koyma arzusuna engel olamadığına dair işaretler vardır.

İkili olay örgüsü ironi yaratmak için de çok kullanılan bir araçtır. Shakespeare'in *IV. Henry*'si her iki kullanıma da örnektir: Bu yolla hem eldeki malzeme bir ulusun ve bir dönemin portresi olan mozaiği oluşturacak biçimde genelleştirilir, hem de oyundaki iki olay örgüsü ironik olarak yan yana getirilmiştir. Kişiler ve özellikleri, farklı açılarla yerleştirilmiş aynalardan yansır; gerçek kahramanlık Shrewsbury ile Gadshill'in arasında bir yerdedir.

Son olarak da, ikili veya üçlü olay örgüsü, atmosferi yoğunlaştırmaya ve gerçekliğin karmaşık dokusunu daha iyi yansıtmaya yarar. Modern bir metropolde geçen bir günün yoğunluk ve çeşitliliğinin, anlatı odağının ve bilincin bölünmesiyle aktarıldığı *Ulysses*'de bunun incelikli bir başka örneğini görürüz.

Anna Karenina'daki ikili olay örgüsü, bu işlevlerin hepsini görür. Roman, Balzac'ınkinden çok daha derin bir *Physiologie du mariage*'dır (Evliliğin fizyolojisi). Tolstoy'un konuyu ele alışındaki yetkinlik üç ayrı evliliği incelemesinden gelir; eğer Flaubert gibi tek bir vaka üzerinde durmayı seçmiş olsaydı, ileri sürdüğü tez bu kadar açık olmazdı. *Anna Karenina* Tolstoy'un eğitim bilimi konusundaki bazı görüşlerini de içerir; Strahov kendisine Anna'nın oğluyla ilgili bölümlerde en iyi öğretmenlerin bile "bir eğitim kuramı için önemli ipuçları" bulduklarını söylemiştir. Çoklu olay örgüsü romanın fikir tartışmasının ve soyutlamanın ağırlığını taşıyabilmesini sağlar. Oysa Dickens'ın bazı "programlı" (tezli) romanları insana çok tartışmacı ve cansız geliyor, çünkü bu romanların kurgusu, toplumsal polemikçi içine alıp dramatize edemeyecek kadar sınırlıdır.

İki çiftin, Anna-Vronskiy ile Kiti-Levin çiftinin karşı karşıya getirilmesi, Tolstoy'un vermek istediği anlamı aktaran ana tektir. Yaratılan zıtlık duygusu, iki öykünün yan yana getirilmesi, kıssadan alınan hisseyi belirginleştirir. Bunda Hogarth tarzına*, biri erdemli diğeri kural tanımaz iki evliliğin veya kariyerin paralel gravür dizileri olarak temsiline benzer bir şey vardır. Ama burada ışık ve gölge çok daha ustalıkla dağıtılmıştır; Anna'nın yüce gönüllülüğü bozulmadan kalır, romanın sonunda Levin çok zor bir yolun başında gösterilir. İroni ile taşlama arasındaki ayrım da tam

olarak budur. Tolstoy taşlama sanatçısı değildir; Flaubert'in ise, *Bouvard et Pécuchet*'den anlaşıldığı gibi, neredeyse bir taşlamacı olduğu söylenebilir.

Ama Tolstoy'un romanında asıl önemli olan şey, ikili veya üçlü olay örgüsünün üçüncü işlevi, yani bunun yapıtı yoğun, çıkıntılı ve karmaşık hale getirerek gerçeklik izlenimi verme kapasitesidir. Olay örgüsünün gelişimine, rastlantısal karşılaşmalara, kayıp mektuplara ve ansızın kopan fırtınalara daha az bel bağladığı için çoğunlukla Tolstoy'un Dickens'dan, Balzac'tan veya Dostoyevski'den daha "klasik" bir yazar olduğu düşünülür. Tolstoy'un anlatılarındaki olayların 19. yüzyıl romancılarının kullanmakta hiç sakınca görmedikleri bu tarz rastlantıların yardımı olmadan doğal olarak meydana geldiği söylenir. Bu yalnızca kısmen doğrudur. Dostoyevski veya Dickens gibi ustalara göre Tolstoy çağdaş melodram tekniklerinden daha az etkilenmiş, öykünün giriftliğine bir Balzac veya bir James kadar önem vermemiştir. Ama aslında onun romanlarında da diğerlerinde olduğu kadar olasılık dışı şeyler vardır. Tolstoy'un ana sahnelerindeki beklenmedik gelişmeler de, ünlü bir Dumas veya bir Eugène Sue sahnesindeki gibi, rastlantıdan alınan ince bir zevk ile tasarlanmıştır. Hem *Savaş ve Barış*'ta hem de *Anna Karenina*'da şans eseri karşılaşmalar, bir yerden tam zamanında çıkmalar ve rastlantının uzun kolu çok önemli bir rol oynar. *Diriliş*'in tamamı tam anlamıyla bir rastlantıya, Nehludov'un Maslova'yı tanınmasına ve onun davasına bakan jüride yer almasına dayandırılmıştır. Bunun "gerçekte" de böyle olmuş olması –bu olay Tolstoy'a Petersburg'da bir memur olan A. F. Kony adlı kişi tarafından anlatılmıştır, olayın talihsiz kahramanı da Rosalie Ony adlı bir kadındır– öyküdeki rastlantı öğesini ve melodram niteliğini ortadan kaldırmaz.

Tolstoy'un James'in *fiçelles* dediği şeyi kullanışı, hem ana durumlarda hem de ana olay örgüsünün içindeki bölümlerde görülür. Prens Andrey'in ansızın muhteşem bir Victoria dönemi fırtınasıyla Lısıye Gori'de yeniden ortaya çıkışı ve bunun tam da karısı doğum sancıları çekerken olması; Moskova'nın boşaltılması sırasında Nataşa'nın onunla yeniden bir araya gelmesi; Rostov'un rastlantısal olarak Boguçarovo'ya gitmesi ve daha sonra Prenses Mariya

ile karşılaşması; Vronskiy'in Anna ile kocasının önünde düşmesi... Bütün bunlar daha niteliksiz yazarların öykülerini kurarken kullandıkları gizli kapılar veya kulak misafiri olunan konuşmalar gibi şeylerden daha az kurgulanmış değildir. Öyleyse fark nerede? Tolstoy'un anlatısındaki doğallık ve organik bütünlük duygusunu yaratan şey ne? Bunun cevabı çoklu olay örgüsünün yarattığı etkide ve Tolstoy'un bilinçli olarak kenarları pürüzsüz bir biçim yaratmaktan kaçınmasında yatar.

Savaş ve Barış ile *Anna Karenina*'da anlatının dokusunu oluşturan iplikler sayıca öyle çok ve birbiriyle öylesine iç içedir ki, roman için gerekli olan bütün o rastlantıları ve yapaylıkları törpüleyen ve hepsini olabilir kabul etmemizi sağlayan kalın bir örgü oluşur. Güneş sisteminin oluşumuna dair bazı kuramlarda yeni şeyler yaratan çarpışmaların oluşabilmesi için maddenin “gerekli yoğunluğa” ulaşması hipotezinden söz edilir. Tolstoy'un çoklu olay örgüleri de böyle bir yoğunluk oluşturur ve bu yoğunluk o muhteşem yaşam yanılsamasını, bütün itiş kakışı ve sürtüşme alanlarıyla birlikte bir gerçeklik duygusunu yaratır. Bir Tolstoy romanında o kadar çok şey olur, o kadar çok insanın başından o kadar farklı durumlarda ve o kadar uzun zaman boyunca öyle şeyler geçer ki, bu kişilerin karşılaşmaları, birbirlerini etkilemeleri ve daha kısa bir öyküde bizi rahatsız edebilecek bütün o olasılık dışı çarpışmaları kaçınılmaz hale gelir.

Savaş ve Barış'ta onlarca rastlantısal karşılaşma vardır; belli ki bunlar olay örgüsü bakımından gereklidir ama onları doğal kabul ederiz, çünkü Tolstoy'un “alanı” yoğun bir yaşamla doludur. Örneğin Piyer, Borodino savaşının ortasında, Koloça'nın üzerinden geçen köprüye geldiğinde, kızgın askerler ona ateş hattından çekilmesi için bağırlarlar: “Piyer atını sağa sürdü ve hiç beklenmedik bir anda General Rayevski'nin yaveriyle karşılaştı.”⁵² Bunu hemen kabul ederiz, çünkü Piyer o kadar uzun zamandır ve o kadar farklı bağlamlarda bizimle olmuştur ki, sanki önceki bölümlerde biz de bu yaverle karşılaşmışız gibi hissederiz. Az sonra Prens Andrey yaralanır ve ameliyat çadırına getirilir. Yanında yatan adamın bacağı kesilmektedir ve bu Anatol Kuragin'den başkası değildir.

Oysa cephe gerisindeki ameliyat çadırlarına aynı anda binlerce yaralı getirilmektedir. Tolstoy bu tuhaf rastlantıyı hemen hem kendi öyküsü açısından gerekli hem de kendi içinde inandırıcı olan bir şeye çevirir:

“ ‘Evet, bu adam ol! Evet, bu adamla aramızda yakın, acı veren bir ilişki vardı,’ diye düşünüyordu. ‘Ama bu adamın benim çocukluğumla, benim hayatımla ilişkisi nedir?’ diye kendine soruyor ve bu sorunun karşılığını bulamıyordu. Birden, zihninde tertemiz, aşk dolu çocukluk âlemin-den beklenmedik yepyeni bir anı canlanıverdi.

Nataşa’yı 1810 yılında ilk kez olarak baloda gördüğü haliyle hatırladı. İşte o zaman, ona dolu dolu olmuş, şişkin bulanık bakışıyla bakan bu adamla kendisi arasında nasıl bir bağ bulunduğunu hatırladı. Her şey aklına geldi ve birden kalbi mutlu bir huzurla doldu. Yüreğinde o adama karşı derin bir acıma duygusu ve her şeye üstün gelen şefkat uyandı.”⁵³

Prens zihnindeki yavaş yavaş hatırlama süreci okurun zihninde de benzer bir süreç başlatır. İlk balosundaki Nataşa’ya yapılan gönderme çok uzun bir zaman aralığını kapatır ve romandaki birçok farklı temayı bu anıda bütünleştirir. Prens Andrey’in aklına ilk gelen çağrışım Kuragin’in yaptığı kötülük değil, Nataşa’nın güzelliğidir. Prens Andrey bunu fark ettiği anda duyguları onu Kuragin’i sevmeye, Tanrı’nın yolunu anlamaya ve içinde huzur bulmaya yöneltir.

Buradaki psikolojinin anlatılışı o kadar inandırıcı, anlamı o kadar açıktır ki, anlatılan durumun olasılık dışı oluşu tümüyle unutulur.

Tolstoy’un romanlarındaki paralel veya birbiriyle iç içe geçmiş olay örgülerinin oluşturduğu ağ, çoğu önemsiz olan veya anlık gereklerle yaratılmış çok sayıda karakterin kullanılmasını zorunlu kılar. Ama yine de, en küçük role bile yoğun bir insanlık katılmıştır. *Savaş ve Barış*’taki insan kalabalığını oluşturan kişilerden herhangi birini tamamen unutmak zordur. Bu en önemsiz hizmetkârlar için bile geçerlidir. Mariya Dimitreyevna’nın “dev yapılı” uşağı Gavri-lo’yu veya Nikolay Rostov savaştan döndüğünde holde oturmuş

sicimlerden lapti* ören, “faytonu arkasından tutup kaldırabilecek kadar kuvvetli” uşak Prokofi’yi kim unutabilir?⁵⁴ Tolstoy herhangi bir insanı asla adsız veya soyutlanmış biri olarak bırakmaz. Ne kadar önemsiz olursa olsun, bütün karakterlerini onlara bir geçmiş vererek soylu hale getirir. Bagration onuruna verilen yemek hazırlıkları sırasında Kont İlya Rostov bir uşağına şöyle der: “oradan da Razgulay’a fırla, arabacı İpatka neresi olduğunu bilir. Oraya varır varmaz, çingene İlyuşka’yı bul. ... Hani Kont Orlov’da dans etmişti. Hatırladın mı? Hani beyaz kazakin giymişti. .”⁵⁵ Bu cümleyi İlyuşka’da bitirirseniz, Tolstoy’un dokunuşundaki derinlik kaybolur. Bu çingene romanda sadece çok kısa süre ve dolaylı olarak yer alır. Ama onda içsel bir bütünlük vardır ve o beyaz kazakiniyle daha birçok başka partide dans edeceğini anlarız.

En önemsiz karakterlere bile özel ad verme ve romanda yer aldıkları kısa sürenin dışındaki hayatları hakkında bir şeyler söyleme tekniği çok basit bir tekniktir ama etkileri uzun erimli olur. Tolstoy’un sanatı insancıldır, onda fabllarda, hicivlerde, komedilerde ve doğalcı romanlarda amaca ulaşmayı sağlayan insanı hayvana veya cansız nesneye dönüştürme uygulaması asla yoktur. Tolstoy kişilerin bütünlüğüne saygı duyar ve onları romanlarda bile yalnızca bir araca indirgemez. Proust’un kullandığı yöntem bu konuda aydınlatıcı bir karşılaştırma yapmamızı sağlar; Proust’un dünyasında önemsiz kişiler çoğunlukla adsız bırakılır ve, hem gerçek hem de mecazi anlamda, araç olarak kullanılırlar. Örneğin *Albertine Kayıp*’ta, anlatıcı bir geneleve iki çamaşırcı kadın çağırır. Onlardan önünde sevişmelerini ister ve Albertine’in lezbiyen geçmişi anlayabilmek için bütün tepkilerini dikkatle izler. Modern edebiyatta bu kadar acımasız pek az sahne vardır. Ama bu sahnenin dehşeti bu iki kızın davranışlarından ve anlatıcının röntgencilikinden çok, kızların adsız olmalarından, bir öz değerden ve mahremiyetten yoksun nesnelere dönüşmelerinden kaynaklanır. Anlatıcı tümüyle kayıtsızdır. Bu iki yaratık için “bu arada, bana herhangi bir bilgi de veremediler; Albertine’in kim olduğunu bilmiyorlardı”

Lapti: Liflerden yapılan bir tür ayakkabı -ç.n.

der. Tolstoy böyle bir cümle yazamazdı, onun büyüklüğü de zaten bunu yapamamasında yatar.

Son kertede Tolstoy'un yaklaşımı daha inandırıcıdır. Kont Ros-tov'un, arabacısının, Kont Orlov'un ve çingene dansçı İlyuşka'nın daha gerçek olduğunu hisseder ve bu gerçeklikten keyif alırız. Öte yandan çamaşırcı kadınların soyutluğu ve aşağılanması sahnenin tümüne meşum bir otomatiklik hissi bulaştırır. Gülmeye veya inanmamaya tehlikeli bir biçimde yaklaşıyoruz. Tolstoy, tıpkı Âdem gibi önünden geçen şeyleri adlandırır; hayalinde onları cansız göremediği için bizim için de canlandırır. Bir Tolstoy romanının canlılığı yalnızca birçok olay örgüsünün birbirinin içine geçmiş olmasından değil, aynı zamanda mimarisinin düzgünce tamamlanıp pürüzsüzleştirilmiş olmamasından kaynaklanır. Tolstoy'un en önemli romanları *Gurur ve Önyargı*'nın, *Kasvetli Ev*'in veya *Madame Bovary*'nin bittiği şekilde bitmez. Onun romanları boşalıp sarılan bir makaradan çok sürekli hareket eden ve gözümüzden uzaklaşarak akmaya devam eden bir ırmağa benzetilebilir. Tolstoy, romancıların Heraklitos'udur.

Anna Karenina'yı nasıl sonlandıracağı sorunu Tolstoy'un çağdaşlarını çok ilgilendirmiştir. İlk özetler ve taslaklar Anna'nın intiharını bir tür sonsözün izleyeceğini göstermektedir. Ama Tolstoy romanın son bölümünün esinini VII. Bölümü tamamlamış olduğu Nisan 1877'de patlak veren Osmanlı-Rus Savaşı'ndan almıştır. İlk taslakta VIII. Bölüm, Rusların savaş karşısındaki tutumlarının, Sırlara ve Karadağlılara gösterdikleri sahte duyguların, istibdat rejiminin askeri heyecanı kamçılarlamak için yaydığı yalanların ve kurşun alınması için para toplayan ve önceden tezgâhlanmış bir dava uğruna insan öldürmeleri için coşkuyla asker gönderen zenginlerin sahte Hıristiyanlığının yüksek sesle ifşası olarak tasarlanmıştır. Tolstoy romanını ördüğü iplikleri, zamanın olaylarıyla ilgili (Dostoyevski'nin hiç katılmadığı) bu risaleden dokumuştur.

Vronskiy'i bir kez daha bir tren istasyonunda görürüz; ama bu kez savaşa gitmektedir. Levin ise Pokrovskoye'deki çiftliğinde yeni bir yaşama, yeni bir yaşam anlayışına acılı bir geçiş yapmaya çalışmaktadır. Polemik ile psikolojik motifler çarpıştırılır; Levin, Kozni-

şev ve Katavasov günün olayları konusunda tartışır. Levin, Tolstoy'un savaşın istibdat yönetimine yakın bir klik tarafından cahil halka dayatılan bir düzenbazlık olduğu tezini dile getirir. Tartışma düzleminde ağabeyinin belagat becerisine yenik düşer. Bu durum onda, kendi ahlak anlayışını bulma ve aydınlarla sosyetenin gözünde düşeceği gülünç duruma aldırmadan kendi yolunu çizme kararlılığını artırır. Levin ile konukları toplanmakta olan fırtına bulutlarının altında eve doğru koşarlar. Fırtına patladığında Levin, Kiti ile oğlunun koruda olduklarını öğrenir ("Rastlantı," der Balzac, "dünyanın en büyük romancısıdır.") Hemen dışarı koşar ve onları salimen ıhlamur ağaçlarının altına sığınmış olarak bulur. Korku ve rahatlama onu entelektüel tartışmalardan çekip alır, yeniden doğayla ve aile sevgisiyle buluşturur. Roman pastoral bir atmosferde ve baş veren bir aydınlanma ile son bulur. Ama bu aydınlanma henüz doğmamıştır, çünkü Levin'in gecenin sakin derinliklerine bakarken kendisine sorduğu sorular, o sırada ne onun ne de Tolstoy'un doyurucu bir cevap verebileceği sorulardır. Goethe'nin *Faust*'unda olduğu gibi burada da kurtuluş, gösterilen gayrettedir.

Anna Karenina'nın VIII. Bölümü, çağdaşlarını en çok savaş karşıtı görüşleriyle etkilemiştir. Tolstoy'un daha sonra yaptığı iki ayrı düzeltmede tonu yumuşatmasına karşın, Katkov bunların ikisini de romanın diğer kısımlarının tefrika edildiği *The Russian Messenger*'da basmayı reddetmiştir. Onun yerine öykünün özetini veren kısa bir yazı yayımlamıştır.

Tolstoy'un savaş karşıtlığının ve çarlık rejimini eleştirmesinin ilk örneği olarak "gönüllülerin" anlatılışı ve Pokrovskoye'deki tartışma hâlâ önemini korumaktadır. Ancak bundan daha da ilginç olan şey, bu son kısımların bir bütün olarak romanın yapısını nasıl aydınlatığıdır. Böyle büyük bir siyasal konunun özel yaşamların oluşturduğu dokuya enjekte edilmesi -Stendhal'ın "konser sırasında patlayan tabanca" diyerek atıfta bulunduğu şey- yalnızca *Anna Karenina*'ya özgü değildir; bu bağlamda sadece *Nana*'nın sonunu veya *Büyülü Dağ*'da Hans Castrop'u batı cephesindeyken gördüğümüz sonsözü anmak bile yeterli olur. İlginç olan, Tolstoy'un bu son bölümü romanın sekizde yedisi bitip yayımlandıktan sonra

meydana gelen olaylar üzerine oturtmuş olmasıdır. Bazı eleştir-menler bunu bir zayıflık olarak görmüş ve *Anna Karenina*'nın son bölümünde makale yazarı Tolstoy'un sanatçı Tolstoy'un önüne geçtiğini düşünmüşlerdir.

Bence öyle değil. Hayal ürünü bir karakterin canlılığını sınamanın –yaratıcısının ölümünden çok sonra bile gizemli bir biçimde içinde yer aldığı kitabın veya oyunun dışında kendine ait bir yaşama sahip olup olmadığını anlamanın– en iyi yolu, bu karakterin zaman içinde gelişip gelişmediğine ve bireysel bütünlüğünü farklı bağlamlarda da koruyup koruyamadığına bakmaktır. Odysseus'u Dante'nin *Cehennem*'ine veya Joyce'un Dublin'ine de koysanız o yine Odysseus'tur; olsa olsa bizlerin mit dediği hayal ürünü şeyle-rin ve uygarlık anılarının arasında yaptığı uzun yolculuk nedeniyle her tarafı midye bağlamış olabilir. Bir yazarın yarattığı karakterle-re bu yaşam tohumunu nasıl verdiği tam bir gizemdir; ama Vronskiy'de de, Levin'de de bu tohumun bulunduğu açıktır. Onlar hem kendi çağlarında hem de onun ötesinde yaşarlar.

Vronskiy'in gidişi kahramanca bir davranış ve bir feragattir; ama Tolstoy'un Osmanlı-Rus Savaşı'na dair öyle görüşleri vardır ki, bunların ışığında Vronskiy'in bu davranışı onun yine özünde anlamsız olan bazı dürtülere yenik düştüğünü gösterir. Bu yenik düşüş, romandaki ana trajedinin altını çizer. Levin için ise savaş, zihnini kendini yoklamaya iten dürtülerden biridir. Onu mevcut ahlak kurallarını reddedişini söze dökmeye zorlar ve Tolstoy tarzı Hristiyanlığa hazırlar.

Bu yüzden *Anna Karenina*'nın VIII. Bölümü, önceden planlanmamış olan bu polemige ve fikir belirtme amacına karşın romanın ana yapısına kabaca yapııştırılmış bir ek değildir. Romanın yapısını genişletir ve netleştirir. Karakterler bu yeni atmosfere tıpkı “gerçek yaşamdaki” değişiklikler karşısında verdikleri tepkiyi verirler. Tolstoy'un inşa ettiği o büyük yapıda birçok farklı konak vardır ve bunlarda onun hem romancı hem de vaiz yönü eşit oranda bulunur. Bu sadece Tolstoy'un biçimsel tasarım kurallarını bütünüyle göz ardı etmesi sayesinde mümkün olmaktadır. Onun yapmaya çalıştığı şey, James'in *Ambassadors*'unda roman boyunca dikkat-

le oluşturulan yaygın bir simetri veya *Madame Bovary*'de olduğu gibi, tek bir ek yapılırsa veya tek bir şey çıkartılırsa bile sakatlanacak olan bir yapı biçimindeki bir kapalılık değildir. *Anna Karenina*'da pekâlâ bir IX. Bölüm de olabilir ve bu bölümde de Vronskiy'in ordudaki kefareti veya Levin'in yeni yaşamının başlangıcı anlatılabilir. Aslında Tolstoy'un 1878 sonbaharında yazmaya başladığı *İtirafılarım*, tam olarak *Anna Karenina*'nın bittiği noktadan başlar. Yoksa ara verdiği nokta desek daha mı doğru olur?

Diriliş'in son paragrafı Tolstoy romanlarında son perdenin inmedığının daha net bir örneğidir; burada canlı bir devamlılık duygusu vardır, anlatılan öykünün bu devamlılıktan yapay olarak çıkartılmış kısa bir parça olduğu etkisi yaratılır:

"O geceden itibaren Nehlüdov için yepyeni bir hayat başlamıştı. Bunun nedeni yeni bir yaşama adım atmasından çok, geride kalan zaman içinde başından geçenlerin kendisi için eskiye oranla son derece farklı bir anlam kazanmış olmasıydı. Nehlüdov'un yaşamındaki bu yeni dönemin nasıl sonuçlanacağına ise gelecek günler gösterecekti."⁵⁶

Tolstoy bu satırları 16 Aralık 1899'da yazmıştı, bundan kısa bir süre sonra Zamanımızın Köleliği adlı makalesini yazmaya başladığında, Nehlüdov destanı çok gerçek bir anlamda ileri taşınmış oluyordu.

Savaş ve Barış'ın yazılış tarihi ile planının, vurgusunun ve edebi amacının sürekli olarak değişip dönüşmesi de iyi bilinir. Fransız bilim adamı Pierre Pascal bu yapıta ilişkin olarak şunları söylüyor:

"Önce çerçevesini savaşın oluşturduğu bir aile romanı, daha sonra tarihsel roman, sonunda da felsefi eğilimleri olan bir şiir; önce aristokratların yaşamının betimlenmesi, daha sonra ulusal bir destan; dört beş yıllık bir sürede tefrika halinde yayımlanıyor ve bu süreçte yeniden gözden geçiriliyor; daha sonra yazarı tarafından, değiştirilmesi gerektiğine pek inanılmadan değiştiriliyor; eski haline döndürülüyor ama bunda yazarının doğrudan bir katkısı olmuyor... Bu yapıt gerçekten bitmiş sayılmaz."⁵⁷

Roman ne son haline kavuşmuş olması ne de konularını tüketmiş olması bakımından bitmiştir. İki büyük sonsöz ve bir son not, Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ın olağanüstü boyutlarına bile sığmayan bir yaratıcı enerjiyi dizginlemek zorunda kaldığı izlenimi vermektedir. Son bir notta Tolstoy şöyle der: "Bu bir roman değil, bir şiir hiç değil, bir tarih kitabı ise kesinlikle değil. *Savaş ve Barış*, yazarın ifade etmek istediği ve ifade edebildiği biçimiyle ifade ettiği şeydir. Bir sanat yapıtında geleneksel biçiminin böyle göz ardı edilmesi önceden planlanmış ve başka hiç örneği olmayan bir şey olsaydı, küstahlık sayılabilirdi." Bunun üzerine roman olarak sınıflandırılmayacak başka yapıtlar olarak *Ölü Canlar*'ı ve *Ölümler Evi*'ni örnek gösterir. Gerçi kullandığı bu savunma pek samimi değildir –çünkü Gogol'un kitabından günümüze yalnızca bir parça kalabilmiştir, Dostoyevski'ninki ise açıkça bir öz yaşam öyküsüdür– ama yine de Tolstoy'un iddiasında bir haklılık var. Bu romanın büyüğü ve süregelen çekiciliği kitabın dev boyutlarında ve onda "geleneksel biçimin göz ardı edilmesinde" yatar. Kitap çok farklı roman türlerini, tarihi, dogmatik felsefeyi ve savaşın doğasına dair bir risaleyi kapsar. Sonunda, bu hayali dünyada açığa çıkan basınç ve malzemenin dinamiği o kadar güçlüdür ki, *Savaş ve Barış* kabından taşar ve yeni bir romanın başlangıcı olan birinci sonsöze, oradan Tolstoy'un tarih felsefesini toparlamaya çalışan ikinci sonsöze, oradan da bir öz yaşam öyküsünün önsözü gibi okunan son nota akar.

Bu sonsözlerin Tolstoy'un romancılığıyla bağlantısı sınırlı bir ilgi çekmiştir. Isaiah Berlin ikinci sonsözdeki tarihsel gereklilik üzerine düşüncelerin kaynağını ve önemini çok güzel açıklamıştır. Onun Tolstoy'un edebi görüşü ile felsefi düşünceleri arasındaki çelişkiye dair söyledikleri, kitabın tamamını aydınlatır. Bu sayede Tolstoy'un savaş sahnelerindeki "mozaik" tekniğinin –yani bütünün, kıymıklar ve parçalar halindeki ayrıntılardan oluşturulmasının–askeri eylemlerin özetlenemez ve denetlenemez bireysel davranışlardan oluştuğu inancıyla nasıl uyumlu olduğunu fark ederiz. Aynı zamanda romanın resmi tarihi nasıl çürüttüğünü de görürüz.

Ama benim asıl ilgimi çeken başka bir şey. *Savaş ve Barış*’ın görünüşteki biçimsizliği –daha doğrusu, kesin bir sonunun olmayışı– romanın, kurgusal bir anlatı olduğu apaçık belli olmakla birlikte, yaşamın tüm zenginliğini içeren ve yoğun olarak yaşanmış kişisel bir anı gibi aklımızda kalan bir yapıt olduğu hissine kuvvetle katkıda bulunur. Bu noktadan bakıldığında, asıl önemli olan birinci önsözdür.

Çoğu okur bu sonsözü rahatsız edici, hatta itici bulmuştur. İlk dört kısım Napolyon çağındaki tarih üzerine kısa bir risaledir. Açılıştaki “1812 yılının üzerinden yedi yıl geçti”⁵⁸ cümlesi, büyük olasılıkla tarihsel analizi romanın olaylarına bağlamak için sonradan eklenmiş bir cümledir. Tolstoy uzun süre *Savaş ve Barış*’ı “Avrupa milletlerinin kitle halinde batıdan doğuya, sonra da doğudan batıya doğru yaptıkları askeri hareket” ile tarih felsefesinde “rastlantının” ve “dehanın” rolü üzerine görüşleriyle sonlandırmak istemiştir. Ancak ilk dört kısımdan sonra kurgusal anlatıya geri dönmüştür. Tarihçilik üzerine görüşleri İkinci Sonsöz’e taşınmıştır. Neden? Karşı konulmaz bir gerçeğe benzerlik yaratma isteğiyle mi, yoksa karakterlerinin yaşamlarında zaman rolü oynamak arzusuyla mı? Tolstoy kendi yaratısından, ruhunu güçlü bir biçimde tutsak almış olan karakterlerden ayrılamıyor muydu? Yalnızca tahmin yürütebiliriz. Mayıs 1869’da şair Fet’e yazdığı bir mektupta *Savaş ve Barış*’ın sonsözünün “yaratılmadığını”, adeta bağırsaklarından kopartılıp çıkarıldığını söylüyor. Ona çok büyük enerji harcadığı ve üzerinde çok düşündüğü belli oluyor. Bu kısmi sonların etkisi Beethoven senfonilerindeki uzun kodaların etkisine benziyor: Sessizliğe isyan.

Romanın ana gövdesi bir diriliş temasıyla biter. Yanıp yıkılmış Moskova’dan kalanlar bile Piyer’i “güzelliğiyle” etkiler. Arabacılar, “tahtaları keserleriyle düzelten marangozlar,” satıcı kadınlar ve dükkân sahipleri “hepsi ışık saçan neşeli yüzlerle Piyer’e bakıyorlardı.” Romanın en sonunda Nataşa ile Prenses Mariya arasında geçen o enfes diyalogda olay dizisinin karşımıza çıkartacağı iki evlilik çok net bir biçimde öngörülür. “Düşün bir kez, ben onun [Piyer’in] eşi olduğumda, sen de Nikolay’la evlenince hepimiz mutlu olacağız” der sevinçle Nataşa.⁵⁹

Oysa birinci önsözde “havadaki parlaklık söner.” 1813 yılının şafağında yaşanan atmosfer, o delice coşku tümüyle yok olmuştur. V. Kısmın ilk cümlesi tonu belirler: “1813 yılında Bezuhov ile evlenen Nataşa’nın düğünü, eski Rostov ailesinde sevinçli son olay oldu.”⁶⁰ Yaşlı Kont ölür ve geride servetinin toplam değerinden iki kat fazla tutan borç bırakır. Bunu bir evlatlık görevi ve onur meselesi olarak gören Nikolay bu büyük yükü kabullenir: “Hiçbir şey istemiyor, hiçbir şeyden umut beklemiyordu: Hatta ruhunun derinliklerinde durumunun çaresizliğinden ötürü karanlık ve ciddi bir anlam taşıyan bir memnuniyet duyuyor gibiydi.”⁶¹ İçinde bir nebze tahammülsüzlük ve kurumlanma taşıyan bu kasvetli dürüstlük, Prenses Mariya ile yaptığı evlilik ve kendi çabaları sonrasında eski servetine yeniden kavuştuktan sonra da onun kişiliğini belirleyecektir.

1820’de Rostovlar ve Bezuhovlar Lisiye Gori’de bir araya gelirler. Nataşa “şişmanlamış, enine gitmişti”. “Yüzünde eskisi gibi durmadan yanan heyecan ateşi yoktu.”⁶² Üstelik dağınıklık ve kendisini bırakmışlık gibi eski kusurlarına “bir de cimriliği katılmıştı.” Çok kıskançtır, Piyer’in Petersburg’a yaptığı yolculukla ilgili sorular sorarken balaylarının tadını kaçırın tartışmalarını hatırlar. Tolstoy şöyle yazar: “Gözlerinde soğuk, öfkeli bir kıvılcım parladı.”⁶³ Oysa romanın ana kısmında Nataşa’yı son gördüğümüzde “Gözlerinde neşeli, soru soran bir parıltı, yüzünde de yumuşak, garip, çapkınca bir ifade vardı”.⁶⁴ Tolstoy’un put kırıcılığı çok acımasızdır; tek tek bütün karakterlerin aşıldığı görülür. Yaşlı Kontes bunamıştır: “Yüzü kırış kırıştı. Üst dudağı içeriye çökmüş, gözleri donuklaşmıştı.” Artık o “burnunu temizlemesi gerektiği için çocuk gibi ağlayan” zavallı bir ihtiyardır. “Semaverin arkasında, canının sıkıldığını belli eden bir tavırla, hiç yerinden kımlıdamadan oturan Sonya”⁶⁵, kısır bir yaşam sürmekte, ara sıra Prenses Mariya’da bir kıskançlık kıvılcımı ateşlemekte ve Nikolay’a eski günlerdeki masumiyeti hatırlatmaktadır.

Ama en acıklı başkalaşım Piyer’inkidir. Nataşa’yla evliliği onu “ne zenginleştirici ne de büyüleyici” olan bir şeye* dönüştürmüştür:

"Piyer bu teslimiyet yüzünden bir kadına iltifat etmek şöyle dursun, gülmseyerek, herhangi bir başka kadınla konuşmaya cesaret edemezdi. Kulübe ve sadece vakit geçirmek için ziyafetlere gidemezdi. Keyfi öyle istiyor diye para sarf edemezdi. Kendi işleri dışında (Nataşa bu işlerden hiçbir şey anlamadığı halde onlara büyük önem verirdi ve bilim dallarındaki uğraşlarını da bu işlerden sayardı) uzun bir süre için evden ayrılıp başka bir kente gidemezdi."⁶⁶

Bu portre Balzac'ın evliliğin fizyolojisi konusundaki kasvetli ve olumsuz araştırmalarından fırlamış gibidir. Nataşa'nın Piyer'in düzensiz ilgilerini ve ebedi gençliği anlayamaması trajik bir şeydir. Bu yüzden de aralarındaki ilişkinin önemsizleşmesiyle ve zorba bir ev kadınına dönüştürülerek cezalandırılır. Piyer onun "yaşantısının her dakikasını eşine, ailesine ayırmak zorunda olduğu"⁶⁷ yolundaki talebine boyun eğmiştir. Tolstoy'un çok etkileyici biçimde anlattığı gibi, onun da karısının bu ölçüsüz talebi karşısında gururu okşanmaktadır. Platon Karatayev'in kılavuzluğunda 1812 cehenneminden çıkmış olan adamın bu Piyer olduğuna inanmak çok zor.

Tolstoy, karakterlerin zihnimizdeki imgelerini büyük bir düstürlükle karartır. Bunun tıpkı, aynı kişinin görkemden yıkıma kadar bütün dağılma sürecini aşama aşama gösteren İspanyol *retablo*'larında olduğu gibi, kasvetli bir etkisi oluyor. Bu on bir bölüm boyunca romancı Tolstoy'un hayal gücü bir insan olarak anılarının ve bir reformcu olarak inançlarının gerisine çekilmiş gibi. Anlatılanların çoğu Tolstoy'un 1902 ile 1908 arasında yazdığı *Anılar*'ının ilk taslağı gibi. Nikolay Rostov'un Kont İlya'nın zorçalarını kabullenmesi, Tolstoy'un babasının biyografisiyle paralellik gösterir. O da "kız kardeşinin ve bir başka akrabasının yanı sıra lükse alışkın yaşlı bir anneyle" zor yıllar yaşamıştır. Tolstoy anılarında "divana oturup iskambil falı açan, ara sıra da altın enfiye kutusundan bir tutam enfiye çeken" babaannesini anlatır. Bu iskambil kartları ve -üzerinde ölen kontun resmi bulunan- enfiye kutusu sonsözün XIII. bölümünde yeniden karşımıza çıkar. Çocukların Lisiye Gori'de oynadıkları oyun da doğrudan Yasnaya Polyana'da oynanan "seyahat oyunundan" esinlenmiştir. Tolstoy

birinci sonsözde romanında büyük bir yaratıcılıkla yararlandığı kendi aile tarihini saygıyla anmaktadır.

Tolstoy'un bütün romanlarında olduğu gibi, burada da doktrin'in rol oynadığı görülür. Nikolay'ın çiftliği nasıl yönettiğini, Prenses Mariya'nın güncesini, Piyer ile Nataşa'nın evliliğini anlatırken, Tolstoy tarım bilimi, eğitim bilimi ve bir kadın ile bir erkek arasında olması gereken doğru evlilik üzerine görüşlerini dramatize eder. Yeni Nataşa'yı bu kadar muğlak bir ışıktaki göstermesinin nedeni de budur. Ondaki sadeliği, dağınıklığı ve kavgacı kıskançlığı bir şair ironisiyle gösterir; ama onun aracılığıyla bazı temel Tolstoy doktrinleri de ifadesini bulur. Nataşa'nın yüksek sosyetedeki geleneksel kadınların evliliğe de taşıdıkları zarafete ve *galanterie*'lere zerre kadar önem vermemesini onaylamamız; tek eşlilik konusundaki acımasız standartlarını kabul etmemiz ve kendisini tamamen çocuk yetiştirmeye ve aile yaşamına vermesini alkışlamamız beklenir. Tolstoy der ki, "Evlenmenin amacı aile kurmak ise, birçok kadını ya da birçok erkekle olmak isteyen bir insan, belki de bu tür yaşıntıdan çok zevk alır ama hiçbir zaman bir aileye sahip olamaz." Sonsözdeki Nataşa bu inancın ete kemiğe bürünmüş biçimidir, Lısiye Gori tablosu ise bütünüyle Tolstoy'un *Anna Karenina*'da ve son yapıtlarının çoğunda ayrıntılı bir şekilde gösterdiği iyi yaşamın bir başka örneğidir.

Ancak bu otobiyografik öğeler ve ahlak anlayışı birinci önsözün bazı yönlerine ışık tutsa da onun ne varlığını ne de etkisini tam açıklar. Bu etkinin ardında biçimi feda etmek pahasına doğru sözlü olma arzusu yatar. *Savaş ve Barış*'a eklenen sonsözler ve son notlar, Tolstoy'un şu inancının ifadesidir: Yaşam akıp giden, parçalı ve sürekli kendini yineleyen bir şeydir; bütün düğümlerin özenle çözülmesi bir son perde veya bitiş yazma geleneği gerçeği çarpıtır. Birinci sonsözde zamanın yarattığı yıkım verilir. Ebedi gençlik ve ebedi aşk yalnızca masallarda görülen yapmacık bir sonudur. Anılarımızdaki Piyer ile Nataşa'yı aydınlatan parlak ışığı soldurarak ve bizi Lısiye Gori'deki yaşamın "hiç değişmeyen rutinindeki" kokulara ve monotonluğa yaklaştırarak Tolstoy ne kadar gerçekçi olduğunu göstermektedir. Temelde simetri kurallarına ve boyutların denetimine

tabi olan roman türleri vardır. Olaylar topların gürlemesiyle son bulur. Örneğin *Gurur Dünyası*'nın son paragrafında Thackeray kuklalarını tekrar kutuya kaldırdığında böyle bir şey gerçekleşir. Anlatıcının resmi bir kapanış yapması ve “artık öykümüz sona erdi” diyecek güvene sahip olması zorunludur. Ama Tolstoy böyle değildir; onun karakterleri yaşlanırlar, kederlenirler ve sonsuza dek mutlu yaşamazlar. Elbette en uzun bir romanda bile bir son bölüm olması gerektiğinin farkındadır ama bu kaçınılmazlıkta bir çarpıklık görmüş ve bu çarpıklığı aşmak için yazdığı sonlara bir sonraki yapının prelüdünü sıkıştırmıştır. Her resim çerçevesinde, her hareketsiz heykelde, her kitap kapağında bir nebze yenilgi ve yaşamı taklit ederken ondan yalnızca bir kırıntı kopardığımız gerçeğinin tırafı vardır. Ama herhangi başka bir yazara kıyasla, Tolstoy’u okurken bu gerçeğin çok daha az bilincine varırız.

Savaş ve Barış’ın son kısımlarında *Anna Karenina*’nın başlangıcının izini sürmek mümkündür. Nikolay’ın Lisiye Gori’deki yaşamı ve Prenses Mariya ile ilişkisi, Levin ile Kiti’nin portresinin bir ilk taslağı gibidir. Daha sonra geliştireceği bazı motiflerin nüveleri daha o zaman görülür: Prenses Mariya “Nikolay’ın güneş doğarken yatağından kalkıp bütün sabahını tarlada ya da harman yerinde geçirdikten, ekim, hasat ya da tarlaların otlardan temizlenmesi gibi işlerle uğraştıktan sonra çay içmeye döndüğünde, neden bambaşka bir heyecan, bir mutluluk içinde olduğunu” anlayamaz.⁶⁸ Dahası, birinci önsözde karşılaştığımız çocuklar bize Tolstoy’un büyüklerde sistemli biçimde yok ettiği canlılık hissini geri verirler. Nikolay’ın üç yaşındaki kızı Nataşa halasının bir zamanlar hatırladığımız halinin yeniden vücut bulmuş halidir. Kara gözlü, arsız ve hareketlidir. Ruhların başka bedenlere geçmesi gerçekleşmiştir; on yıla kalmaz bu ikinci Nataşa da *Savaş ve Barış*’ın dışı kahramanının özelliği olan aynı ışıltılı acelecilikle erkeklerin yaşamına girecektir. Nikolay Bolkonski de yeni bir romanın etrafında biçimlenmeye başladığı figürlerden biridir. Onun Nikolay Rostov ile zor ilişkisini ve Piyer’e duyduğu sevgiyi görürüz. Prens Andrey romana yeniden onun sayesinde girer, romanı görünürdeki sonuna vardırca-
cak olan da genç Nikolay’dır.

Rostov, Piyer ve Denisov, siyaset üzerine *Anna Karenina*'nın son kısmındaki sert tartışmaya benzer bir tartışma yaparlar. Ama tematik olarak bu olay Tolstoy'un yapıtındaki uzun bir dönemin üzerinden geçen bir köprü gibidir. İçinde Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ı yazmaya başlamadan önce üzerine bir roman yazmayı tasarladığı Aralık komplosuna atıflar vardır. Ama ben bu bölümde 1869'da *Savaş ve Barış*'ı bitirip 1873'te *Anna Karenina*'ya başlamadan önce Tolstoy'un aklını meşgul eden Büyük Petro hakkında tarihsel ve siyasal bir roman yazma fikrinin nüvelerini de görüyorum.

Bu yüzden bu sonsöz iki şekilde değerlendirilebilir. Rostov ve Bezuhov çiftlerinin evliliğindeki aşınmanın anlatılışında Tolstoy'un neredeyse patolojik sayılabilecek gerçekçiliği, zamanın süreçlerine takıntısı ve Fransızların edebiyatın doğasından (*de la littérature*) saydıkları bazı süslemelerden ve üstü kapalı sözlerden hiç hoşlanmadığı görülür. Ama ilk sonsöz aynı zamanda Tolstoy'un bir anlatı biçiminin gerçek yaşamdaki sonsuzluk –yani bitmemişlik– duygusunu vermeye çalışması gerektiği yolundaki inancının da ifadesidir. *Savaş ve Barış*'ın kurgusal kısmının son cümlesi yarım bırakılmıştır. Ölmüş babasını düşünen Nikolay Bolkonski kendi kendine şöyle der: “Evet, öyle şeyler yapacağım ki, o bile benden hoşnut olacak. . .”⁶⁹ Üç nokta çok yerindedir. Gerçekliğin akışını ve değişkenliğini bu kadar mükemmel bir şekilde yansıtan bir roman tek bir noktayla bitemez.

Rus edebiyat tarihçisi Prens Mirski, burada da *Savaş ve Barış* ile *İlyada* karşılaştırmasının aydınlatıcı olacağını öne sürer. Çünkü destanda olduğu gibi romanda da “hiçbir şey bitmemiştir, hayat ırmağı akmaya devam eder.” Doğal olarak Homeros'un destanlarının “sonunu” tartışmak son derece güçtür.⁷⁰ Aristharcus, *Odyseeia*'nın XXIII. Bölümün 296. dizesinde bittiğini ileri sürmüştür, modern araştırmacıların çoğu da geri kalan kısmın boş laftan ibaret uzatmalar olduğu konusunda hemfikirdir. Elimize ulaşan haliyle *İlyada*'nın bitişi konusunda da epey kuşku vardır. Ben bu kadar teknik konularda görüş bildirecek kadar donanımlı değilim; ama ortada kalan bazı olaylarla biten yapıtların anlamları ve etkileri açıktır. Lukács bunu şöyle ifade eder:

"Homeros'un epiklerinin ortadan başlaması ve sonda bitmemesi, sahici epik zihniyetin her tür mimari kurgu biçimine hepten kayıtsız oluşunun bir yansımasıdır ve . . . konu dışı temalara yer verilmesi [gerçek destanın] dengesini asla bozmaz, çünkü epikte her şeyin kendisine ait bir hayatı vardır ve tamamlanmışlığını tümüyle kendi iç önemine borçludur."⁷¹

Bu bitmemişlik zihnimizde yankılanır ve yapıtın içinden dışına doğru açılan enerjileri yaratır. E. M. Forster'ın da *Savaş ve Barış*'a ilişkin olarak söylediği gibi, bunun müzikal bir etkisi vardır: "*Savaş ve Barış* çok dağınık bir romandır; ancak gene de, okudukça arkamızdan güçlü müzik sesleri yükselmeye başlamıyor mu? Romanı bitirdiğimiz zaman, içindeki her şey, birbiri ardında sıralanan savaş stratejileri bile, öncesine göre daha büyük boyutlara bürünmüyor mu?"⁷²

Sanırım *Odyseia*'daki en gizemli pasajlardan biri, Odysseus'un, sakinlerinin denizi hiç bilmediği ve hiç tuz tatmadıkları bir ülkeye yapacağı yolculuğa ilişkin kehanettir. Bu son maceraya dair kehaneti ölmüş Teiresias yapar ve kahramanımız bunu Penelopeia'ya, kavuşmalarının hemen akabinde, daha birlikte yatağa bile girmeden söyler. Kimileri bu açıklamayı metne yapılmış gereksiz bir ek olarak görmüşlerdir; kimileri ise T. E. Lawrence'ın Odysseus'u sahip olmakla suçladığı o düş gücünden yoksun, soğukkanlı bencilliğin bir göstergesi olarak. Ben ise bunu Homeros'un o tipik kadere boyun eğişinin ve bakışındaki o inişsiz çıkışsız, en duygusal anlarda bile destanı kontrol altında tutan sükûnetinin bir örneği olarak görüyorum. Konunun kendisinde de bir büyü havası vardır. Şimdiye kadar araştırmacılar bu pasajın kaynağını ve tam anlamını açıklamakta başarısız olmuşlardır; Gabriel Germain, Homeros'taki bu motifin, karaların ortasındaki doğaüstü bir krallığa dair bir Asya efsanesinin ifadesi olduğunu ileri sürmüştür. Ancak, kaynağı ve bir bütün olarak dstandaki yeri ne olursa olsun, bu pasajın etkisi hiçbir yanılgıya yol açmayacak kadar nettir. Odysseus'un sarayının kapılarını keşfedilmemiş denizlere açar ve şiirin sonunu bir perimasalı olmaktan çıkartıp henüz yalnızca bir kısmını duyduğumuz bir destana çevirir. Beethoven'ın "İmparator" konçertosunun ikin-

ci bölümünün sonunda ansızın örtük bir biçimde ve uzaklardan gelerek yükselmekte olan bir *rondo* teması duyulur. *Odysseia*'nın sonunda da ozanın sesi giderek kısılır ve yeni bir başlangıcın içinde kaybolur. Odysseus'u Poseidon'la gizemli bir uzlaşmaya götüren bu yolculuk Homeros taklitçisi edebiyattan ve Seneca'dan yüzyıllar boyu yankılandı ve sonunda Dante'ye ulaştı. Eğer *Odysseia*'nın bir sonu varsa, bu son, *Cehennem*'in XXVI. Kantosunda anlatılan Herakles'in sütunlarının ötesine yapılan trajik yolculuktur.

Çoğu okuyucunun bildiği şekliyle *İlyada* da, *Odyseia* da olayların ortasında ansızın biter. Troyalılar Hektor'un ölüsüne ağıt yaktıktan sonra savaş kaldığı yerden devam edecektir, XXIV. Bölüm Akhalardan gelebilecek sürpriz bir saldırıyı önlemek için göz-cüler dikilirken biter. *Odyseia*'nın sonunda ise, hiç de inandırıcı olmayan bir *deus ex machina* tekniği kullanılır ve Odysseus'un kavmiyle taliplerin intikamını almak isteyenler arasında bir barış sağlanır. Bunlar "asıl" sonlar olmayabilir, ama eldeki tüm kanıtlar bu destanların veya şiir gruplarının daha büyük bir destanın yalnızca birer parçası olduğunu göstermektedir. Hem eski Yunanlı destan şairleri hem de Tolstoy için, yarattıkları karakterlerin sonunu belirleyen kader, sanatçının bilgisinin ve kehanetinin ötesinde yatıyor olabilir. Bu mitik bir kavram, ama aynı zamanda son derece de gerçekçi. Hem Homeros'un destanlarında hem de Tolstoy'un romanlarındaki pürtüklü kenarlar aynı şekilde inandırıcıdır.

Böylece Tolstoy'un sanatındaki bütün öğeler bir araya gelerek dilin yarattığı dünyanın gerçekliğiyle gerçek dünyanın gerçekliği arasındaki aşılmaz engelleri küçültür. Çoğu kişi bu anlamda Tolstoy'un bütün öteki romancılardan daha başarılı olduğunu düşünmektedir. *Savaş ve Barış*'ın yüzüncü yılında yayımlanan baskıya yazdığı ünlü önsözde Hugh Walpole şöyle diyor:

"Piyer ve Prens Andrey, Nikolay ve Nataşa beni kendi canlı dünyalarına taşıdılar; bu, o sırada benim yaşamakta olduğum kendi huzursuz dünyamdan çok daha gerçek bir dünyaydı. İşte anlatılamayan nihai sır bu gerçekliktir.

Keats'in kendisini Akhilleus ile birlikte siperlerde bağırırken hal-
val etmesini sağlayan şey de aynen böyle bir gerçekliktir.

VI

Daha sonra sanat üzerine yazdığı o inatçı, kendi kendini balta-
layan ama tuhaf bir şekilde etkileyici olan yazılarında Tolstoy Ho-
meros'u bir tılsım gibi görmüştür. Tolstoy ile tam bir put kırıcılık
arasında sonuna kadar Homeros'un destanları durmuştur. Özel-
likle de Shakespeare'le ilişkilendirdiği biçimiyle gerçekliğin sahte
temsili ile *İlyada* ve *Odyseia*'da görülen gerçeğin temsili arasın-
daki farkı göstermeye çalışmıştır. Tolstoy kibrin de ötesine geçen
bir özgüvenle, roman tarihindeki kendi yerinin, tiyatro tarihinde
Shakespeare'in, destan tarihinde de Homeros'un yeri gibi olduğu-
nu ima eder. Shakespeare'in bu yeri hiç hak etmediğini göstermeye
çalışır ama ona yönelttiği saldırının şiddeti, düellonun kendisine
eşdeğer saydığı bir rakibe gösterdiği saygıyı ele verir.

Tolstoy, *Shakespeare ve Dram Sanatı Üzerine* adlı yazısının en
önemli yerinde Shakespeare ile Homeros'u karşılaştırır. Bu çok
önümlü bir makaledir, ama çok sık okunmakla birlikte pek de iyi
anlaşıldığı söylenemez.⁷³ Bu yazıyı ciddi olarak ele alan metinler
arasında G. Wilson Knight'ın "Shakespeare ve Tolstoy" adlı ko-
nuşması ile George Orwell'in "Lear, Tolstoy and the Fool" (Lear,
Tolstoy ve Soytarı) adlı makalesi sayılabilir. Ama bunların ikisi de
doğurucu değildir. Zekâsının keskinliğine karşın, Knight'ın görüşü
Shakespeare'in anlamı ve simgeciliği konusundaki tümüyle kişisel
bir yoruma dayalıdır. Knight, Tolstoy'u güdüleyen şeyin ne oldu-
ğuyla ilgilenmez ve onun ileri sürdüğü savda Homeros'un şiirinin
oynadığı role değinmez. Öte yandan Orwell ise, yapmaya çalıştığı
toplumsal polemik uğruna olayı çok basitleştirir.

Bu makalenin en can alıcı yeri Tolstoy'un şu iddiasıdır: "Sha-
kespeare ile Homeros karşılaştırıldığında özellikle ortaya çıkıyor
gerçek şiir ile şiir gibi olanı birbirinden ayıran uçsuz bucaksız
uzaklık." Bu cümlede bir ömür biriktirilmiş önyargı ve tecrübe gö-
rülür. Bunun Tolstoy'un kendi başarısını değerlendirme biçimiyle

ilgisini göremezsek, tam anlamıyla yargılayamayız. Ayrıca, ben bu cümleyi Tolstoy ile Dostoyevski'nin sanatı arasında var olduğunu düşündüğüm uyumsuzluğun özlü bir ifadesi olarak görüyorum.

İlk anlaşılması gereken şey, Tolstoy'un tiyatroya karşı tavrıdır. Bu tavırda bir nebze püritenlik vardır. Tiyatro binalarını kentli üst sınıfların züppeliğinin ve uçarı zarafetinin simgesi olarak görür. Dahası, oyunculuğun çekirdeğini oluşturan taklidin insanın gerçekle yalanı, hayal ile hakikati birbirinden ayırma yeteneğini bilekrek çarpıttığını düşünür. *Varenka, A Tale for Children* (Bir Çocuk Öyküsü Varenka) adlı yapıtında, doğuştan doğrucu olan ve henüz toplum tarafından yozlaştırılmamış çocuklara tiyatronun gülünç ve sahte görüldüğünü ileri sürer. Ama Tolstoy tiyatroyu eleştirse de, yine de ondan büyüleniyordu. 1864'te karısına yazdığı mektupların çoğunda bu garip duygusunu açıklar: "Tiyatroya gittim. Salona ikinci perdenin sonunda girdim. Köyden gelince insana çok tuhaf, zorlama ve sahte geliyor; ama alışınca insanın hoşuna gidiyor." Bir başka sefer de "hem müzikten hem de seyirciler arasındaki bana hepsi ayrı birer tipmiş gibi görünen kadınları ve erkekleri görmekten çok zevk aldım" dediği operaya gittiğinden söz eder.

Ama romanlarının hepsinde Tolstoy'un bakış açısı çok nettir; tiyatro, ahlaki algılardaki kayıpla özdeşleştirilir. Hem *Savaş ve Barış*'ta hem de *Anna Karenina*'da opera binası kadın kahramanların ahlaki ve psikolojik krizleri yaşadıkları yerdir. Nataşa ile Anna'nın (tıpkı Emma Bovary gibi) rahatsız edici ve karmaşık bir ışık altında gösterildikleri yer operadaki localarıdır. Tolstoy'un çözümlemesine göre, tehlike izleyicilerin sahnedeki olayların kurgusal ve yapmacık olduğunu unutup sahnenin ışığını ve sergilenen sahte duyguları kendi yaşamlarına taşımak istemelerinden kaynaklanır. *Savaş ve Barış*'ın VIII. Bölümünde Nataşa'nın operaya gidişinin anlatılışı minyatür bir taşlamadır:

"Sahnenin ortasında düz tahtalar vardı, yanlarda, üzerlerine ağaç resmi çizilmiş boyalı mukavvalar duruyordu. Arkada, tahtaların üzerine bez gerilmişti. Sahnenin orta kısmında kırmızı cepkenli, beyaz etekli genç kızlar oturuyorlardı. İçlerinden çok sımsan ve beyaz elbiseli biri, başkala-

ından ayrı olarak, arkasına yeşil mukavva yapıştırılmış alçak bir iskemle-ye oturmuştu. Hepsî şarkî söylüyorlardı. Şarkılarını bitirince, beyazlı genç kız suflör yerine doğru yürüdü; yanına, şişman ayaklarına daracak gelen pantolon giymiş, şapkası tüylü, beli kılıçlı bir erkek yaklaştı, kollarını açıp kapayarak şarkî söylemeye başladı.”⁷⁴

Buradaki amacın alay olduğu çok açık; sanki yarım akıllı biri bir sessiz filmi anlatıyor. Nataşa’nın ilk tepkisi “doğru” tepkidir: “Bütün bunların roller öyle gerektirdiği için olduğunu biliyordu, ama her şey o kadar yapmacık, o kadar gerçeğe ve tabii davranışlara aykırıydı ki! Nataşa bazen aktörlerin hesabına utanıyor, bazen de onlara güleceği geliyordu.”⁷⁵ Ama yavaş yavaş tiyatronun büyüsu onu da baştan çıkartır: bir sarhoşluk duymaya başlamıştı. Olup bitenler nedir, nerededir, sahnede neler oluyor? Bunları unutmuştu!” Tam o sırada “mahmuzlarıyla kılıcını hafifçe şıkırdatarak, kokular sürülmüş güzel başı dimdik” Anatol Kuragin gelir. Sahnedeki gülünç karakterler “önce beyaz, şimdi ise mavi bir elbise giymiş kızı zorla uzaklaştırmaya” başlarlar. Böylece operadaki sahne Anatol’un Nataşa’yı kaçırma niyetini karikatürize eder. Daha sonra sahnede bir solo dans yapılır; “çıplak ayaklı bir erkek çok yükseğe zıplayarak ayaklarını birbirine vurdu (Bu adam, o hünerine karşılık tam altmış bin gümüş ruble alan Duport idi).” Tolstoy hem yapılan masrafa hem de bu yapmacıklığa çok öfkeli. Ama Nataşa “artık bunu garip bulmuyordu. Zevk duyarak, sevinçli sevinçli gülümseyerek çevresine bakınıyordu.” Gösterinin sonuna doğru, artık yargıları tamamen sakatlanmıştır:

Gözlerinin önünde olup biten her şey, artık ona çok [doğal] görünüyordu; buna karşılık nişanlısı ile Prenses Mariya ile ve köydeki yaşantısı ile ilgili düşünceler bir kez olsun aklına gelmedi. ⁷⁶

Buradaki en önemli sözcük “doğal” sözcüğüdür. Artık Nataşa gerçek doğayı, “köydeki yaşantısını” ve bu yaşantının çağrıştırdığı sağlıklı bir ahlaki sahnede sergilenen sahte doğadan ayıramamaktadır. Bunu yapamaması Kuragin’e teslim olmasıyla aynı ana denk düşer.

Bu trajedi benzeri şeyin ikinci perdesi de tiyatro ile bağlantılıdır. Anatol niyetini Prens Elen'in evindeki bir partide açıklar. Parti, ünlü trajedi oyuncusu Matmazel Georges onuruna verilmektedir. Matmazel Georges "Fransızca olarak . . . bir ananın oğluna karşı suç olan sevgisinden"⁷⁷ söz eden dizeler okumaktadır. Racine'in *Phédre*'ine yapılan atıf yanlıştır ama ton çok açıktır. Stilize formu ve akraba ile zina (ensest) teması yüzünden *Phédre* Tolstoy'a çok "doğa dışı" geliyordu. Ama Nataşa dinlerken kendini o garip dünyaya dalmış . . . hissediyordu. Bu alemde neyin iyi, neyin kötü olduğunu kestirmek imkansızdı." Dramatik yanılsama ahlaki yargılarımızı çarpıtır.

Anna Karenina'daki durum farklıdır. Operadaki Patti gecesine giden Anna, sosyete en kutsal mekânında meydan okumaktadır. Vronskiy onun bu davranışını onaylamaz ve ilk kez onun aşkının tazeliliğini ve gizem duygusunu yitirdiğini fark ederiz. Aslında Vronskiy Anna'ya tam da Anna'nın meydan okuduğu modanın ve geleneğin gözlükleriyle bakmaktadır. Anna, Madam Kartasova tarafından acımasızca aşağılanır ve gece âşıkların barışmasıyla sonlansa da, gelecekteki trajedinin ilk belirtileri açıkça ortaya çıkar. Bu sahnenin yoğun ironik etkisi olayın geçtiği yerden kaynaklanır; sosyetenin Anna Karenina'yı mahkûm ettiği yer, tam da sosyetenin kendisinin en oyuncu, en şatafatlı ve yanılsamalara en çok gömülü olduğu yerdir.

Tolstoy'da saplantı haline gelen şey işte tiyatrodaki bu yanılsama ögesidir. *Shakespeare ve Dram Sanatı Üzerine* adlı yazısı bu sorunu çözmek için gösterdiği birçok başka çabadan yalnızca biridir. O, tiyatrodaki yanılsamanın kökenini ve doğasını anlamaya ve farklı yanılsama türlerini birbirinden ayırmaya çalışmıştır. İkinci olarak da, dramatik taklit (*mimesis*) güçlerinin gerçekçi, ahlaklı ve son kertede dindar bir hayat görüşünün güçlendirilmesi amacına yönlendirilmesini arzu etmiştir. Bu konuda söylediği sözlerin çoğu kuru ve acı sözlerdir ama Tolstoy'un kendi romanlarına ve epik ile dramatik yöntemler arasındaki karşıtlığa ışık tutar.

Tolstoy, eleştirisinin ilk kısmında Shakespeare'in oyunlarının saçma sapan şeyler olduğunu, bu oyunların akılla ve mantıkla bağdaşmadığını ve "sanatla, şiirsellikle hiç ilgisi olmayan yapıtlar" olduğunu göstermeye çalışır. Tolstoy'un diyalektiği "doğallık"

üzerine kuruludur. Shakespeare'in oyunlarındaki olaylar "doğal değildir", karakterleri de "dünyada hiçbir insanın konuşmadığı, konuşamayacağı" doğal olmayan bir dille konuşurlar. Shakespeare'in kişilerinin "tümüyle keyfi bir şekilde yüz yüze bırakıldığı bu durumlar öylesine doğallıktan uzak[tır] ki, okurun ya da izleyicinin oyun kişilerinin yaşadıkları acılara ortak olmak şurada dur- sun, izlediği (ya da okuduğu) şeye ilgi duyması bile mucize" sayılır. Bütün bunlar Shakespeare'in kişilerinin "zamana ve mekâna hiç uygun olmayan bir biçimde" yaşamaları, düşünceleri, konuşma- ları ve davranışları ile iyice belirginleşir. Bu savını kanıtlamak için Tolstoy İago'nun davranışını açıklayan sağlam bir nedenin ol- mayışından söz eder ve uzun bir *Kral Lear* çözümlemesine girişir.

Neden *Kral Lear*? Besbelli kısmen bu trajedideki olayların Shakespeare'in en fantastik olay örgülerinden birini oluşturması ve içinde -Dover kayalıklarından atlama gibi- oyundaki olaylara inanmaya en hazır kimseleri bile zorlayan bazı sahnelerin bulun- ması yüzünden. Ama başka nedenler de vardır ve bunlar bizi Tols- toy'un dehasındaki en mahrem ve en karanlık öğelere yaklaştırır- lar. Rousseau da, *Lettre sur les spectacles* [Gösteriler üzerine mek- tup] adlı yazısında en sert eleştiriyi Molière'in *İnsandan Kaçan* adlı oyununa yöneltmiştir, çünkü Alceste karakterinde çok beğendiği kendi imajına rahatsız edici bir şekilde yakın olan bir yön görmüş- tür. Tolstoy ile Lear arasında da buna benzer bir yakınlık varmış gibi görünüyor. Bu yakınlık sanki çok eski anılarını bile etkilemiş gibidir. *İlkgençlik*'in ikinci bölümünde bir fırtına betimlemesi var- dır. Hava kudurmuşken,

"köprünün altından, üzerinde kirli, yırtık bir gömlekten başka hiçbir şey bulunmayan insana benzer bir yaratık çıkıyor; yüzü ödemli, bakışları anlamsız, bacakları incecik ve çarpık bir adam bu; kafasında şapka ya da benzeri herhangi bir şey yok; başı durmadan titriyor ve cilalanmışça- sına parlak ve gergin bir deriyle örtülü bir kol artığını doğruca yaylının penceresinden içeri sokarak ve her kelimedede haç çıkarıp yarı beline dek eğilerek hastalıklı bir sesle:

'Efendi-le-rim! Sa-ka-ta bir sadaka!' diyor

Ancak tam araba kımıldadığı sırada bir şimşek çakıyor ve bir anda tüm dere yatağını ışığa boğuyor, atlar oldukları yerde kalakalıyorlar. Hemen ardından öyle müthiş bir çatırtı duyuyoruz ki, koca gök kubbe üzerimize yıkılacak sanıyoruz.”⁷⁸

Bu olayla hatırlanışı arasında Kral Lear’ın III. perdesi durmaktadır. Orwell’in dikkatimizi çektiği bu özdeşlik duygusu, Tolstoy’un mektuplarında defalarca Lear’a gönderme yapmış olmasıyla daha da güçleniyor; ayrıca, gerçek hayatta *Kral Lear*’ın dünyasına yaşlı ama soylu Tolstoy’un evini terk edip adalet arayışı için gece yola çıkışı kadar yakın olan pek az şey vardır. Bu yüzden ben Tolstoy’un *Kral Lear*’a yönelttiği saldırıda karanlık ve çok temel bir öfkenin –kara büyücülük gibi bir kehanet sanatı yoluyla kendi gölgesinin önüne düşürüldüğünü gören bir adamın öfkesinin– rol oynadığını düşünmeden edemiyorum. Herhalde Tolstoy kendisini tanımlayan önemli bir jest yaptığı anlarda Lear figürüne çekildiğini hissediyor ve –onun gibi başka hayatları hayalinde bu kadar canlı yaşatan biri– kendisine baktığı aynada kendisine denk bir dehânın yarattığı hayali görmekten rahatsız oluyordu. Bunda hayatının çok önemli bir kısmının –bunu yapan bir tanrı olsa da– bir başkası tarafından yaşandığını öğrenen Amphytrion’un duyduğu şaşkın ve kalıcı öfkeye benzer bir şey var.

Tam olarak nedenleri ne olursa olsun, Tolstoy *Kral Lear*’daki abuk sabuk ve hatta açıklanamayan olayları ısrarla vurgulamıştır. Bu şekilde devam etmiş olsaydı, Wilson Knight’ın onun için söylediği “net düşünebilme hastalığına yakalanmış” sözü haklı görülebilirdi. Ama Tolstoy Shakespeare’i yalnızca “gerçekçi” olmadığı için eleştirmiyordu. Kendisi de Shakespeare’in bakış açısının mantığa dayalı gerçekçilik ölçütlerinin çok ötesine geçtiğini algılayacak kadar iyi ve ince düşünceli bir yazardı. Shakespeare’e getirdiği asıl suçlama onun “okur üzerinde sanatın en temel koşulu olan illüzyonu yaratamıyor” olmasıdır. Bu muğlak bir ifade, çünkü o “illüzyon” tanımlanmadan bırakılmış. Bu muğlaklığın ardında 18.ve 19. yüzyıl estetik tarihinin karmaşık bir bölümü var. Hume, Schiller, Schelling, Coleridge ve De Quincey gibi birbirinden çok

farklı ama keskin zekâlar dramatik illüzyonun kaynakları ve doğası konusunda çok ilgilenmişlerdir. *Sanat Nedir*'de Tolstoy'un ele aldığı bütün o cafcacı estetikçiler tiyatroya verdiğimiz psikolojik tepkileri yöneten “kanunları” belirlemeye çalışmışlardır. Diş dokunur pek bir şey üretememişlerdir, ama modern psikolojinin bütün o oyun ve fantezi alanına girme çabalarına karşın biz de onlardan daha öteye gidemedik. Bizi bir Shakespeare oyununun “gerçekliğine” inandıran şey nedir? *Oidipus*'u veya *Hamlet*'i on kez görmüş olsak bile onlarda bizi oyunu ilk kez görüyormuşuz gibi heyecandıran şey nedir? Sürpriz olmazsa merak nasıl olabilir? Bilmiyoruz. O tanımlanmayan “gerçek illüzyon” kavramını ortaya atarak Tolstoy da kendi savına ihanet etmiştir.

Shakespeare ve Dram Sanatı Üzerine adlı yazının tamamı bir paradoks doğurur. Tolstoy için Shakespeare'in oyunları saçma ve ahlak dışıdır. Ama baştan çıkarma güçleri tartışılmazdır, Tolstoy'un onlara bu kadar şiddetle karşı çıkması da bu gücü teslim etmesindendir. Bu yüzden iki farklı illüzyon türünden bahsetmesi gerekmiştir: Bunların birincisi operada Nataşa'nın değer anlayışını bulanıklaştıran sahte illüzyon, diğeri ise gerçek illüzyondur. “Sanatın en temel koşulunu” yaratan işte bu ikincisidir. Bunları nasıl birbirinden ayırırız? Sanatçının “içtenliğine”, yani anlattığı şeylere yazarın kendisinin ne kadar inandığına bakarak. Tolstoy açıkça bazı modern eleştirmenlerin “niyet yanılgısı” (*intentional fallacy*) dedikleri hataya düşüyordu. Sanatçıyı yapıtından yapıtı da niyetten ayırmayı reddediyordu. Tolstoy Shakespeare'in oyunlarını eleştiriyordu, çünkü onlardaki dehanın ahlaken tarafsız olduğunu görüyordu.

Matthew Arnold gibi Tolstoy da büyük sanatı farklı kılan şeyin ondaki “yüksek ciddiyet” ve etik değerleri yansıtan veya dramatize eden yüce bir ton olduğunda ısrarlıydı. Ama Arnold yargısını önündeki yapıtla sınırlı tutarken, Tolstoy yazarın inançlarını saptamaya çalışıyordu. Tolstoy'un anladığı anlamda edebiyat eleştirisi yapmak demek, sanatçıyı, yapıtlarını ve bu yapıtların halk üzerindeki etkisini kapsayan bir ahlaki yargıda bulunmak demektir. Edebiyat eleştirmeninin veya beğenilerin tarihini araştıran birinin bakış açısından onun vardığı sonuçlar tuhaf, hatta resmen savunulması güç

sonuçlardır. Ama Tolstoy'un kendi sanatına dair doktrinlerin bir ifadesi ve *Savaş ve Barış* ile *Anna Karenina*'nın ortaya çıkmasını sağlayan mizacın bir yansıması olarak görüldüğünde, Shakespeare makalesi çok açıklayıcıdır. Yaşlanmakta olan bir adamın öfkeli put kırıcılığının bir başka örneği olarak bir kenara atılamaz. Tolstoy'un Shakespeare nefreti ta 1855 yılına kadar götürülebilir. Son dönemlerinde Tolstoy'un peşini bırakmayan kendi yapıtlarındaki kötülük duygusu da işe karışmış olmakla birlikte, bu yazı onun ömrü boyunca sahip olduğu sezgileri ve düşünceleri barındırır.

En önemli kısmında Homeros ile Shakespeare karşılaştırılır:

"Bugün bizden ne kadar uzakta kalmış olursa olsun, Homeros'un anlattığı yaşamı kolayca canlandırabiliyoruz gözümüzde. Homeros bizden ne kadar uzaklarda kalmış, anlattığı yaşam bize ne denli yabancı olursa olsun, hiç zorlanmadan anlayabiliyor, gözümüzde canlandırabiliyoruz anlattıklarını, çünkü Homeros inançla konuşuyor, ciddi konuşuyor, bu nedenle de abartmadan konuşuyor, ölçü duygusunu hiç elden bırakmıyor. Akhilleus, Hektor, Odysseus, Priamos gibi son derece canlı, parlak tipler ve insanı hep duygulandıran, sonsuza dek de duygulandıracak olan Hektor'un veda sahnesi, Priamos'un elçiliği, Odysseus'un dönüşü vb. sahneler, bütün *İlyada*, özellikle de *Odysseia* öyle doğal, öyle yakın ki bize, o tanrıların, kahramanların arasında yaşamaktaymış gibi duyumsuyoruz biz de kendimizi. Shakespeare'de ise hiç böyle değildir durum... Söylediği söze inanmadığını hemen anlarsınız; anlattığı olay hiç gerekli olmayan, tümüyle uydurma bir olaydır... ve biz o nedenle bu kişilerin ne yapıp etiklerine, ne söylediklerine, ne yaşadıkları yıkımlara inanırız. Shakespeare'in estetik duygusundan zerre kadar nasiplenmemiş olduğunu, hiçbir şey onun Homeros'la karşılaştırılması kadar açık gösteremez."

Bu sav önyargıyla ve kesin bir körlükle malul. Homeros'a hangi bakımdan Shakespeare gibi uydurmuyor denilebilir? Tolstoy, Shakespeare'in inançları ve "içtenliği" konusunda ne biliyordu? Ama Tolstoy'un bu yazısına mantık ve tarihsel kanıtlar yoluyla karşı çıkmak yararsız. *Shakespeare ve Dram Sanatı Üzerine* adlı bu muğlak manifestoda Tolstoy'un kendi dehasının özelliklerini özetleyen bir görüşünü buluyoruz. Aklımızda tutmamız gereken de

ondaki olumlu öge, yani Tolstoy'un Homeros ile kendisi arasında kurduğu yakınlıktır.

Lukács gibi, Tolstoy'un zihniyetinin "roman biçimiyle çok az ilgisi olan büyük ve sahiden epik"⁷⁹ bir zihniyet olduğunu söyleyebilmek, yaratıcı düş gücünün yapısı ve türleri hakkında bugün sahip olduğumuzdan çok daha fazla bilgiye sahip olduğumuzu varsaymak olur. Aristoteles'in *Poetika*'sından anlaşıldığına göre, Grek kuramı epik ile dram sanatı arasında birçok pratik ayrım yapmışsa da epik şair ile oyun yazarı arasında zihin yapısı bakımından köklü bir fark görmemiştir. Bunu ikna edici bir biçimde ilk yapan kişi Hegel'dir; onun epikteki "nesneler bütünlüğü" ile dramdaki "eylemler bütünlüğü" arasında yaptığı ayrım çok ince ve çok anlamlı bir eleştirel düşüncedir. Bize Hölderlin'in *Empedokles*'i veya Hardy'nin *Dynasts*'ı gibi karma biçimlerin başarısızlığı hakkında çok şey söyler ve Victor Hugo'daki dramatik teknisyenin sürekli olarak epik şair olmaya özenen tarafına nasıl nüfuz ettiğini açıklar. Ama bunun ötesinde, bastığımız yer sağlam değildir.

Şunu söyleyebiliriz ki, Tolstoy kendi sanatını düşünürken, epik şiirle, özellikle de Homeros'la yapılacak bir karşılaştırmayı davet etmiştir. Onun romanları –Dostoyevski'nin romanlarına temelden ters bir biçimde– uzun zaman dönemlerini kapsar. İlginç bir göz yanılmasıyla, zamandaki genişliğin epik kavramıyla ilişkili olduğunu düşünürüz. Oysa aslında, Homeros'un destanlarında veya *İlahi Komedy*'da doğrudan anlatılan olaylar birkaç günlük veya birkaç haftalık kısa zaman bölümlerine sıkıştırılmıştır. Bu yüzden, Tolstoy ile epik tarz arasında algıladığımız benzeşme kapsanan zamandan çok anlatım yönteminden kaynaklanmaktadır. Bunların her ikisinde de olay merkezi bir anlatı ekseninde ilerler; bunun çevresinde, bir spiral gibi, anı pasajları, öne atılan kehanetler ve konudan sapmalar bulunur. Ayrıntılardaki bütün giriftliğe karşın, *İlyada*'daki, *Odyseia*'daki ve *Savaş ve Barış*'taki dinamik biçimler çok basittir ve büyük ölçüde zamanın gerçekliğine ve ileri doğru gittiğine duyduğumuz bilinçaltı inanca dayanırlar.

Homeros ile Tolstoy tanrısal anlatıcılardır. Onlar ne Dostoyevski veya Conrad gibi romancıların kendileriyle okurları arası-

na koydukları bağımsız ve kurgusal sesi kullanırlar, ne de olgun James'in bilerek kısıtlanmış "bakış açısını" Tolstoy'un en büyük romanları (önemli bir istisna olan *Kreutzer Sonat* hariç) en eski öykü anlatma tipi olan üçüncü şahıs anlatıcının ağzından anlatılır. Belli ki Tolstoy kendisiyle karakterleri arasındaki ilişkiyi her şeyi gören ve bilen yaratıcı ile yarattığı şeyler arasındaki bir ilişki olarak görüyordu:

"Ben kendim de, yazarken, birden bir karaktere acırım, o zaman da başkalarıyla karşılaştırıldığında çok kara görünmesin diye ya ona iyi bir özellik verir, veya bir başkasından iyi bir özelliği eksiltirim."⁸⁰

Ama yine de Tolstoy'un sanatında Thackeray'in kuklaları ve kukla gösterisi yoktur. Hem Shakespeare'in hem de Tolstoy'un karakterleri yaratıcılarından bağımsız olarak "yaşarlar" Nataşa, Hamlet'ten daha az "canlı" değildir. Daha az değil, ama daha farklı biçimde. O Tolstoy hakkındaki bilgimize Danimarka Prensini Shakespeare'e durduğundan daha yakın durur. Bence bu fark, Rus romancı hakkında bildiklerimizin Elizabeth dönemi oyun yazarı hakkındaki bilgilerimizden daha fazla olmasından değil, daha çok kullandıkları edebiyat biçimlerinin özelliğinden ve teamüllerinden kaynaklanır. Ama bu farkı ne eleştiri ne de psikoloji tam olarak açıklayabilir.

Hegel'in diliyle, Tolstoy'un romanlarında, tıpkı başlıca epiklerde olduğu gibi bir "nesneler bütünlüğü" vardır. Dram –ve Dostoyevski– ise, temelde kişileri her şeyden soyutlayarak çıırılçıklak bırakır; çarpışan davranışların sesini boğmasın diye odadan mobilyalar kaldırılmıştır. Oysa epik türde, yaşamda insana köstek olan bütün sıradan şeyler, aletler, evler ve yiyecekler önemli bir rol oynar; Milton'ın gerçek ağır silahlarla ve melekler için sağlanan erzakla dolu cennetinin neredeyse komik olan somutluğu buradan gelir. Tolstoy'un tuvalinde de her yer ayrıntıyla doludur, özellikle de Henry James'in düşmanca bir akıl sürçmesiyle *Barış ve Savaş* dediği romanda. Bütün bir toplumun, bütün bir çağın resmedilişi, Dante'nin kendi zamanına kök salmış vizyonunu aratmayacak

şekilde anlatılmıştır. Tolstoy da Dante de, tam da zamanda belli bir ana demir attıkları için zamanın ötesine geçmeyi başaran sanat yapıtları vardır gibi sıkça öne sürülen ama çok az anlaşılan bir paradoksun canlı kanıtlarıdır.

Ancak bu yaklaşımın bütünü –yani Tolstoy’un romanlarını epik şiire, özellikle de Homeros’a bağlama çabası– iki gerçek zorlukla karşı karşıyadır. Düşünceleri sonunda nereye varmış olursa olsun, Tolstoy yaşamı boyunca tutkulu bir biçimde İsa figürüyle ve Hıristiyanlık değerleriyle ilgilenmiştir. 1906 gibi geç bir tarihte nasıl olup da kendini Homeros’un çoktanrılı dünyasındaki “tanrılar ve kahramanlar arasında”, Shakespeare’in, bütün yansızlığına karşın yine de Hıristiyanlık simgeleri ve kavrayışıyla dolu dünyasında olduğundan daha rahat hissettiğini yazabilmektedir? Burada Merzkovski’nin daha önce de alıntıladığım, Tolstoy’da “doğuştan pagan’ birinin ruhu” olduğuna dair gözlemiyle de parmak basılan karmaşık bir sorun vardır. Buna son bölümde döneceğim.

İkinci zorluk daha açıktır. Tolstoy’un tiyatronun değeri konusundaki derin kuşkuları, Shakespeare’i eleştirmesi ve romanlarıyla epik tür arasındaki büyük yakınlık düşünüldüğünde, oyun yazarı Tolstoy’u nasıl açıklayacağız? Bu sorunu daha da çapraşık hale getiren şey, Tolstoy’un durumunun bir başka benzerinin olmamasıdır. Goethe ve Victor Hugo dışında, hem roman hem de oyun yazarı olarak başyapıtlar yaratmış başka bir yazar söylenemez. Üstelik bu iki yazar da Tolstoy’la tam olarak örtüşmez, çünkü Goethe’nin romanları yalnızca felsefi içerikleri bakımından ilginçtir, Victor Hugo’nunkilerin ise, bütün başarılarına rağmen, yetişkinlerin pek ilgisini çektiği söylenemez. *Sefiller*’i ve *Notre Dame’in Kamburu*’nu, örneğin *Madame Bovary*’yi veya *Oğullar ve Sevgililer*’i düşündüğümüz gibi düşünmeyiz. Tolstoy bir istisnadır ve bu istisna onun kendi edebiyat ve etik doktrinleri çerçevesinden bakıldığında daha da şaşırtıcı bir şeydir.

İlk vurgulanması gereken şey, Tolstoy’un yalnızca oyun yazmış olsaydı bile edebiyat tarihinde önemli bir yere sahip olabileceği gerçeğidir. Onun oyunları, örneğin Balzac’ın ve Flaubert’in oyunları veya Joyce’un *Sürgünler*’i gibi, ana yapıtlardan kol vermiş tu-

haf sürgünler değildir. Tolstoy'un oyunlarının çoğu birinci sınıftır. Romanlarının sahip olduğu saygınlık ve *Karanlığın Gücü* ile *Canlı Ceset* gibi yapıtların doğalcılık akımıyla ilişkisi bu gerçeği karartmıştır. Tolstoy'un ne tür oyunlar yazdığı düşünüldüğünde akla ilk Hauptmann, Ibsen, Galsworthy, Gorki ve Shaw gibi yazarlar gelir. Bu ışıkta bakıldığında, Tolstoy'un oyunlarının önemi temel olarak konularında, "ayak takımını" temsil edişlerinde ve şiddetli toplumsal protestolarında yatıyormuş gibi görünür. Ama aslında, bu oyunlar doğalcı polemiklerin çok ötesine geçerler; Tolstoy'un oyunları, Ibsen'in geç dönem oyunları gibi deneyseldir. Shaw'un 1921'de yazdığı gibi, Tolstoy, "daha doğru bir terim icat edilene kadar traji-komedyen" denilebilecek bir oyun yazarıdır.⁸¹

Oyun yazarı olarak Tolstoy üzerine pek az doyurucu inceleme yapılmıştır. Sanırım bunlardan en kapsamlı olanı yakın geçmişte yayımlanan Rus eleştirmen K. N. Lomunov'unkidir. Burada sadece bazı temel noktalara kısaca değinmekle yetineceğim. Tolstoy'un oyun yazarlığına ilgisi yazarlık yaşamının büyük bölümünde sürmüştür; 1863'te, evliliğinden kısa süre sonra iki komedi yazmış, ölümünden sonra ortaya çıkan evrakları arasında da bazı oyun projeleri bulunmuştur. Drama tekniklerini öğrenmeye gelince, Tolstoy'un Shakespeare'e karşı tavrı, makalesinde gördüğümüz tavrından şaşırtıcı biçimde farklıdır. Tolstoy'un dikkatle incelediği ustalar arasında Goethe, Puşkin, Gogol ve Molière'in yanı sıra Shakespeare de vardı. Şubat 1870'de Fet'e yazdığı bir mektupta "Goethe'yi, Shakespeare'i ve genel olarak oyun yazarlığını konuşmayı çok istiyorum. Bu yıl bütün kış yalnızca oyunlarla ilgileniyorum. . . ." diyor.

Karanlığın Gücü, Tolstoy neredeyse altmış yaşındayken ve içinde sanat ile ahlak arasındaki çatışma çok şiddetlenmiş olduğu bir sırada yazılmıştır. Bütün oyunları arasında belki de en iyi bilineni odur. Oyunun 1886'da Paris'teki ilk sahnelenişinde rol oynamış olan Zola, bu oyunda yeni oyunların zaferini, "toplumsal gerçekçiliğin" tragedya etkisi yaratmayı başarabileceğinin kanıtını görmüştür. İlginç ama, bu oyun Arthur Symons gibi bir romantigi de tam olarak Aristotelesçi anlamda bir trajedi olarak etkilemiştir. *Karanlığın Gücü* muhteşem bir yapıttır; bu oyunda Tolstoy, Nietzsche gibi,

“çekiçe felsefe yapar”. Oyun Tolstoy’un büyük somutluğunun, ard arda sıralanan keskin gözlemlerin etkileyici gücünün örneğidir. Oyunun gerçek konusu Rus köylüsüdür: “Rusya’da senin gibi milyonlarca insan var, hepsi de köstebek kadar kör, kara cahil!” Ve onların bu cehaletinden gaddarlık doğar. Oyunun beş perdesi bir iddianame çıplaklığıyla ilerler. Burada sanat, tondaki birliktedir ve ben Batı edebiyatında kırsal yaşamı bu kadar büyük bir yetkinlikle anlatan bir başka oyun bilmiyorum. Tolstoy *Karanlığın Gücü*’nü okuduğu köylülerin oyunda kendilerini tanıyamamış olmalarından ötürü acı bir düş kırıklığı yaşamıştır. Ama Marksist eleştirmenlerin de dediği gibi, eğer tanımış olsalardı, devrim çok daha önce yapılırdı.

Oyunun doruğunda gerçekçilikten bir trajik ritüel atmosferine geçilir. Nikita ile Mitriç arasındaki grotesk ama lirik sahne (Shaw buna hayran olmuştu) bizi kefaret anına hazırlar. *Suç ve Ceza*’daki Raskolnikov gibi, Nikita’da yere kapanır, suçlarını itiraf eder ve şaşkınlıkla durup bakanlardan “İsa adına” bağışlanmayı diler. Bu davranışının amacını tam olarak anlayan yalnızca babası Akim’dir: “Burada Tanrı’nın adaleti gerçekleşiyor. . . .” Ve Tolstoy’a özgü bir sezgiyle polis memurundan, gerçek yasa onun ruhunu dağılayana kadar bir kenarda beklemesini ister.

Karanlığın Gücü’ne benzer bir şey bulmak için Synge’in oyunlarına bakmalıyız. Yalnızca üç yıl sonra, Yasnaya Polyana’daki Noel kutlamaları için yazılan *Aydınlanmanın Meyveleri*, Tolstoy üzerindeki Molière, Gogol ve belki de Beaumarchais etkilerini yansıtır. Bu oyun Tolstoy’un *Meistersinger*’ı, onun komedi dünyasına tam olarak girişidir. Kalabalık kadrosu, entrikaları, oynanan oyunları ve spiritüalizmi alaya alan neşeli taşlamasıyla bu oyun rahatlıkla bir Ostrovsky veya Shaw oyunu olarak gösterilebilir. Aylmer Maude’un dediğine göre Tolstoy köylü rollerinin ciddiyetle oynanmasını istemiş; ama bu oyunda kahkaha bulaşıcı olduğundan, gerçeği arayan ses bu defalığına kısılmıştır. *On İkinci Gece* gibi bu oyun da mevsimin neşesini ve küçük bir izleyici grubu için yazılmış olduğunu duyumsatır. Tolstoy’un evindeki ilk sahnelenişinden sonra *Aydınlanmanın Meyveleri* çok popüler olmuş ve amatör aristokrat bir grup tarafından Çar’ın önünde büyük bir başarıyla oynanmıştır.

Aslında, kasvetli ama büyüleyici bir oyun olan ve Tolstoy ile Dostoyevski'nin öykülerinin çoğu gibi konusu gerçek bir davadan alınan *Canlı Ceset*'ten de ayrıntılı olarak söz etmek isterdim. Shaw, Tolstoy için şöyle bir şey söylemiştir: "Bütün oyun yazarları içinde, iş yok etmeye gelince eli en ağır olan odur. . ." Shaw'un demek istediği şeyi en açık olarak *Canlı Ceset*'te görürüz. Bu oyunun genel havası, hatta tekniği bile Strindberg'i anıttırır. Ancak bu oyunu hak ettiği biçimde tartışabilmek için oyun yazarı olarak Tolstoy üzerine ayrı bir inceleme yapmak gerekir.

Son olarak da, bitmemiş bir oyunun devasa bir parçası olan *Karanlıkta Parlayan Işık*'a geliyoruz. *Hastalık Hastası*'nda Molière'in, ironik ve kasvetli bir biçimde hayal ile gerçeği birbirine karıştırarak kendi rahatsızlıklarını taşıdığı ve yaklaşan ölümünün parodisini yaptığı söylenir. Tolstoy'un yaptığı bundan daha da acımasız bir şeydir; bu en son ve bitmemiş trajedisinde en kutsal inançlarını her türlü suçlamaya ve alaya açmıştır. Shaw'un sözleriyle, "ölümcül elini, intihar niyetiyle kendisine" döndürmüştür. Nikolay İvanoviç Sarintsev, Tolstoy tarzı bir Hristiyanlık ve anarşi programını gerçekleştirmek isterken hem kendi hayatını hem de onu en çok seven insanlarınkini mahveder. Üstelik şehit olan bir aziz gibi de gösterilmez. Tolstoy bu adamın körlüğünü, bencilliğini ve kendisine bir vahiy indiğini düşünen bir peygamberinkine benzeyen insafsızlığını acımasız bir gerçekçilikle resmeder. Yazarın Tolstoy'un ruhuna büyük acı vermiş olması gereken sahneler vardır. Prenses Çeremşanov, Sarintsev'den, onun şiddet karşıtı pasifist doktrinini kabul ettiği için kırbaçlanmak üzere olan oğlunu kurtarmasını ister:

Prenses: Sizden istediğim şu: Oğlumu mahkûm taburuna gönderiyorlar ama ben buna dayanamam. Ve bunun sorumlusu da sizsiniz-siz-siz-siz!

Sarintsev: Ben değilim, sorumlusu Tanrı. Size ne kadar acıdığımı Tanrı biliyor. Tanrının iradesine karşı çıkmayın. Sizi sınıyor. Alçakgönüllülikle katlanın.

Prenses: Alçakgönüllülikle katlanamam. Oğlum benim bütün dünyam ve siz onu benden aldınız ve mahvettiniz. Bunu sessizce kabul edemem.

Sonunda Prenses, Sarintsev'i öldürür. ölmekte olan bu reformcu Tanrı'nın gerçekten de ondan kendisine hizmet etmesini isteyip istemediğinden emin olamaz.

Oyuna müthiş bir güç katan şey, Tolstoy'un eşitlikçiliğidir. Kendi karşıtı olan görüşü de aynı inandırıcılıkla sunar. Sarintsev ile karısı arasında geçen diyaloglarda (ki bunlar sözcüğü sözcüğüne yazarın kendisiyle Kontes Tolstoy arasında geçen tartışmaları yankılar) daha ikna edici olan taraf Marie'dir. Ama yine de, Tolstoy'un doktrinleri tam olarak "saçma" oluşları aracılığıyla anlaşılmalıdır. *Karanlıkta Parlayan Işık*'ta, Rembrandt'ın kendi portrelerinde olduğu gibi, sanatçının kendisini tümüyle doğru anlattığını görürüz. Tolstoy başka hiçbir yerde bu kadar çıplak değildir.

Ama Tolstoy'un oyun yazarı olarak başarısı, temelde anti-dramatik olan epik romancı imgesiyle nasıl uyuşmaktadır? Buna verecek net ve bütünüyle doğru bir cevap yok, ama *Shakespeare ve Dram Sanatı Üzerine* yazısındaki tartışmanın bulanıklığında bir ipucu yakalanabilir. Geç tarihli bu yazısında Tolstoy, tiyatro sanatının "sanatın en etkileyici alanı" olduğunu söyler. Belki de bu iddia Tolstoy'un kendi romancı geçmişini reddetmesini yansıtır, ama bu kesin değil. Kendisine yüklenen bu önem ve anlama sahip olabilmesi için tiyatronun "dinsel bilincin güçlenmesine hizmet etmesi" ve eski Grek ve ortaçağ dönemindeki köklerine yeniden dönmesi gerekir. Tolstoy'un görüşüne göre, tiyatronun "özü" "dinseldir". Eğer bu sözcüğün anlamını daha iyi bir yaşam ve daha doğru bir ahlak yandaşlığı olarak genişletirsek, bu tanımın Tolstoy'un kendi uygulamasına çok uygun düştüğü görülür. Çünkü o, oyunlarında kendi dinsel ve toplumsal programını başka bir kılık altında gizlemeden aktarmıştır. Bu program Tolstoy'un romanlarında da vardır, ama onlarda kısmen sanat yapıtının içine gömülüdür. Oysa oyunlarda -Tolstoy'un mirasçılarından biri olan Brecht'in sahnesini süsleyen pankartlarda ve ilan tahtalarında olduğu gibi- "mesaj" sağır dünyaya borazanla duyurulmaktadır.

Buradaki mesele Orwell'ın dediği gibi "yaşama dinsel ve insançı (hümanist) bakış açıları arasındaki mücadele" değil,⁸² daha çok Tolstoy'un olgunlaşmış doktrinleri ile geçmişte yazdığı yapıtlar

hakkındaki görüşü arasındaki uyumsuzluktur. O, didaktikliğinin her şeyden önde gelmesi gerektiği inancıyla kendi romanlarını reddetmiştir. Ama *Savaş ve Barış*'ın, *Anna Karenina*'nın ve diğer büyük öykülerinin zamana direneceğini biliyordu. Bu yüzden Tolstoy başlıca oyunlarının ahlakçı bir karakteri olduğunu bilmenin rahatlığıyla Shakespeare'in dram sanatının işlevini bozup ona ihanet ettiğini söyleyebilmiştir. Ahlakın ve "yaşam kılavuzluğunun" neden tiyatronun sorumluluğunda olması gerektiği konusu Tolstoy'un incelemekten kaçındığı bir konudur. Kendi yaşamına bir tür bütünlük kazandırma çabası, her zaman bir kirpi olduğu iddiası, büyük tehlike altındaydı.

Ama bu tuzağa düşmeyelim. Tolstoy'un dehası üzerine yapılacak hiçbir inceleme, onun Shakespeare'den nefret eden ve tiyatroları yozlaşma mekânları olarak gören yönüyle, dramatik tekniği çok iyi öğrenmiş olduğunu belli eden muhteşem bir komediyi ve en azından iki tane birinci sınıf trajik oyunu kaleme almasını mümkün kılan yönünü uzlaştıramaz. Söyleyebileceğimiz tek şey Tolstoy'un, Homeros'u Shakespeare'e tercih ederken hayatındaki ve sanatındaki egemen ruhu ifade etmiş olduğudur.

Tiyatrodan çok şey öğrenmiş ama (ergenlik çağında yazdığı birkaç vezinli oyun parçası dışında) hiç oyun yazmamış olan Dostoyevski'nin aksine, Tolstoy hem roman hem de oyun yazmış, ama bu iki türü birbirinden ayrı tutmuştur. Öte yandan Tolstoy'un ki romana epik öğelerin sokulması yolunda gösterilmiş en ince ve en kapsamlı çabadır. Geç döneminde yazdığı o yazıda Homeros ile Shakespeare'i karşı karşıya getirmesi hem romanının bir savunusudur, hem de kendi kurtuluşunu garantiye almaya ama aynı zamanda kendi eşsiz büyüleriyle yaratılmış cazibeyi şimdi etkisiz kılmaya çalışan yaşlı bir büyücünün efsunesidir.

“Il faut en venir au théâtre...” [Tiyatroya başvurmanın zamanıdır artık].

BALZAC'TAN MATMAZEL HANSKA'YA MEKTUP,

Ağustos 23-24, 1835

19. yüzyılda, Rönesans tiyatrosundaki soyluluğa ve bütüncülüğe sahip olan trajik biçimlerin yaratılması düşü müzikte gerçekleştirildi: Beethoven kuartetlerindeki törensellikte ve yasta, Schubert'in Do majör kentetlerinde, Verdi'nin *Otello*'sunda ve en çok da *Tristan und Isolde*'da. Ama Romantik akımın saplantısı haline gelen edebi trajediyi “yeniden canlandırma” tutkusu gerçekleştirilemedi. Ibsen ve Çehov'la tiyatro yeniden yaşam bulduğunda eski kahramanlık türleri geri dönülmez biçimde değişmişti. Ama yine de bu yüzyıl Dostoyevski'nin kişiliğinde en büyük trajik dram ustalarından birini doğurdu. İnsan zihinsel olarak zamanda ilerlediğinde *Kral Lear* ve *Phèdre*'den *Budala*'ya, *Ecinniler*'e ve *Karamazov Kardeşler*'e gelince, ama yalnızca o zaman, tanıdık bir şeye rastladığı duygusuyla duruverir. Vyaçeslav İvanov'un tanımlayıcı bir imge ararken dediği gibi, Dostoyevski “Rus Shakespeare”dir.

19. yüzyılda lirik şiirde ve romanda çok saygın ürünler verilmiş olmasına karşın, en üstün görülen edebiyat türü dramdı. Bu görüşün tarihsel nedenleri vardı. İngiltere'de Coleridge, Hazlitt, Lamb ve Keats romantizmin kurallarını Elizabeth dönemi tiyatrosuna ba-

karak formüle etmişlerdi; Vigny ile Victor Hugo'nun önderliğinde Fransız romantikleri bir aziz olarak gördükleri Shakespeare'i örnek almışlar ve neoklasisizme karşı verdikleri mücadelenin savaş alanı olarak tiyatroyu seçmişlerdi; Lessing'den Kleist'a kadar Alman romantizminin kuramı ve uygulaması Sofokles'in ve Shakespeare'in trajedilerinin yeni ve bütüncül bir biçime sokulabileceği inancıyla yoğrulmuştu. Dramatik yapıtların durumu romantikler tarafından hem dilin hem de siyasetin sağlığının göstergesi sayılıyordu. *Defense of Poetry*'de (Şiir Savunusu) Shelley şöyle yazıyordu:

"İnsan toplumunun en üst mükemmellik derecesinin her zaman dramatik mükemmellikle aynı zamana denk geldiği tartışmasız bir gerçektir. Aynı şekilde, dramın bir zamanlar çok geliştiği bir ülkede yozlaşmasının veya yok olmasının, oradaki toplumsal adetlerin de yozlaştığının ve toplum yaşamını ayakta tutan enerjilerin ortadan kaybolduğunun göstergesi olması da öyle."

Yüzyılın sonunda aynı düşüncenin Wagner'in yazılarında da ortaya çıktığını ve Bayreuth'un yaratılmasında vücut bulduğunu görüyoruz.

Bu tarihsel ve felsefi ilkeler edebiyat sosyolojisinde ve ekonomisinde de yankılanıyordu. Tiyatro hem şairler hem de romancılar tarafından saygınlığa ve maddi kazanca açılan kapı olarak görülüyordu. Keats 1819 Eylül'ünde erkek kardeşine yazdığı bir mektupta *Otho the Great*'ten söz ederken şöyle der:

"Covent Garden'da büyük olasılıkla başarısız olacak. Orada başarılı olduğu takdirde, beni bu bataklıktan çıkarır. Yani, çevremde sürekli yükselmekte olan bu kötü şöhret bataklığından. Önemli edebiyat çevrelerinde adım çok kötü anılıyor, onlara göre ben bir çırağım; bir trajedi beni bu dertten kurtarabilir. Cebimizi de ilgilendirdiğine göre büyük bir dert bu."

Elizabeth dönemindeki örneklerle çok yakın olan İngiliz romantikleri canlı bir dram yaratmayı başaramadılar. *The Cenci* ile Byron'ın Venedik trajedileri inatçı bir çabanın mükemmellikten

uzak anıtları olarak kaldı. Fransa’da *Hernani*’nin bin bir çabayla elde ettiği zaferle *Les Burgraves* fiyaskosu arasında yalnızca on üç yıl vardı. Alman tiyatrosunun yaptığı ani patlama Goethe’nin ölümünden sonra sürdürülemedi. 1830’dan sonra tiyatro ile *belles lettres* giderek derinleşen bir uçurumla ayrıldı. Macready’nin Browning prodüksiyonlarına, Musset’nin giderek Comédie Française’e daha fazla girmesine ve Büchner’in bireysel dehasına karşın, aradaki bu uçurum Ibsen’in zamanına kadar kapanmayacaktı.

Bunun çok önemli sonuçları oldu. Dramatik yazarlığın ilkeleri –diyalog ile jestlerin önceliği, karakterleri en uç durumlarda ortaya çıkartan çatışma stratejileri, trajik *agon* kavramı– tiyatro için yazılmamış edebiyat biçimlerine uyarlanmaya başladı. Romantik şiir tarihinin çoğu lirik tarzın dramatize ediliş tarihidir (Browning’in dramatik monologları yalnızca bunun en belirgin örneğidir). Benzer şekilde, dramatik değerler ve teknikler romanın gelişiminde de önemli bir rol oynadı. Balzac romanın yaşamasının romancının “dramatik öğeyi” ustalıkla kullanıp kullanamamasına bağlı olduğunu ileri sürdü, Henry James de kendi yazarlığının anahtarını sahne yaratmanın “tanrısal ilkesinde” buldu.

Dramatik yöntem geniş bir alanda birbirine benzemeyen bir sürü yapıtı kapsıyordu ve romancılar bu yöntemden farklı biçimlerde yararlanıyorlardı. Balzac ile Dickens tiyatrodaki ışığı ve gölgeyi yaratan ustalardı; onlar duygularımızı melodram tarzıyla uyarırlar. Öte yandan *The Awkward Age* ve *The Ambassadors*, anlatının ritimleriyle karmaşılaştırılarak yavaşlatılan “sağlam kurgulu oyunlar” sayılabilirler. Bu romanlar, oğul Dumas’nın, Augier’nin sanatından ve James’in titizlikle incelediği bütün bir Comédie Française geleneğinden etkilenmiştir.

Ama 19. yüzyılda trajedi, simyacılardan bir türlü elde edemedikleri altın gibiydi. Birçok şairde ve filozofta bütüncül bir trajik dünya görüşünün bazı parçalarını görürüz. Bunun en bilinen örnekleri Baudelaire ve Nietzsche’dir. Ama olgun bir trajik hayat görüşünün edebiyat biçimleri aracılığıyla tam ifadesini bulmasına, bu görüşün “somutlaştırılmış haline” bence yalnız iki kez rastlıyoruz. Bunların her ikisinde de söz konusu olan romancılarıdır. Bu romancılar da

Melville ile Dostoyevski'dir. Burada hemen ekleyelim ki, bu iki yazarı, kullandıkları yöntemler –Melville ancak istisnai durumlarda bir oyun yazarı gibidir– ve merkeze yakınlıkları bakımından birbirinden ayırmak gerekir. Melville'in insanlık durumunu anlatışı son derece başarılıdır, amaçlarına bu kadar uygun simgeleri ve yerleri geliştirebilen pek az başka yazar vardır. Ama vizyonu eksantriktir ve bu vizyon tıpkı üç yıl sürecek bir sefere çıkmış geminin karadan uzak oluşu gibi yaşamın genel akışından kopartılıp ayrılmıştır. Melville'in kozmolojisinde insanlar kendi başlarına birer ada veya tekne gibidirler. Dostoyevski'nin yelpazesi ise çok daha geniştir; onun kapsama alanı içinde yalnızca insan ilişkilerinin oluşturduğu takımadalar –akıldışının aşırılıkları ve soyutlanmışlıkları– değil, aynı zamanda kıtalar da vardır. 19. yüzyılda başka hiçbir yerde, dil aracılığıyla yaşama, trajedinin aynasını tutmaya *Moby Dick*'te ve *Karamazov Kardeşler*'de olduğu kadar yaklaşılmamıştır. Ama bunun derecesi ve yansıtılan ışığın niteliği çok farklıdır. Bu fark, Webster ile Shakespeare'in başarılarını karşılaştırırken ortaya koyduğumuz farka benzer.

Kitabın bu bölümünde Dostoyevski'nin dehasının *Suç ve Ceza*'da, *Budala*'da, *Ecinniler*'de ve *Karamazov Kardeşler*'de bir dram yapısı ve özü görmemizi sağlayan yönlerini ele alacağım. Tolstoy'un epik yapıtlarında olduğu gibi burada da teknik konusundaki inceleme bizi doğrudan yazarın metafizik anlayışına götürür. Bu yüzden zorunlu olarak metinlerin kendileriyle başlamak gerekiyor.

Dostoyevski'nin ilk yazarlık denemeleri arasında iki oyun veya oyunlardan parçalar varmış gibi görünüyor. Bildiğim kadarıyla bunlar kaybolmuştur. Ama 1841'de *Boris Godunov* ve *Mary Stuart* adlı metinler üzerinde çalıştığını kesin olarak biliyoruz. Boris teması Rus oyun yazarlığında önemli unsurlardan biriydi, kuşkusuz Dostoyevski de hem Alexander Sumarokov'un *Sahte Demetrius*'undan hem de Puşkin'in *Boris Godounov*'undan haberdardı. Ama Boris ile İskoç Kraliçesinin yan yana getirilmesi Schiller etkisini akla getiriyor. Schiller, Dostoyevski'nin dehasının “koruyucu ruhlarından” biriydi; kardeşine itiraf ettiğine göre, Schiller adı onda “sayısız anılar ve düşler canlandıran çok sevgili ve yakın bir

tanıdık” duygusu uyandırıyor. Elbette hem *Maria Stuart*’ı hem de muhteşem bir parça olan ve eğer tamamlansaydı pekâlâ Schiller’in başyapıtı olabilecek bitmemiş oyun *Demetrius*’u biliyordu. Dostoyevski’nin bu çar ile sahte oğul öyküsünü dramatize etme çabalarında ne kadar ilerleme sağladığını bilmiyoruz; ama *Ecinniler*’de hem Schiller’in etkisi hem de Demetrius motifi görülür.

Tiyatro düşüncesinin Dostoyevski’nin zihnini meşgul etmeyi sürdürdüğünü ve elinde bir tür metin olmuş olabileceğini 30 Eylül 1844’te kardeşine yazdığı bir mektuptan da anlıyoruz:

“Kurtuluşumun oyunumda olduğunu söylüyorsun. Öyle ama oynanması için uzun zamana ihtiyaç olduğu gibi, para alabilmem için daha da uzun bir zamana ihtiyacı var.”

Üstelik bu sırada Dostoyevski Balzac’ın *Eugénie Grandet*’sini çevirmiş ve *İnsancıklar*’ı neredeyse tamamlamıştı. Ama tiyatroya olan ilgisini hiçbir zaman kaybetmedi; 1859 kışında bir trajedi ve bir komedi yazma planları olduğunu duyuyoruz, yazarlık yaşamının sonunda, 1880 yazında *Karamazov Kardeşler*’in on birinci bölümünü yazarken de romandaki ana olaylardan birini bir tiyatro oyununa çevirmeyi düşündüğünü.

Dostoyevski’nin dramatik edebiyat konusunda çok geniş ve çeşitli bilgisi vardı. Romantik dönemin kutsal yazarları olan Shakespeare ve Schiller’i çok iyi tanıyordu. Ama aynı zamanda 17.yüzyıl Fransız tiyatrosunu da biliyor ve bu tiyatroya önem veriyordu. Ocak 1840’ta kardeşine çok ilginç bir mektup yazar:

“Lütfen bana söyler misin, hangi ölçütlere dayanarak Racine ile Corneille’in biçimden anlamadığını ve bizi tatmin etmediğini ileri sürebiliyorsun? Seni sefill! Ve nasıl bir küstahlıkla ilave edebiliyorsun: ‘Her ikisinin de kötü şairler olduklarını düşünmüyor musun’ diye? Racine şair değil demek! İdealist, ateşli, titiz Racine şair değil ha? Bunu sormaya nasıl cüret edebilirsin?’ Onun *Andromaque*’ını okudun mu bakalım? *Iphigénie*’sini okudun mu? Hiç onun harikulade olmadığını iddia edebilir misin? Racine’in Achilles’i de, Homeros’un kiyle aynı ırktan gelmiyor mu? Kabul, Racine bunu Homeros’tan araklamış, ama ne sahane bir şekilde. Ne ha-

rikadır onun kadınları. Lütfen onu anlamaya çalış. Kardeş, eğer sen *Phèdre*'in en saf ve en yüksek bir şiir olduğunu kabul etmiyorsan, senin hakkında ne düşüneceğimi bilemiyorum. Mermer döşeli yerler yerine Paris salonlarında geçse bile, o oyunda Shakespeare'in yarattığına benzer güçlü bir etki var.

Corneille'e gelince. Nasıl olur da Corneille'in, insanüstü kişileri ve romantik ruhuyla Shakespeare'e yaklaştığını bilemezsin? Seni sefil! Aca-ba biliyor musun ki Corneille ortaya çıktığında, (o iğrenç *Cléopâtre*'in yazarı) sefil ve tatsız Jodelle ile bizim öz Trediakovski'mizin öncüsü olan Ronsard'ın üzerinden daha elli yıl bile geçmemişti ve Corneille o tatsız ve aşağılık şair Malherbe'in çağdaşıydı. Ondan hangi hakla özgün bir biçim bekleyebilirsin? Kullandığı biçimi Seneca'dan alması çok doğal. *Cinna*'sını okudun mu onun? Ölümsüz ve ilahi Octavius'un karşısında Karl Moor, Fiesco, Tell ve Don Carlos kim ola? Aslında bu eser Shakespeare'in göğsünü kabartırdı. *Le Cid*'i okudun mu? Oku ey umutsuz adam ve Corneille'in önünde yerlere kapan. Ona büyük saygısızlık etmişsin. Her neyse, oku onu. Eğer *Cid*'de romantizm en üst noktasına çıkmamışsa, romantik sözcüğü ne anlama geliyor?"¹

Unutmamak gerekir ki bu, Byron ve Hoffman'ın tutkulu bir hayranı olan biri tarafından yazılmış çok ilginç bir belge. Racine için kullanılan sıfatlara bakın: "titiz", "ateşli", "idealist" *Phèdre*'in üstünlüğüne ilişkin yargı kesinlikle sağlam bir temele oturuyor (Schiller'in bu oyunu çevirmiş olması da Dostoyevski'nin bu inancını güçlendirmiş olabilir). Dostoyevski'nin Jodelle'in *Cléopâtre*'ını biliyor olması yeterince şaşırtıcı; ama olağanüstü ilginç olan şey bu oyun karşısında Corneille'in tekniğinin arkaik ve kaba unsurlarını savunuyor olması. Dahası, Corneille'in erken döneminin Attica trajedisinden Seneca'ya bağlanmasının daha yerinde olacağını görüyor ve bunun da onun Shakespeare'le karşılaştırılmasına olanak sağlayacağını düşünüyor. Son olarak da, Dostoyevski'nin Corneille'i, özellikle de *Le Cid*'i romantizmle ilişkilendirmesi son derece ilginç. Bu görüş, Brasillach'ınki gibi bazı modern Corneille yorumlarıyla ve Fransız klasik dönem öncesi edebiyatındaki kahr-amanlıklarda, İspanyol renklerinde ve retorik aşırılıklarda "romantik" izler bulunduğu yolundaki çağdaş anlayışla örtüşüyor.

Dostoyevski Racine ile asla kopmadıysa da –“kabul etsek de etmesek de o büyük bir şair” der *Kumarbaz*’ın kahramanı– onun üzerinde asıl etkiyi yapan Corneille’dir. *Karamazov Kardeşler*’in son bölümü için yaptığı taslaklar ve aldığı notlar arasında şunu okuyoruz: “Gruşenka *Svetlova*. Katya: *Rome unique objet de mon ressentiment*.” Buradaki referans elbette doğrudan Corneille’in *Horace*’ında Camille’in Roma’ya yağdırdığı lanetin ilk cümlesinedir. Belki de Dostoyevski, Gruşenka ile Katya’nın Dimitri’nin hapisane koğuşundaki karşılaşmalarının ham malzemesini bu ifade etrafında örmüştür. *Horace*’dan alınan bu dize duruma çok uygun bir acımasızlık tonu içermektedir:

“Katya hızla kapıya yürüdü. Gruşenka ile karşılaşınca durdu, yüzü bembeyaz kesildi. Duyulur duyulmaz bir sesle, inilti halinde,

- Bağışlayın benil dedi.

Öteki, bakışlarını ona dikerek bir an sessizce durdu. Sonra nefret taşan bir sesle,

- İkimiz de kötülük kumkumasyız gözüm, dedi. İkimiz de. Bağışlamak kim, biz kim! Onu kurtarırsan ölene kadar duacın olurum.

Mitya acıyla,

- Affetmek istemiyorsun! diye bağırdı.”²

Ama belki Dostoyevski’nin bu kısa notu Katya’nın mahkeme sırasında duyduğu ani intikam isteğine ve suçlayıcı ifadesine bir gönderme de olabilir. Hangisi doğru olursa olsun, sonuçta Dostoyevski kendi yarattığı bir sahneyi berraklaştırmak ve zihninde kaydetmek için Corneille’den hatırladığı bir şeyden yararlanıyordu. Corneille’in metni, gerçek anlamda Dostoyevski’nin zihninin dokusuna işlemişti.

Bunu temel savımızın birçok örneğinden sadece biri olarak düşünelim. Bu sav şudur: Çap olarak kendisiyle boy ölçüşebilecek bütün romancılar içinde en çok Dostoyevski’nin duyguları, düş gücünün biçimleri ve dil stratejileri tiyatroyla yoğrulmuştur. Dostoyevski’nin dramatik olanla ilişkisi, yapıtlarındaki önemi ve yankıları bakımından Tolstoy’un epik ile olan ilişkisine benzer. Bu

onun dehasının çok özel bir yönü olduğu kadar Tolstoy'a tümüyle zıt olan yönünü de vurgular. Dickens gibi Dostoyevski'nin de yazarlık karakterlerinin konuşmalarını taklit etme huyu onun oyun yazarlığına yatkın mizacının dışavurumudur. Trajik atmosferin, kendi "trajik felsefesinin" yaratılmasında bu kadar ustalaşması, elindeki malzemeyi dramatik olarak yaşayan ve aktaran bir duyarlılığın ifadesiydi. Bu Dostoyevski'nin tüm yaşamı boyunca böyleydi; ta ergenliğinden ve *Ölümler Evinden Anılar*'da anlattığı tiyatro gösterilerinden, *Karamazov Kardeşler*'deki dinamikleri kontrol etmek için bilinçli ve ayrıntılı olarak kullandığı *Hamlet*'e ve Schiller'in *Räuber*'ine kadar. Thomas Mann, Dostoyevski'nin romanlarının "neredeyse tüm yapıları sahnelerden oluşan devasa oyunlar" olduğunu söylemiştir; "onlarda insanın ruhunu derinden sarsan ve genellikle birkaç güne sığdırılan olaylar sürrealist ve hummalı bir diyalogla temsil edilir. . . ."³ Bu "devasa oyunların" tiyatroya uyarlanabileceği hemen fark edildi, *Suç ve Ceza*'nın ilk oyunlaştırılmış hali 1910'da Londra'da sergilendi. Karamazovlar için de Gide, "tarihteki tüm hayali yaratıklar, tüm öykü kahramanları içinde hiç biri sahnelenmeye onlar kadar yatkın değildi" demiştir.⁴

Her yıl Dostoyevski'nin romanlarından yapılan sahne uyarlamalarının listesi uzamaktadır. Sadece 1956-7 kışında Moskova'da dokuz adet "Dostoyevski oyunu" sahnelenmiştir. Dostoyevski librettoları üzerine kurulu operalar yazılmıştır; Prokofiyev'in *Kumartaz*'ı, Otakar Jeremiáš'ın *Karamazov Kardeşler*'i ve Janáček'in o tuhaf ama son derece etkileyici *Ölümler Evinden*'i bunların arasında sayılabilir.

Dostoyevski üzerine yorum yaparken Suarès ile Berdyaev ve Şestov ile Stefan Zweig gibi birbirinden çok farklı okuyucular hep dramatik dili kullanmışlardır. Ama sıradan okurun Dostoyevski'nin yöntemindeki dramatik unsurun sürekliliğini fark etmesi ancak Dostoyevski arşivlerinin yayımlanmasından (ve kısmen çevrilmesinden) sonra mümkün olmuştur. Artık *Suç ve Ceza*'nın, *Budala*'nın, *Ecinniler*'in ve *Karamazov Kardeşler*'in James'in "sahne ilkelerine" göre yaratıldığı ve F. R. Leavis'in "dram olarak roman" derken söylemek istediği anlayış türünün örnekleri olduğu ayrın-

tısıyla gösterilebilir. Romanlarını yazmadan önce yaptığı bu ince ayar çalışmalarını ve ön taslakları incelerken insan sanki Dostoyevski önce oyun yazmış, diyalogun temel yapısını korumuş ve sonra (taslaklarda açıkça saptanabilen) sahne talimatlarını bugün elimizde olan romandaki nesir anlatı biçimine sokmuş gibi geliyor. Roman tekniğinin yetersiz olduğu kısımlarda, çoğunlukla malzemenin veya o andaki bağlamın dramatik yöntemle anlatılması güç şeyler olduğunu görüyoruz.

Elbette bu bitmiş ve yayımlanmış yapıtların yazarın kendisi için aldığı özel notların ve yaptığı ön çalışmaların ışığında değerlendirilmesi gerektiği anlamına gelmiyor. Bu tür kanıtlar bizim yargılarımızı değil, yalnızca anlayışımızı etkiler. Ama “eleştirinin başlıca ideali” der Kenneth Burke, “kullanılabilecek olan her şeyi kullanmaktır.”⁵

I

Dostoyevski’nin konu seçimi de her zaman ondaki bu dramatik yatkınlığı yansıtıyordu. Turgenyev işe tek bir karakter veya bir grup kişi yaratarak başlıyordu; olay örgüsünün bu kişilerin durumundan ve karşı karşıya gelmelerinden kendiliğinden doğacağına inanıyordu. Dostoyevski ise bunun aksine önce eylemi görüyordu; onun yarattığı şeyin kökeninde *agon*, yani dramatik olay vardı. Hemen her zaman sıradan insan ilişkilerini ansızın sarsarak “hakkatin anlaşıldığı bir an” yaratan, kısa bir felaket veya ani bir şiddet esintisi ile başlıyordu. Dostoyevski’nin dört büyük romanının her birinde ya merkezde bir cinayet vardır, ya da olayların doruk noktasında bir cinayet işlenir.

İnsanın aklına –*Oresteia*’nın, *Oidipus*’un, *Hamlet*’in ve *Macbeth*’in ışığında– cinayetle trajik biçim arasındaki o eski ve kararlı ilişki geliyor. Belki de antropologların ileri sürdüğü gibi, drama- nın ortaya çıkışında gerçekten de, kurban ayinlerinin karanlık ama çıkmayan izi vardır. Belki de cinayetten cezalandırmaya giden sarkaç hareketi, trajedi kavramının kendisiyle bütünleştirdiğimiz düzensizlikten barış ve dengeye geçiş sürecinin simgesidir. Üstelik

cinayet mahremiyeti sonlandırır; bir katilin evinde kapılar her an kırılıp içeri girilebilir. Evinde yalnızca üç duvar kalır, bu da katilin “sahnede” yaşadığını söylemek demektir.

Dostoyevski tarihteki veya efsanelere konu olmuş cinayetleri dramatize etmez. O malzemesini en küçük ayrıntısına kadar çağdaş suçlardan, Stendhal’ın *Kırmızı ve Siyah*’ına da esin kaynağı olan günlük olaylardan (*fait divers*’den) alır. Dostoyevski çok sıkı bir gazete okuyucusuydu, mektuplarında sürekli yurt dışında Rus gazetelerini bulmanın zorluğundan yakınır. Tolstoy için tarihçilik ne ise, Dostoyevski için de gazetecilik odur. O, gazetelerde kendi normal dışı gerçeklik anlayışının doğrulandığını görüyordu. 1869’da Strahov’a yazdığı bir mektupta şöyle diyor:

“Hangi gazeteyi alırsan al, içinde insana çok sıra dışı gelen ama yine de gerçek olan bir sürü olay görüyorsun. Bizim yazarlar bunları fantastik buluyor ve hiç ilgilenmiyorlar; oysa bunlar çok gerçek, çünkü doğru. Ama bunları kim gözleyecek, kayda geçirecek ve anlatacak?”

Suç ve Ceza ile gerçek olaylar arasındaki bağlantı paradoksal ve biraz ürkütücüdür. Romanın genel konusu Dostoyevski’nin aklına Sibiryadaki tutukluluğu sırasında gelmiş gibi görünüyor. Romanın ilk kısmı *Russian Messenger*’ın Ocak 1866 sayısında tefrika edildi. Bunun hemen ardından, 14 Ocak günü, Moskova’da bir öğrenci bir tefeci ile hizmetkârını Dostoyevski’nin hayalinde yarattığı duruma son derece benzeyen bir şekilde öldürdü. Hayat sanatı nadiren bu kadar hızlı taklit eder.

Mart 1867’de kuyumcu Kalmykov’un Mazurin adlı bir adam tarafından öldürülmesi, *Budala*’da Rogojin’in Nastasya Filippovna’yı öldürmesine malzeme sağladı. Dostoyevski’nin o ünlü ayrıntıların çoğu –muşamba, dezenfektan, Nastasya’nın cesedinin üzerinde vızıldayan sinek– tam olarak gazetelerdeki cinayet haberinden alınmıştı. Elbette bu, Allen Tate’in bu ayrıntıların simgesel işlevi üzerine yaptığı aydınlatıcı gözlemin temelsiz olduğu anlamına gelmiyor. Çünkü burada da gerçek yaşamdaki kaba malzeme ile sanat yapısı arasındaki ilişki çok karmaşık ve karşılıklı. Vızıldayan

bir sinek *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov'un gördüğü düşte katilin odasında da var; Raskolnikov uyandığında koca bir sinek gerçekten de penceresine çarpılmaktadır. Bir başka deyişle, Kalmykov cinayetindeki gerçek ayrıntılar Dostoyevski'nin çok önce hayalinde canlandığı sahnede de vardır; Raskolnikov'un düşünde olduğu gibi, bu sinek aynı anda hem "dış gerçeklikte" hem de romanın simgesel bütünlüğünde vızıldıyordu. Puşkin *Peygamber* adlı şiirinde bu tarz rastlantıları coşkuyla karşılar (Dostoyevski bu şiire sıkça gönderme yapmıştır). Dostoyevski de sara hastalığıyla duru görü arasındaki ilişkileri araştırırken böyle paralellikler konusunda çok düşünmüştür. Akla *Savaş ve Barış*'ın XI. Bölümünde Prens Andrey'in üzerinde dolaşan ve ölmekte olan prensi gerçeğe döndüren sineğin vızıltısı da geliyor.

Ecinniler'in yaratılmasında gerçek olayların oynadığı rol ise daha değişiktir. Elimizdeki haliyle romanın yapısının *Büyük Bir Günahkârın Hayatı* adlı projenin parçalarıyla siyasal bir cinayetin dramatize edilmesi arasında kurulmuş pek sağlam olmayan bir uzlaşmayı temsil ettiğini biliyoruz. *Ecinniler*'in ilk esin kaynağı Karakozov'un Çar'a Nisan 1866'daki suikast teşebbüsüydü, ama Dostoyevski'nin anlatısına yön veren şey, 21 Kasım 1869'da İvanov adlı bir öğrencinin nihilist önder Neçayev'in emri üzerine öldürülmesi olayı oldu. Dostoyevski, Dresden'de bulabildiği bütün Rus gazetelerini tarayarak Neçayev olayını büyük bir dikkatle izledi. Böyle bir suçu öngörmenin ve hem sezgileri hem de siyasal felsefesi gereği nihilizmden zorunlu olarak cinayete gidileceğini tahmin etmiş olmanın yarattığı o tuhaf duyguyu bu olayla bir kez daha yaşıyordu. *Ecinniler*'in taslaklarının çoğunda, sonradan Pyotr Stepanoviç Verhovenskiy olarak belirlenecek karakterden kısaca "Neçayev" olarak söz edilmektedir. Ekim 1870'de Katkov'a yazdığı bir mektupta, Dostoyevski gerçek cinayeti taklit etmediğini, hayali kahramanının sonuçta bu zeki ve zalim nihiliste hiç de benzemiyor olabileceğini söyler. Ama tuttuğu notlar ve taslaklar Dostoyevski'nin konusunu, İvanov'un ölümü ile Neçayev'in ünlü felsefesi çerçevesinde geliştirdiğini açıkça göstermektedir. Roman yazılma aşamasındayken, gerçeklik bir başka motifle daha katkı yaptı; Ma-

yıs 1871’de Paris Komününde çıkan yangınlar Dostoyevski’yi çok heyecanlandırdı ve ona 1862’deki büyük Petersburg yangınına hatırlattı. İşte kentin büyük bölümünü yok eden ve Liza’nın ölümüne neden olan yangın da romana böyle girdi.

Neçayev’in yargılanması Temmuz 1871’de başladı, Dostoyevski de *Ecinniler*’in son kısımlarındaki bazı önemli ayrıntılar için mahkeme kayıtlarından yararlandı. Roman neredeyse bitmişken bile anlatısına dış dünyadan gelen rastlantısal ayrıntıları sokuyordu. Örneğin, taslaklardan anlaşıldığına göre, Şatov’un öldürülmesi üzerine Virginskiy’in ünlü isyanı –“Böyle değil, bu değildi! Bu yapılacak şey değildi!”– tutucu makale yazarı T. I. Filippov’un yazdığı bir mektuptan alınmıştır. Aslında *Ecinniler*’in genel tasarımı çok “açık” ve çağdaş olayların etkilemesine karşı çok zayıf olmakla eleştirilebilir. Dostoyevski’nin bütüncül bakışı parçalanmış, anlatının çeperleri bulanıklaşmıştır. Ama öte yandan, hiçbir kâhinin iç görüleri ve korkuları da bu kadar melodramatik bir biçimde gözünün önünde gerçekleşmemiştir; *Ecinniler*’de olan tam olarak budur.

Ecinniler’de kehanet varsa, *Karamazov Kardeşler*’de de anı tohumları vardır. Dostoyevski’nin kendi babası, bazı eleştirmenlerin ve psikologların romanda anlatılan duruma benzettikleri şekilde üç köle tarafından öldürülmüştür. Ama Dostoyevski’nin babayı öldürme konusunu ele alışının ardında bundan daha açıklayıcı bazı felsefi ve gerçek öğeler vardır. Tıpkı Turgenyev ile Tolstoy için olduğu gibi –ki onun da *İki Süvari* adlı yapıtının ilk adı “Baba ve Oğul” idi– Dostoyevski için de kuşaklar arası çatışma, yani 1840’ların liberalleri ile onların daha da radikal mirasçıları arasındaki mücadele en baskın Rus temalarından biriydi. Bu mücadelede babayı öldürmek mutlağın simgesiydi. Ayrıca Dostoyevski, bu romanı yazarken *Ölümler Evinden Anılar*’da anlattığı gerçek bir olaydan da yararlanmıştı. Birlikte ceza çektiği mahkûmlardan biri, Tobolsk kentinde babasını öldürmekle suçlanarak yanlışlıkla mahkûm edilmiş bir soylu olan İlinskiy’dir. İlinskiy, yirmi yıl kadar hapis yattıktan sonra beraat eder, romanın ilk notlarında da Tobolsk’tan söz edilir.

Dostoyevski'nin Fyodor Pavloviç Karamazov'un öldürülüşünü ele alış biçimine iki çağdaş suç olayı daha katkıda bulundu. İlk taslaklarda sürekli olarak Kasım 1869'da Von Zon adlı kişinin bir çete tarafından öldürülmesine atıflar bulunmakta. Mart 1878'de de Dostoyevski, ünlü polis şefi Trepov'u öldürmeye kalkışan Vera Zasuliç'in mahkemesine gitmiş. Buradan Dimitri Karamazov'un yargılanması için malzeme toplamış; ona göre, özel bir baba katli eylemi ile bir baba figürü olan Çar'ın veya onun temsilcilerinden birinin hayatına kast eden bir terörist eylem arasında manevi bağlar vardı. Romanda çok önemli olan bir başka konu da çocuklara karşı işlenen suçtur, ki bu da simgesel anlamda babayı öldürmenin tam tersidir. Bunun edebi kaynaklarına ve önemine daha sonra ayrıntısıyla gireceğim, ama bu noktada İvan Karamazov'un Tanrı'yı suçlarken sayıp döktüğü canavarlıkların çoğunun çağdaş gazetelerden ve mahkeme dosyalarından derlendiğini bilmek önemli. Dostoyevski bunların bazılarını *Bir Yazarın Günlüğü*'nde anlatmıştır; bazılarını ise *Karamazov Kardeşler*'in bazı kısımlarını tamamladıktan sonra duymuştur. İnsanlık dışı iki cürüm olan Kroneberg olayı ile Mart 1879'da mahkemesi yapılan Brunst olayı, Dostoyevski'ye en yürek paralayıcı ayrıntıları sağlamıştır. "Ön Kovuşturma" başlıklı Dokuzuncu Kitap, Dostoyevski'nin ilk planında bulunmuyordu. A. F. Kony ile karşılaşmasının ardından ortaya çıktı. Bu karşılaşma, yazarın yasal işlemleri daha iyi ve daha karmaşık bir biçimde anlamasını sağladı. 1887 sonbaharında Tolstoy'a *Diriliş*'in ilk fikrini veren kişinin de Kony olması, Tolstoy ile Dostoyevski'yi birbirine bağlayan ilginç rastlantılardan biridir.

İşte Dostoyevski'nin en büyük romanlarının arka planındaki gerçek olaylar kısaca ve şematik olarak böyle şeylerdir. Bunlardan şu çıkıyor: Dostoyevski'nin hayal gücü bir şiddet eyleminin, doğası ve üsluba dair vaat ettikleri bakımından birbirine çok benzeyen olayların çevresinde belirginleşiyordu. Aradaki sorgulayıcı retorik ve de-dektiflik aşamasından geçerek suçtan cezaya giden tematik gelişme –*Oidipus*'ta da, *Hamlet*'te de, *Karamazov Kardeşler*'de de– yapısı gereği içinde drama biçimlerini barındırır. Bunun Tolstoy'un konu seçimi ve anlatım biçimleriyle karşıtlığı çok köklü ve çok öğreticidir.

Dostoyevski'nin teknikleri ve yazarlığında ona has olan nitelikler dramatik biçimin gereklerinden doğar. Diyaloglar davranışlarda doğru ulaşır; anlatıdaki bütün fazlalıklar kişilerin arasındaki çatışmayı çırılçıplak ve örnek bir biçimde sergileyebilmek için atılmıştır; yazarlığın kuralı en dar alanda ve en kısa zamanda en büyük enerjiyi açığa çıkartmaktır. Bir Dostoyevski romanı, Hegel'in dramı tanım-larken kullandığı anlamda bir 'eylemler bütünlüğü'dür. Dostoyevski'nin taslakları ve not defterleri onun dramatik olarak düşündüğünü hiçbir kuşkuyla yer bırakmayacak biçimde ortaya koymaktadır. Örneğin *Ecinniler*'in ilk taslaklarıyla ilgili şu notlara bakın:

"Liza ile Şatov arasındaki açıklama-
ve Neçayev'in Khlestakov gibi ortaya çıkışı
ve dramatik biçim. -

VE FARKLI SAHNELERİ TEK BİR DÜĞÜMDE BİRBİRLERİYLE
İLİŞKİLENDİREN BAŞLANGIÇ"

Gogol'ün *Müfettiş*'inin kahramanı Khlestakov'a yapılan göndermenin anlamı açık. Dostoyevski, malzemesini ve kişilerini kaba olarak tasarlarlarken, onları bir sahnede gibi hayal ediyordu. Neçayev-Verhovenskiy karakterine ilişkin doğru notaya, Gogol'ün komedisinin diyapazon görevi gördüğü bir tınılama süreciyle ulaşılır. Ya da Dostoyevski'nin -Henry James gibi- kendi kendisiyle yaptığı şu konuşmaya bakın:

"Sorun anlatım biçiminden kaynaklanmıyor mu? 'Drozdovlar'daki ve Liza'daki yıldönümüne hazırlan' cümlesinden sonra dramatik olarak devam etmek gerekmez mi?"

Düzyazı anlatının el verdiği ölçüde, Dostoyevski'nin yaptığı da tam olarak buydu.

Daha ayrıntılı olarak göreceğimiz gibi, Dostoyevski'nin anlatıcısının aşikâr üslubu ve kendine özgülüğünde dramacının mizacı örtük biçimde mevcuttur. Bu ses doğrudan konuşur ve belki de en Dostoyevski tarzı kitap olan *Yeraltından Notlar*'daki "Ben"

ile dinleyicinin ilişkisi tam bir dram retoriğine bürünür. Goethe, Aralık 1797’de Schiller’e yazdığı bir mektupta, mektup romanların doğası gereği dramatik olduğu gözleminde bulunur. Bu gözlem Dostoyevski’nin ilk romanı için de geçerlidir. *İnsancıklar* mektuplar şeklinde yazılmıştır ve bu eser, Dostoyevski’nin tiyatro oyunu yazma umudundan vazgeçip senaryoyu düzyazıya uyarladığı anadenk düşüyor olabilir. Edebi türler arasındaki ayrımları saptamaya çalışan Goethe, yukarıda anılan mektubunda aynı zamanda şunu da söyler: “Anlatıya dayalı romanlara diyalog karıştırılması affedilemez” (aklındaki diyalog, dramatik diyalogdur). *Suç ve Ceza*, *Budala*, *Ecinniler* ve *Karamazov Kardeşler* onu haksız çıkartacaktır. Bu romanlar sözcüğün gerçek anlamında trajik eylemin ‘taklitleri’dir. Bu romanlarda diyalog çok önemlidir; R. P. Blackmur’un deyimiyle ‘jest olarak dil’ haline gelir. Aradaki düzyazı kısımları sahne tasarımı karmaşıktır ama asla tümüyle örtmez; daha çok içe dönük sahne talimatları gibi işlev görür.

Bu Dostoyevski yorumuna büyük romanlarının hepsinden bolca kanıt bulunabilir. Ama dramatik geleneklerin ve değerlerin anlatıya en çok işlediği yer, *Budala*’nın başlangıcındaki kısımlardır. Bu kısımların yalnızca yirmi dört saati kapsadığı hatırlanacaktır.

II

Edebiyattaki zaman sorunları çok girifttir. Epik şiir olayların çok uzun bir zamanı kapsadığı duygusunu verir. Oysa aslında hem *İlyada*’daki hem de *Odyseia*’daki olaylar yalnızca elli gün kadar sürer, *İlahi Komedi*’daki olayların tam olarak tarih sırası tartışmalı olsa da, şiirin bir haftadan fazla bir süreyi kapsamadığı açıktır. Ama epikte kullanılan bazı geciktirici teknikler –ana anlatının içine sokulan resmi destan veya söyleyiş, bir nesnenin veya bir kişinin önceki geçmişine dair bilgilerin verildiği uzun parantezler, düşler veya yeraltına inişler– ara ara olayın ilerlemesini durdurur. Goethe’nin deyimiyle “eylemi amacından ayıran” bu motifler, Eski Yunan edebiyat kuramında epiğe has şeyler olarak biliniyordu. Bunlar, ana araçları hatırlama ve kehanet olan bir edebi türün özellikleridir.

Dramda ise bunun tersi geçerlidir. Ama niye böyle olması gerektiği Aristoteles'in "zaman birliğine" dair ünlü görüşüne Rönesans'ın ve neoklasizmin getirdiği açıklamayla gözden kaybolmuştur. Humphry House'ın bu konudaki yorumunda belirttiği gibi, *Poetika*'da bu konuda söylenenlerin –"tragedya öyküyü, güneşin doğuşu ve batışı arasında geçen zaman içinde tamamlamaya çalışır, yahut da bunun pek az dışına çıkar"– amacı, "6000 dize civarında olan epik ile en fazla 1600 dize olan tragedya gibi çok farklı uzunluktaki iki türün arasındaki temel farkı belirtmektir."⁶ Kimi neoklasik kuramların aksine, Eski Yunanların uygulamalarında sahneleme süresinin hayali olayların geçtiği süreyle eşit olması gerektiğine dair hiçbir gösterge yoktur. *Eumenidler*'de, Euripides'in *Yakarıcılar*'ında ve muhtemelen *Oidipus Kolonus*'ta oyununda, öykünün parçaları arasında oldukça uzun zaman atlamaları vardır. Aristoteles'in birlik kavramıyla demek istediği şey –olay birliği, bu birliklerin en kapsamlı olanıdır–, dramın normal yaşamın dağınıklığı içinden çok net bir biçimde tanımlanan ve yapay olarak "bütüncül" hale getirilen bir çatışmayı çekip alması, sıkıştırması ve tümüyle ona odaklanmasıdır. Castelvetro ile başlayan Aristoteles yorumlarını reddeden Manzoni'nin birlik kuramından anladığı da budur. *Lettre à M. C. –sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*'de [Tragedyadaki zaman ve mekân birliği hakkında M.C.'ye mektup] öne sürdüğü şey, "üç birlik" denilen şeyin, dramın tam bir gerçeklik duygusu yaratabilmesi için zaman ve mekan koordinatlarını, kimi zaman bunları çarpıtmak pahasına, sıkıştırıp yoğunlaştırması gereğini ifade eder. Bu sayede normalde bir devamlılığı olmayan ve ilgisiz birçok şeyle karışık olarak bulunan şeyler düz bir olay çizgisi olarak gösterilebilir. Oyun yazarının elinde Occam'ın usturası vardır; konuyla doğrudan ilgili veya kesinlikle gerekli olmayan hiçbir şey oyuna giremez (Örneğin Lear'ın karısı nerededir?) *Preface to Shakespeare*'de (Shakespeare'e Önsöz) Dr. Johnson'ın da söylediği gibi, "öykü için olay birliğinden daha önemli olan hiçbir şey yoktur." Eğer bu sağlanmışsa, kronolojik zamandaki büyük atlamalar bile dramatik yanılısamayı bozmaz. Gerçekten de, Shakespeare'in ta-

rih oyunlarında olay örgüsünde ele alınan olayların kapsadığı zaman ile bu olayların sahnede oynanması için gereken zaman yan yana konulduğunda, buradan çok doyurucu dramatik sonuçlar elde edilebileceği görülür.

Roman türü de bu sorunları ve yanlış anlamaları miras almıştır; zaman anlayışları epiğe doğru kayan romancılarla zamanı dramatik anlamda algılayan romancıları birbirinden ayırmak mümkündür. Çünkü roman, ezberden söylenmez veya oynanmaz, yalnızca okunur, ama “bir oyun sadece okunsa da,” der Dr. Johnson, “zihni tıpkı sahnede oynanan bir oyun gibi etkiler.” Öte yandan, sessizce okunan bir romanda anlatılan şeyler de tıpkı önümüzde oynanmış gibi hayalimizde canlanır. Dolayısıyla, gerçek zaman ile hayali zaman sorunları roman yazarı için de oyun yazarı için olduğundan daha az önemli değildir. Buna en dâhice ve en kararlı çözümlü *Ulysses* getirmiştir; yapısı ve çağrışımları bakımından açıkça epik olan bu romandaki zaman tek bir günle sınırlı –dolayısıyla dramatik– bir zamandır.

Dostoyevski zamanı bir oyun yazarı gibi algılıyordu. *Suç ve Ceza* için aldığı notlarda “Zaman nedir?” diye sorar ve bu soruyu şöyle yanıtlar: “Zaman yoktur; zaman bir rakamlar dizisidir, zaman var olanla var olmayan arasındaki ilişkidir.” O içgüdüsel olarak birbirine dolanmış çok sayıdaki eylemi inandırıcı biçimde uzlaştırıp en kısa bir zaman aralığında yoğunlaştırma yeteneğine sahipti. Bu yoğunlaştırma da bir karabasan duygusu yaratılmasına, davranışlarda ve dilde bu etkiyi yumuşatan ve geciktiren her şeyin ayıklanmasına önemli ölçüde katkıda bulunur. Tolstoy denizlerin kabarıışı gibi ağır ağır ilerlerken, Dostoyevski zamanı büküp daraltır ve çarpıtır. Zamanda geniş geniş yer alan ve bu yüzden de hafifletici ve uzlaştırıcı etkileri olan ne varsa çıkartır. Kişiler arasındaki çatışmanın doğurduğu nefret ve öfke uykuyla yatışmasını diye, geceleri de gündüz gibi insan kalabalıklarıyla doludur. Dostoyevski’de gördüğümüz zaman, sıkıştırılıp büzülmüş, sanrılı gündüzlerle Petersburg’un “beyaz geceleridir”; Prens Andrey’in Austerlitz’de uzanıp yattığı uzun öğle vakti veya Levin’e huzur veren yıldızlı derinlikler değil.

Dostoyevski'nin bakış açısından *Budala*'nın büyük kısmının yirmi dört saatte geçmesi, *Ecinniler*'de anlatılan olayların sadece kırk sekiz saati kapsaması ve *Karamazov Kardeşler*'de, mahkeme dışındaki bütün olayların beş günde meydana gelmesi, Kral Oidipus'u dilenci Oidipus'tan ayıran zamanın kısalığı kadar önemlidir. Dostoyevski'nin ara sıra ulaştığı yazma hızı –*Budala*'nın ilk kısmı yirmi üç günde yazılmıştır– olay örgülerindeki aceleciliğin fiziksel karşılığı gibidir.

Budala'nın ilk cümlesi bu hızı belirler: “Kasım sonlarında, karların eridiği bir sabahın saat dokuzunda Varşova-Petersburg treni hızla Petersburg'a yaklaşmaktaydı.” Dostoyevski'nin tasarımlarının olmazsa olmazı bir rastlantı sayesinde, üçüncü mevki bir vagonunda Prens Mışkin ile Rogojin karşı karşıya oturmaktadırlar. Bu çok anlamlı bir yakınlıktır, çünkü bu iki karakter aslında tek ve karmaşık bir figürün iki farklı yanıdır. Buradaki “ikizlik” motifi Dostoyevski'nin ilk döneminde yazdığı Hoffmann⁷ tarzı bir öykü olan *Öteki*'de olduğundan daha inceliklidir, ama bu adamlar yine de ikizdirler. Mışkin'in Rogojin'den ayrılışı romanın farklı taslaklarındaki kararsızlıktan izlenebilir. Başlangıçta Mışkin bulanık, Byron tarzı bir figürdür; *Ecinniler*'deki Stavrogin'in taslağıdır. Bu figürde (Dostoyevski'nin tüm metafiziğinde olduğu gibi) iyilikle kötülük birbirine ayrılmaz bir biçimde dolanmıştır, “cinayet”, “tecavüz”, “intihar”, “ensest” gibi sözcüklerin bu adla ilişkilendirildiği görülür. Sonuçta *Budala*'nın yedinci taslağı olduğu anlaşılan yazılarda Dostoyevski şöyle sorar: “Kimdir o? Ürkütücü bir serseri mi, gizemli bir ideal mi?” Sonra bir anda anlık bir kavrayış parlar sayfada: “O bir *prens*.” Birkaç satır aşağıda: “Prens, masum (çocuklarla)?!”⁸ Bu, romanı çok değiştirecektir. Ancak Stavrogin ile Alyoşa Karamazov'dan da anlaşıldığı gibi, Dostoyevski'nin dilinde bu prenslik unvanının karışık çağrışımları vardır.

Mışkin karma bir figürdür; onda biraz İsa, biraz Don Quijote, biraz Pickwick, biraz da Ortodoks geleneğindeki soytarı azizlerden parçalar vardır. Ama Rogojin ile olan ilişkisi gayet nettir. Rogojin, Mışkin'in ilk günahıdır. Prens insan olduğu, dolayısıyla da Düşme'ye (cennetten kovulmaya) yaklaştığı oranda, bu iki adam

ayrılmaz bir ikili olmak zorundadır. Romana birlikte girer ve ortak bir sona giderken birlikte çıkarlar. Rogojin'in Mışkin'i öldürme teşebbusunda intihar acısının tız sesi vardır. Bu ikisinin ayrılmaz yakınlığı, kötülüğün bilginin kapısındaki zorunlu varlığına dair bir Dostoyevski meselidir. Rogojin ondan kopartılıp alındığında, Prens yeniden yıkılıp bir budala olur. Karanlık olmadan aydınlığı nasıl kavrayabiliriz?

Tren vagonunda aynı zamanda “küçük memur olsa gerek, kötü giyimli, kırmızı burunlu, çöpür yüzlü, kırk yaşlarında bir adam” daha vardır. Lebedev, Dostoyevski'nin ana kahramanlarının çevresine yerleştirdiği o grotesk ama çok güzel çizilmiş ikincil karakterlerden biridir. Kentte bolca üreyen bu tipler en küçük bir şiddet veya skandal kokusu aldıklarında hemen toplaşır ve hem dinleyici hem koro işlevini görürler. Lebedev'in ataları Gogol'un *Palto*'sundaki acınası küçük memur ile Dostoyevski'yi derinden etkilemiş bir karakter olan Mr. Micawber'dır⁹ Tıpkı *Suç ve Ceza*'daki Marmeladov, *Ecinniler*'deki Lebyadkin ve *Karamazov Kardeşler*'deki Yüzbaşı Snegiryov gibi (bu adların her biri binlerce çağrışımla doludur), Lebedev de zenginlerin etrafında dolaşıp onlar tarafından kâh aşağılanır, kâh ödüllendirilir. O ve onun gibiler, aslanın yelinde yuvalanmış parazit gibidirler.

Lebedev'in gerçek anlamdaki tek sermayesi, *Budala*'nın ilk sayfalarında trenin ritmini andıran kesik ve takırtılı bir sesle ortaya doktuğu dedikodulardır. Mışkin'in ince bir iplikle bağlı olduğu Yepançınler hakkında bilmemiz gereken her şeyi anlatır. Prens ağzından Mışkin sülalesinin eski ve soylu bir aile olduğu bilgisini alır (bence bu İsa'nın soylu geçmişine örtük bir göndermedir). Lebedev, Rogojin'e bir servet miras kalmış olduğunu da bilir. Güzel Nastasya Filippovna ile ilgili olarak ise anlatacağı bir sürü dedikodu vardır. Hatta onun Totskiy ile olan ilişkisinden ve Totskiy'in General Yepançın ile dostluğundan da haberdardır. Bu küçük adamın boşboğazlığından bunalan Rogojin, Nastasya'ya karşı kendi ateşli tutkusunu açıklar. Bu diyalogun hızı ve süslerden arındırılmış harareti bizi temelde oldukça kaba olan bir giriş bölümünden geçirir. Kelimenin tam anlamıyla sadmeye uğrar ve kendimizi dramatik

yöntemin ilk kuralını kabul etmiş buluruz; bu kural, en mahrem bilgilerin ve duyguların diyalog aracılığıyla “açıklanmasıdır.”

Tren Petersburg’a varınca, Lebedev Rogojin’i karşılamaya gelen gürüha katılır; bunlar efendilerinin şeytani canlılığından ve cömertliğinden geçinen bir soytarılar, kimsesizler ve kabadayılar ordusudur. Lebedev’in yapacak daha iyi bir işinin olmaması ve Mışkin’in evsiz ve neredeyse hiç eşyasız olması Dostoyevski’nin tarzına uygun özelliklerdir. Lionel Trilling şu gözlemde bulunur: “Ne kadar tinsel olursa olsun, Dostoyevski’de bütün durumlar, toplumsal gurur kaynağı olan bir şeyle ve belli bir miktar ruble ile başlar.”¹⁰ Bu, en çok Balzac’ta gördüğümüz o belirleyici para durumunu ve istikrarlı toplumsal ilişkileri çağrıştırdığı sürece yanıltıcı bir şeydir. Raskolnikov’un belli bir miktar paraya çok ihtiyacı vardır, Dimitri Karamazov’un da öyle; *Budala*’da Rogojin’in servetinin çok önemli bir rol oynadığı da doğrudur. Ama burada söz konusu olan paraların kaynağı asla açıkça belirtilmez; bu paralar ne bir meslekte uzun zaman çalışıldıktan sonra, ne de Balzac’ın para babalarının yaptığı tefecilik yoluyla kazanılmıştır. Dostoyevski’nin karakterlerinin, hatta paraya en çok ihtiyacı olanların bile, her zaman bir karmaşaya veya önceden planlanmamış bir olaya bütünüyle katılacak zamanları vardır. Onlar gece gündüz müsaittir; kimsenin onları bir fabrikadan veya bir işyerinden çekip alması gerekmez. Hepsinden önemlisi, parayı kullanma biçimlerinde –tıpkı krallarınki gibi– tuhaf bir simgesellik ve gizli imalar vardır. Parayı yakarlar veya göğüslerinde taşırlar.

Homeros ile Tolstoy, yarattıkları karakterleri “nesneler bütünüyle”, gündelik uğraşlarla ve onları sarmalayan alışıldık yaşantılarla çevrelerler. Dostoyevski ise karakterlerini çıplak mutlaklığa indirger; çünkü dramda çıplaklık çıplaklıkla karşı karşıya gelir. “Dramatik bakış açısından,” diyor Lukács, “çarşışmanın canlı dinamiği için mutlaka gerekli olmayan herhangi bir karakter ve karakterin psikolojik bir özelliği fazlalık sayılmalıdır.”¹¹ Dostoyevski’nin yazarlığında da bu ilke egemendir. Mışkin ile Rogojin istasyonda ayrılırlar ve farklı yönere giderler. Ama “çarşışmanın dinamiği” onları giderek daralan yörüngelerde hareket etmeye ve yeniden çarpışıp sondaki felakette birleşmeye zorlayacaktır.

“Saat on bire doğru” Mışkin General Yepançin’in evinin kapısını çalar.¹² Saate yapılan sürekli göndermeler izlenmeye değerdir, çünkü yazar bu sayede anlatısındaki sanrı temposu üzerinde bir tür denetim sağlamaktadır. Bekleme odasında Prens –ki burada bilgeliğinin saflığını ortaya koymaya başlar– şaşkın bir uşağa ruhunu döker. Komedinin insanı anlatılamaz bir hüzne gark ederken yine de komedi olarak kaldığı bir duygu durumu varsa, bu sahnede Dostoyevski bunun ustasıdır. Mışkin’de bir meleğin anlık algısı vardır. Onun önünde yaşamın bütün detayları –ketumluk, yavaş yavaş tanışma, konuşmadaki geciktirici ve gizleyici taktikler– bir kenara itilir. Prensin dokunduğu her şey altına değilse bile saydamlığa dönüşür.

Onu General Yepançin’in yanına generalin sekreteri Gavrilâ Ardalionoviç götürür. Dramatik yöntemde mutlaka olması gereken rastlantılardan biri olarak o gün Nastasya’nın yirmi beşinci yaş günüdür ve Gavrilâ ile evlenip evlenmeyeceğini açıklayacağına söz vermiştir. Kendine göre nedenlerle general bu evliliğin yapılmasını istemektedir. Nastasya, Gavrilâ’ya büyük boy bir fotoğrafını vermiştir, o da fotoğrafı patronuna getirmiştir. *Delikanlı*’da Katerina Nikolayevna’nın öyküye girişini sağlayan aracın aynısı olan bu fotoğraf, (Mışkin’in haçı, Rogojin’in bıçağı gibi) anlatıdaki farklı iplikleri birbirine dolayan ve onlara bir bütünlük sağlayan fiziksel “aksesuarlardan” biridir.

Mışkin bu portreye bakar ve onun yüzünü “harika” bulur¹³. Sanki bu yüzde kadının kendisini tanıyanlardan çok daha fazla şey görmektedir. Ev sahibinin sorularını yanıtlayan Prens o sabah trende Rogojin’den duyduklarını anlatır. Dostoyevski’nin bu açılıştaki çatığı yapının iskeleti çok açık ve biraz da zorlama görünüyor ama diyalogdaki gerilim ve artık bizi iyice avucuna almış olan konunun sürekli dramatik özelliği bu izlenimin güçlenmesini engelliyor.

Gavrilâ’nın kendisine önerilen bu evliliğe dair duyguları karışıktır. Bu planın Totskiy ile general tarafından kötücül ve tiksindirici amaçlarla yapıldığını bilir. Ama hamilerinin Nastasya’ya yağdıracağını bildiği zenginliğe de sahip olmak ister. Saat yarımı biraz geçe Yepançin odadan çıkar. Mışkin’in hayatını kazanmasına yardım etmeye söz vermiş ve onu Gavrilâ’nın ailesinin evinde

kiracı olmaya ikna etmiştir. Sekreter ile “budala”, Nastasya’nın portresiyle baş başa kalır:

- “Mağrur, çok mağrur bir yüz bu, ama iyi olup olmadığını bilmiyorum. Ah, bir de iyi olsaydı! Her şey harika olurdu!
- Gavrila dikkatli bakışını prensin yüzünden ayırmadan,
- Peki, siz böyle bir kadınla evlenir miydiniz? diye sordu.
- Ben hiçbir kadınla evlenemem, dedi prens. Hastayım çünkü.
- Ya Rogojin evlenir miydi? Ne dersiniz?
- Evlenmez olur mu; bence hemen yarın evlenir, bir hafta sonra da boğazını keserdi.
- Prens böyle der demez Gavrila birden öyle ürpermişti ki, az kalsın bir cıgılık atacaktı.”¹⁴

Budala’nın tamamı bu konuşmanın altında yatmaktadır. Mışkin, Nastasya’nın kendi kendisine zarar veren hastalıklı gururunu görmüş, onun güzelliğinin gizini çözmeye çalışmaktadır. O “iyi” olsa, (burada bu sözcüğü ilahiyattaki bütüncül anlamıyla anlamalıyız) “her şey” gerçekten de harika olur; çünkü diğer karakterlerin hayatlarını belirleyen Nastasya’nın ahlaki nitelikleridir. Gavrila, prensin Nastasya’ya gösterdiği anlayıştaki sıra dışı gücü sezmıştır; çok da farkında olmadan masumiyetin engel tanımayan bir açık sözlülükle radikal çözümlere gittiğini sezinler. Mışkin ile Nastasya’nın evlenmesi fikri zihninin bir yerinde asılı kalır. Prens, evlenemeyeceğini söylerken doğru söylemektedir; ama bu yalnızca maddi bir gerçek –yani, olgular dünyasında yaşamasının sonucu– olduğu için, bağlayıcı değildir. Gavrila’yı ürperten şey Nastasya’nın hayatını kaybedeceğinden korkması değildir. Karşılaştığı bu net görüş, çabasız kehanettir. “Budala”, Nastasya’nın öldürüleceğini önceden görür, çünkü o, aslında çok zeki biri olan Gavrila’nın ya hiç göremediği veya ürkek bilincinde bastırıldığı kişiliklere ve duruma dair gerçeği hemen kavramıştır. O tek jestin –“ürpertinin”– bize bu kadar açık ve ayrıntılı bir yorum yaptırabilmesinin sebebi, bu diyalogda ulaşılan dramatik düzeydir.

Daha sonra Nastasya’nın çocukluğu ve Totstkiy ile ilişkisi hakkında bilgi verilir. Sıkıcı olmak pahasına bir kez daha belirtiyim ki,

karakterlerin geçmişine dair bu kadar karmaşık bilgilerin aktarımı dramatik yöntem açısından özel sorunlar yaratır. *Budala*'daki serim bölümündeki bu ikilem göze çok batır, çünkü Allen Tate'in de dediği gibi, "olay örgüsünün gelişimi neredeyse tümüyle sahnelerle dayalıdır."¹⁵

Totskiy, Yepaınçın'ın kızlarından biriyle evlenmeyi planlıyordu, Gavrilâ'nın Nastasya ile evlenmesi de işleri kolaylaştırıcaktır. Ayrıca, General Yepaınçın'ın de Nastasya'nın büyüüne kapıldığına ve sekreterinin bu ilişkiye gizlice göz yummasına bel bağladığına dair "garip bir rivayet" vardır. Bu ima da yapılnca, artık bu çok çetrefilli ve hatta melodramatik duruma dair biri hariç bütün önemli şeyleri öğrenmiş oluruz.

Öğle yemeği vaktinde Mışkin, Madam Yepaınçın ve kızları Aleksandra, Adelaida ve Aglaya ile tanışır. Kadınlar prensin yaydığı masumiyetten büyülenirler. Onların sorularıyla konuşmaya başlayan prens, ince bir kurgusal örtünün altında Dostoyevski'nin 22 Aralık 1849 tarihindeki sahte kurşuna dizilişinin o ünlü ve korkunç öyküsünü anlatır. Benzer bir anlatı Dostoyevski'nin romanlarının ve öykülerinin çoğuna sokulmuştur. Belirli bir anda Dostoyevski'nin üslubunu çözmeye yarayan bir tür nota anahtarı işlevi görüyor gibidir. *Agamemnon*'da Kassandra'nın attığı hayvan çığlıkları gibi, bu anlatı da öykünün merkezinde korkunç ve yaşanmış bir gerçeğin bulunduğunu ilan eder. Mışkin monologunu tamamlayınca, Aglaya, "Peki, neden anlattınız bize bunları?"¹⁶ diyerek onu sıkıştırır. Bu, Aglaya'nın daha sonra prensin "saflığının" gizemine yapacağı saldırıları önceden bildiren anlamlı bir sorudur.

Ama prens bu soruyu yanıtlamak yerine, iki öykü daha anlatmaya başlar. Bunların ilki (Yepaınçınlar'ın evinin bekleme odasında uşağa anlatmış olduğu) idam tanıklığıdır. Son olarak da İsviçre'de kaldığı sırada yaşadığını iddia ettiği, tam Dickens tarzı bir baştan çıkarılma ve bağışlanma öyküsü anlatır. Dostoyevski'nin birbiri ardına gelen bu öyküleri niye anlattığı pek açık değil. Düşmüş kadın ve çocukların derin bir görüşe ve sevgiye döndürülmesi motiflerinin okuru Mışkin figürünü İsa'yla ilişkilendirilmeye ve Mışkin'in Nastasya'yı çok özel bir biçimde anlaması olgusuna hazırladığı söylenebilir. Ama Aglaya (bence haklı olarak) prensin davranışla-

rının ve seçtiği konuların ardında bir “amaç” olduğunda ısrar eder. Dostoyevski bu amacı aktarmakta yetersiz kalır, bu yüzden de bu üç öyküdeki malzemenin ele alınışındaki bu retorik acelecilik karakterden değil de yazardan mı kaynaklanıyor diye insan merak ediyor. Mışkin’in değindiği motiflerin her birinin Dostoyevski’nin kişisel anılarında ve takıntılarında kapladığı büyük yer düşünülürse, bu çok akla yakın geliyor.

Aglaya’nın yüzüne bakan prens onu “neredeyse Nastasya Filipovna kadar güzel” bulur.¹⁷ Bu iki kadının adını tehlikeli bir şekilde bir araya getirdiği için de Madam Yepançin’e fotoğraftan söz etmek zorunda kalır. Bu boşboğazlık Gavrila’yı öfkeden kudurtur; ilk kez “budala” diye söylenir. Bu sözcük, Gavrila’nın yalnızca – ailesinin küçük gördüğü– Nastasya’ya olan çelişkili duyguları nedeniyle değil, aynı zamanda Aglaya’ya olan aşkı yüzünden acı çektiğine dikkatimizi çeker (bu aydınlanmaya tümüyle bu dramatik bağlam dolayısıyla varırız). Gavrila, Aglaya’ya bir not götürmesi için Mışkin’e yalvarır. Bu notta küçücük de olsa bir cesaretlendirme işareti ister; Aglaya yalnızca yüzüne bakacak olsa bile Nastasya’dan ve hevesle beklediği servetten vazgeçmeye hazırdır. Aglaya bu notu hemen Mışkin’e gösterir ve Mışkin’in yanında sekreteri aşağılar. Böyle davranması onun “budalaya” duyduğu örtük ilgiyi ve mizacındaki histerik acımasızlık damarını sezdirir. Küçük düşen Gavrila’nın öfkesi prene yönelir ve onu budalalıkla suçlar, ama Mışkin kendisine nazikçe serzenişte bulununca Gavrila’nın öfkesi yatışır ve prensi evine davet eder. Bu ikisinin diyalogunda Dostoyevski’nin büyük keyif aldığı sert ruh durumu değişiklikleri yaşanır. Aradaki anlatısal geçişleri devre dışı bırakır, doğrudan nefretten şefkate, gerçekten gizlemeye geçer, çünkü burada dramatik olarak düşünmekte ve karakterleri sanki sahnedeymiş gibi onların yüz ifadelerini ve jestlerini görmektedir. Birlikte yürürlerken can sıkın Gavrila prene bakar. Dostça davetinin asıl amacı zaman kazanmaktır. Ona göre bu “budala” hâlâ işe yarayabilir. Karakterler arasındaki fiziksel etkileşim bütünüyle oradadır ve dili çevreler. Dostoyevski, sürekli görsel hayal gücümüze bel bağlayarak okumamız gereken romancılara iyi bir örnektir.

Artık öğleden sonra olmuştur. Gavri-la'nın evi, bütün odaların-
dan gözleri kamaşmış yarasarlar gibi karakterlerin fırladığı Dosto-
yevski'nin o ünlü Babil kulelerinden biridir. Ayyaş memurlar, mete-
liksiz öğrenciler, aç gezen dikişçi kızlar, namuslu ama tehlike için-
deki genç kızlar ve meraklı çocuklar, hepsi tanıdık karakterlerdir.
Bunların ataları Küçük Nell* ile Dickens'ın sergisindeki bütün öteki
karakterlerdir. Bu tip karakterler *Oliver Twist*'ten Gorki'ye kadar
Avrupa ve Rus romanlarının hepsinde bulunur. Bunlar “yırtık pır-
tık bir çarşaf serili eski bir divanda” yatar, yulaf lapası yer, sürekli
olarak ev sahibi ve tefeci korkusuyla yaşar, çamaşır yıkayarak veya
resmi evrakları el yazısıyla çoğaltarak boğaz tokluğuna çalışır ve
kasvetli bir kalabalıkta yıldırıcı büyüklükte aileler olarak ürerler.
Onlar, Dickens ile Eugène Sue'nun pek çok müridini peşinden sü-
rüklediği büyük kent cehenneminin önemsiz lanetlileridir. Dosto-
yevski'nin bu geleneğe katkısı, aşağılanmadan kaynaklanan gaddar
bir komedi ile kutsal kitaplarda olduğu gibi romanlarda da gerçeğin
en yalın haliyle ancak çocukların ağzından duyulabileceği fikridir.

Mışkin böylece pek çok yeni karakterin arasına düşer: Gavri-
la'nın annesi, kız kardeşi Varvara, (Dostoyevski'nin garip bir kav-
rayış gücü olan ergenlerinden) erkek kardeşi Kolya, Varvara'nın
talibi Pritsin, Ferdişçenko adlı biri (ayyaş bir Micawber) ve Gav-
ri-la'nın babası General İvolgin. Bu sonuncusu, *Budala*'daki en in-
sancıl ve en gelişmiş karakterlerden biridir. Kendisini “emekli ve
şanssız” biri olarak takdim etmesi, kahramanlık güldürüsü** to-
nunu en baştan verir. Hemen herkese anlattığı anıları, uydurma
şeylerden dünün gazetelerinden aklında kalanlara kadar geniş bir
yelpazede yer alır. Yalanı ortaya çıkıp da gerçekler tarafından ke-
nara sıkıştırılınca bu kenar mahalle Falstaff'ı acıklı bir biçimde
Kars kuşatmasına ve göğsündeki kurşunlara sığınır. Mışkin'in var-
lığı bir tür katalizör işlevi görür; onun dokunduğu tüm karakterler
parlak bir tür yoğunluğa kavuşur. Doğası –ki bu onun tümüyle
dramatikleştirilmiş büyüsüdür– her türlü etkiye açıktır ve prensin

Dickens'in Antikacı Dükkânı kitabından bir karakter –ç.n.

Klasik kahraman tiplerleriyle dalga geçen 17. yüzyılda popüler olmuş bir güldürü tü-
rüdür –ç.n.

diğer insanlarla olan ilişkileriyle tanımlanır; ama yine de çok açık ve bozulmamış bir kimliği vardır.

Gavrila ile ailesi arasında Nastasya'yla yapacağı evlilik konusunda tartışma çıkar. Mışkin odadan çıkar ve kapının çaldığını duyar:

"Prens sürgüyü çekip kapıyı açtı, açar açmaz şaşkınlıkla bir adım geri çekildi, ürpermisti bile: Karşısında Nastasya Filippovna duruyordu. Resminden hemen tanımişti onu. Prensi görünce öfkeyle parladı Nastasya Filippovna'nın gözleri."¹⁸

Bu, romanın etrafına inşa edildiği *coups de théâtre*'ların ilkidir. Dostoyevski "büyük bir sahne" için bütün karakterleri bir araya toplamıştır (Bunu *Ecinniler*'de Stavrogin'in evindeki toplantıyla ve *Karamazov Kardeşler*'de Staretz Zosima'nın hücresinde yapılan görüşme ile karşılaştırın). Diyalog yalnızca seyrek olarak kullanılan sahne talimatlarıyla bölünür: "Gavrila korkudan donakalmıştı"; Varvara ile Nastasya "tuhaf bakışlarla süzdüler birbirlerini"

Gavrila tikslenme ve utanma duyguları arasında gidip gelir. Yaşadığı sıkıntı o anda babasının frak giymiş olarak odaya girmesi ve gazetelerde yer alan bir haberi kendi başından geçen bir macera olarak anlatmaya başlamasıyla zirveye ulaşır. Nastasya, acımasızca generale olayı sonuna kadar anlattırır ve yalanını ortaya çıkartır. Aglaya gibi o da, kendi doğasındaki histerinin ve güvensizliğin dürtmesiyle, insanların ruhundaki boşlukları ortaya çıkartmaktadır. "Tam o sırada birilerinin girişteki kapı çingırağının ipine büyük bir hırsla asıldığı duyuldu. Neredeyse koparacaklardı ipini."¹⁹ Sahneye ikinci büyük giriş. Rogojin, yanında Dostoyevski'nin "koro" görevi verdiği bir grup baldırı çıplak asalakla birlikte içeri girer. Rogojin, Gavrila'ya "Yahuda" der (artık zihnimizde Mışkin'in çağrıştırdığı simgesel değerlerin iyice oturması beklenmektedir). Rogojin, Gavrila'nın tamahkârlığından yararlanmak ve Nastasya'yı ondan "satın almak" için gelmiştir. Olay örgüsünün ustalıklı dokusunun bir parçası olarak Gavrila'nın Nastasya'yı Rogojin'in gümüş paraları karşılığında "satması" Mışkin'e ihanet

etmesi anlamına gelecektir. İlk okumada olayın tüm katmanlarını anlamaktaki zorluğumuzun tiyatrodaki çok karmaşık bir dramatik diyalog duyduğumuzda yaşadığımızı benzer bir zorluk olduğu gözden kaçmamalıdır.

Rogojin'in ses tonu kasılmalar halindeki hayvani bir gurur ile erotik bir tevazu arasında gidip gelir. "E-eh! Nastasya Filippovna! Kovmayın beni." "Alaylı, mağrur bakışlarla" onu süzen Nastasya, Gavrila'yla evlenmek niyetinde olmadığını söyler ama yine de onu yüz bin ruble teklif etmesi için dürtükler. Gavrila'nın bu "açık artırmadan" dehşete kapılan kız kardeşi Nastasya'ya "utanmaz kadın" diye bağırır. Gavrila öfkeden kendini kaybeder, tam Varvara'ya vurmak üzeredir ki:

"bir el havada yakaladı Gavrila'nın kolunu.

Varvara ile Gavrila'nın arasında prens duruyordu. Kararlı bir tavırla,
Yeter, bırakın artık! dedi.

Olanlardan etkilenmiş, titriyordu.

Gavrila birden bıraktı Varvara'nın kolunu, boşta kalan eliyle, çılgın bir öfke içinde bağırarak bu kez prene bir tokat attı.

- Hep böyle karşıma mı çıkacaksın sen!

Her yandan sesler yükseldi. Prens yüzü bembeyaz olmuştu. Gavrila'nın gözlerinin içine bakıyordu. Bir şey söylemeye hazırlanmış gibi duran dudakları tuhaf, yüzüne hiç gitmeyen bir gülümsemeyle kıvrılmış, titriyordu. Bir süre sonra alçak sesle,

- Varsın bana olsun. . . diye mırıldandı. Ama ona. . . ne pahasına olursa olsun, ona yapmanıza izin veremem!..

Ama dayanamadı, Gavrila'nın yanından ayrıldı, ellerini yüzüne kapayıp gitti, odanın bir köşesinde yüzü duvara dönük durdu, kısık bir sesle,

- Ah, dedi, bu yaptığınızdan ne çok utanacaksınız!"²⁰

Bu, *Budala*'daki –hatta tüm roman tarihindeki– en muhteşem pasajlardan biridir. Ama bazı özel etkiler, tıpkı bir şiirde veya bir müzik parçasında olduğu gibi, yapıtın bütününe bağlı olduğunda bunlar nasıl incelenebilir?

Gavrila, işkence gören bir hayvan içgüdüleriyle, asıl hasmının Rogojin değil "budala" olduğunu görmüştür. İkisinin arasında-

ki çatışmanın asıl nedeni –gerçi ne Gavrilâ ne de MıŖkin bunun tam olarak farkındadır– Nastasya değil, Aglaya’dır. Prens tıpkı İsa gibi tokadı kabul eder, Rogojin de olayın hemen ardından prensten “kuzu” diye söz ederek bu simgeyi dillendirir. Prens baęıŖlasa da, Gavrilâ’nın çektiği acıda ve yaŖadığı aŖaęılanmada kendi oynadığı role katlanamaz. Çünkü Aglaya’nın ruhunu okuyarak artık bu iŖe karıŖmıŖtır. Hakikate bu ölçüde sahip oluŖu günaha bulaŖmıŖ olması gibidir ve bir kez daha Rogojin’in yakınında olmasının MıŖkin’in zekâsını nasıl bilelediği görölür. Onu duvara iten üzüntü, gelecekte yaŖayacaęı kendi acılarına dair bir önsezi ile Gavrilâ’ya karŖı duygularının ustaca karıŖımından oluŖur. Ayrıca titreyen dudakları ve “yüzüne hiç gitmeyen tuhaf gülümseme” de saranın izlerini taŖır.

Nastasya olaya tanık olmuŖtur. İcini “yepyeni duygular” kaplar (Dostoyevski burada elimizi fazla mı zorluyor acaba?). Prense atfen Ŗöyle der: “Evet, gerçekten bir yerde görmüŖ olmalıyım ben bu yüzü!” Bu harika bir dokunuŖtur: “budalanın” Nastasya’nın ikonalara bakarken gördüğü öteki Prens ile yakınlığına iŖaret eder. MıŖkin ona gerçekten de göründüğü gibi bir kadın olup olmadığını sorar. Nastasya kulağına öyle olmadığını fısıldar ve çıkıp gider. O noktada büyük olasılıkla doğru söylüyordur. Ama bu, gerçeğin yalnızca bir kısmıdır. Geri kalanını Rogojin bilmektedir; MıŖkin ile arasındaki iliŖkinin diyalektiğine göre, bu iki adamın bilgeliğin iki zıt yarısından birine sahip olması zorunludur. Rogojin, Nastasya’nın kalan kısmını iyi bilmektedir ve buna yüz bin ruble değer biçer. Dalkavuklarıyla birlikte, parayı bulmak için evden fırlayıp çıkar.

Budala’nın bu ilk bölümünün nasıl bir baskı altında aceleyle kaleme alındığı düşünölürse, Dostoyevski’nin konuyu ele alıŖındaki özene ve inceliğe hayran olmamak elde değil. Ani bir jest –Gavrilâ’nın prence tokat atması, Ŗatov’un Stavrogin’e tokat atması, Zosima’nın Dimitri Karamazov’un önünde diz çökmesi– dilin geri alınamaz halidir. Bu jestin sonrasında bir sessizlik olur, diyalog yeniden baŖladığında ruh hallerinin yoğunluğu ve karakterler arasındaki iliŖkiye dair kavrayıŖımız deęiŖmiŖtir. Gerginlik o kadar yüksektir ki, konuŖma her zaman kendini aŖıp harekete –bir darbeye, bir öpücüğe veya bir sara nöbetine– dönüŖme riski taŖır. Sözcükler

enerjileriyle ve altta yatan gizli şiddetle bağlamı elektriklendirir. Öte yandan jestler de o kadar sarsıcıdır ki doğrudan dile yansır ve bu yansıma belli bir mesafeden anlatılan fiziksel bir gerçekliğin değil, sentaksın (ki sentaksı en geniş anlamıyla kullanıyorum) gücüyle serbest kalan patlamaya hazır bir imge veya bir mecazın yansımasıdır. Dostoyevski'nin fiziksel eylemleri anlatışındaki müphem ve sanrılı havanın sebebi budur. Karşımızdaki şey anlatılıyor mu, oynanıyor mu? Bu konudaki tereddüdümüz Dostoyevski diyaloglarının dramatik olarak ne kadar somutlaştığının doğrulanmasıdır. Konuşmanın hareket ettirmesi, hareketin de konuşması dram sanatının özünde olan bir şeydir.

Gavrila'nın ailesinde meydana gelen sonraki olayları ve sorunları geçiyorum. Akşam dokuz buçuğa doğru Prens Mışkin, Nastasya'nın evindeki davete katılır. Davet edilmemiş olmasına karşın, artık girdabın içine çekilmiştir. General Yepançin, Totskiy, Gavrila, Ferdişçenko ve diğer konuklar gergin bir biçimde Nastasya'nın evlilik konusunda vereceği kararı beklemektedirler. Rogojin kentte bir yerlerde dolaşmakta ve ona buna yalvararak küçük bir servet oluşturmaktadır. "Sahnede" tipik bir Dostoyevski evi olan Nastasya'nın evi vardır: Evin yalnızca üç duvarı var gibidir ve sözcüğün tam anlamıyla Rogojin'in gürültülü saldırısına veya prensin sessiz işgaline açıktır. Bu ağır atmosferde zaman geçirmek için Ferdişçenko "yeni, harika bir oyun" oynamayı önerir (aslında bu oyun 1860'larda zaman zaman oynanmaktaydı). Sırayla herkes hayatındaki "en kötü davranışı" anlatmak zorundadır. Totskiy kurnazlıkla bu garip fikrin (Dostoyevski bu fikri gotik öyküsü *Bobok*'ta bir kere daha kullanmıştı) "bir çeşit övünme" olduğunu söyler²¹. Yapılan çekilişte adı ilk çıkan Ferdişçenko, yaptığı küçük bir hırsızlığın vebalinin zavallı bir hizmetçi kıza kalmasına izin verdiğini anımsar. Bu konu yazarı rahat bırakmaz; *Ecinniler*'de onu yeniden, bu kez daha da iğrenç bir kılıkta kullanır. Nastasya'nın "kendi hayatından" bir olayı anlatma sözü üzerine heyecanlanan Yepançin kendi öyküsünü anlatır. Bu öykünün kaynağı açıkça Puşkin'in, Dostoyevski'nin önceki romanı *Kumarbaz*'ı da etkilemiş olan *Maça Kızı* adlı öyküsüdür. Daha sonra Totskiy de dolaylı ola-

rak genç bir dostunun ölümüne neden olan hain bir şaka yaptığını itiraf eder. Anlatılan bu üç öykü, histerik açık sözlülük atmosferini koyulaştırır, böylece Dostoyevski yaklaşan doruk noktasını inandırıcı bir biçimde anlatabilir; bu öyküler romanın bütünündeki iyilik ve kötülük temasının ele alınışının minyatür alegorileridir; aynı zamanda kaçınılmaz olarak gergin olan bir bekleyiş anını diğer olaylara bağlar. Ama Totskiy'in anlatması bitince, Nastasya oyuna katılmak yerine dosdoğru Mışkin'e bakarak sorar:

"Evleneyim mi, evlenmeyeyim mi? Siz ne derseniz, onu yapacağım.

Afanasiy İvanoviç'in (Totskiy) yüzü çarşaf gibi bembeyaz olmuş, general donup kalmıştı. Herkes başını uzatmış, gözünü dikmiş, prenze bakıyordu. Gavrilâ olduğu yerde taş kesilmiş gibiydi."²²

Diyalogların arasındaki düzyazı kısımları bir tür sahne notları gibidir. Yalnızca oyuncuların konumunu belirtir. Merezkovski'nin belirttiği gibi: "Öykü tam anlamıyla bir metin değil, bir tür parantez içi ifade, oyun üzerine alınmış notlar gibidir bu kısımlar sahneyi kurar, tiyatrodâ gerekli olan ıvır zıvırı oluşturur; gerçek yapıt karakterler sahneye çıkıp konuşmaya başladıklarında başlar."²³

"Prens ölgün bir sesle,

- Ki-kiminle? diye kekeledi.

Nastasya Filippovna yine öyle ciddi, kararlı, açık bir biçimde karşılık verdi:

- Gavrilâ Ardalionoviç İvolgin'le.

Birkaç saniyelik sessizlik oldu. Prens bir şey söylemeye çalışıyor, göğsünün üzerinde korkunç bir ağırlık varmış gibi söyleyemiyordu. Sonunda,

- H-hayır evlenmeyin! diye mırıldandı.

Ve derin bir soluk aldı."

Nastasya kaderini "budalanın" ellerine bırakmasının nedenini onun "güvenilirliğine, sadakatine" inandığı ilk insan olmasıyla açıklar. Romandaki paradoks –yani, saflığın bilgelikle eşitliği– açı-sından elzem olmakla birlikte, Nastasya'nın bu açıklaması haklı

bir açıklama değildir. Rogojin'in dürüstlüğü de Mıskın'inkine eş-değerdir ve onunki kadar mutlaktır. Rogojin'in ilk adı olan Parfyon, "bakir" anlamına gelir. Prens'in tavsiyesine uyan Nastasya bağlarından kurtulur. Totskiy'in parasını almayacak, General Yepançin'in inci kolyesini kabul etmeyecektir; ona kolyeyi karısına vermesini söyler. Ertesi gün yeni bir yaşama başlayacaktır:

"O anda o sabah Gavril'a'nın evindekinin aynı, güçlü bir çingirak sesi duyuldu.

Heyecanla haykırdı Nastasya Filippovna:

- A! A-a-a! İşte de çözüm! Nihayet! Saat on iki buçuk! Rica ediyorum, oturunuz baylar, çözüm zamanı!"²⁴

O sabah saat dokuzda başlayan olaylar melodramatik çözüm noktasına doğru gitmektedir. İzleyen kısımlar (ki bunlar ayrıntılı bir okuma yapılmasını bir kez daha haklı çıkartıyor) modern romandaki en teatral parçalardan birini oluşturur.

Rogojin "vahşi" ve "dalgın" bir biçimde salona girer. Yüz bin rubleyi getirmiştir ama Nastasya'nın önünde "kendisi için verilecek kararı bekler gibi" ürkekçe siner. Nastasya için onun bu kaba teklifinin samimi olmak gibi bir meziyeti vardır. Bu teklif, Totskiy ve Yepançin'in de uydukları ama zarif davranışların arkasına gizledikleri cinsellik kodunun en çıplak haliyle ortaya konmuş şeklidir. Burada Dostoyevski'nin toplumsal eleştirisi örtük olduğu oranda etkilidir. Nastasya, Gavril'a'ya döner. Onun, sandalyesinde inme inmiş gibi oturmasından anlaşılan gurursuzluğu Nastasya'yı çok öfkelenendirir. Gavril'a'nın kendisine önerilen evliliği kabul etmesindeki aşağılık yanı daha da vurgulamak için "Rogojin'in metresi" olduğunu söyler. "Ferdişçenko bile almaz beni" der. Ama bizim Micawber'in gözü keskindir. Nastasya'ya onu prensin alacağını söyler. Haklıdır da. Prens ona gerçekten evlenme teklif eder:

öyle düşünüyorum ki, evlenirsek ben size değil, siz bana onur vereceksiniz. Ben bir hiçim, oysa siz çok acı çektiniz ve böyle bir cehennemden içinden tertemiz çıktınız. Bu çok büyük bir şey!"²⁵

Nastasya'nın böyle şeyler "romanlarda olur" demesi ve Mışkin'in bir eşe değil bir "dadiya" ihtiyacı olduğunu söylemesi çok isabetlidir ve kesin bir cevap olarak algılanmalıdır. Ama giderek artan kargaşada bu sözler gümbürtüye gider. Prensin evlilik teklifini güçlendirmek için Dostoyevski o zamanın popüler melodramlarında bile artık bayatlamış olan bir tekniğe başvurur. Daha o sabah Yepançin'den yirmi beş ruble almak zorunda kalmış olan "budala", cebinden bir mektup çıkartarak büyük bir servetin mirasçısı olduğunu açıklar. Tema ve mantık açısından savunulamaz görünen bu darbenin nedeni yine de çevredeki o müthiş yoğunluktur. Atmosfer öylesine uç noktalardadır ve kargaşa davranışın sınırlarına öyle dayanmıştır ki, dilencinin prene dönüşmesi, döner bir sahnedeki değişim gibi kabul edilebilir bir şey olur.

Nastasya'nın ruhunda kahkaha, gurur ve histeri tutuşur; bu duygu nüansları sahne boyunca özenle birbirinden ayrı tutulmuştur. Kendisini Totskiy'den intikam alabilecek ve Yepançin'e kapıyı gösterebilecek bir prenses olarak düşünmek onu zevkten deliye döndürür. Dostoyevski, bir insanın kendi ruhunun çevresinde dans ettiği bu hezeyanlı monolog türünde eşsizdir. Sonunda Rogojin anlar, arzusunun içtenliği kuşku götürmezdir:

"Ellerini cırpı, derin bir inilti koptu göğsünden.

- Vazgeç! diye bağırdı prene."

Mışkin, Rogojin'in tutkusunun daha güçlü olduğunu ve fiziksel anlamda kendisinininkinden daha gerçek olduğunu bilir. Ama Nastasya'ya bir kez daha seslenir:

"Mağrur birisiniz Nastasya Filippovna, ama belki sadece, iflah olmaz biçimde suçlu olduğunuzu düşünecek kadar çok acı çekmiş bir kadınsınız"

Ama belki de öyle değildir. Nastasya'daki kendine acıma duygusu gerçeklerle tam örtüşmez. Prens, gururun en ince zevki kişinin kendisini lanetlemesinden alıp almadığını merak eder ve böylece

Dostoyevski psikolojisinin leitmotiflerinden birine değinmiş olur. Söylediği bu sözün sakın berraklığı Nastasya'yı esrik mantıksızlığından çıkartır. Nastasya oturduğu sedirden ayağa fırlar:

"Ağız süt kokan böyle bir çocuğun hayatını nasıl mahvedebilirim? Afanasiy İvanoviç'e yakışır bir şey bu: Çocukları o sever!"

Acımasız bir gazele Totskiy'in kendisine çocuk yaştayken erotik bir ilgi gösterdiğine atıfta bulunmaktadır. Artık kendisinde hiç utanma duygusu kalmadığını, bir zamanlar "Totskiy'in kapatması" olduğunu ilan eden Nastasya, prenze Aglaya ile evlenmesi gerektiğini söyler. Dostoyevski bize onun bu fikre nasıl vardığını söylemez. Kör bir durulukla Gavril'a duyduğu nefrete mi kapılmaktadır? "Budalanın" Yepançinler'in evinde bıraktığı izlenim hakkında bir şeyler mi duymuştur? Bilemeyiz. Bu olay fırtınasında karakterlerin anlık kavrayışlar yaşadıkları gerçeğini kabul ederiz. Dilin kendisi de bütün gizlerini ortaya dökmektedir.

Rogojin bu yarışta galip geldiğinden emindir, "kraliçesinin" etrafında yorgunluktan ve arzudan soluksuz dolaşır durur. Mışkin ağlamaktadır, Nastasya kendi sefaletini dramatize ederek onu avutmaya çalışır. Ama daha Gavril ve patronlarıyla görülecek hesabı vardır. Bu gece adeta sürünerek öyle bir ruhsal cendereden geçmiştir ki, bir başka insanı da bedensel olarak sürünmeye zorlaması gerekmektedir. Rogojin'in yüz bin rublesini ateşe atacaktır. Eğer Gavril paraları ateşten alırsa, hepsi onun olacaktır.

Dostoyevski karanlığın en korkunç güçlerini uyandırmıştır, bu çok ürpertici bir sahnedir. Muhtemelen tohumu Schiller'in *The Glove* (Eldiven) adlı baladında bulunur. İlginç bir şekilde buna benzer bir olay 1860'larda Paris'te kötü şöhretli bir kadının (*demi-monde*) evinde de meydana gelmiştir. Söz konusu kadın nefret ettiği bir adamı evine kabul eder, ondan yerde bin franklık banknotlardan bir daire yapmasını ister ve onunla yalnızca banknotlar yapıp kül olana kadar sevişeceğini söyler.

Nastasya'nın konukları bu zor sınavı duyunca donakalırlar. Lebedev kendisini kontrol edemez. Şömineye doğru bir hamle ya-

par ve şöyle haykırır: “Evde kötürüm, hasta bir karım var, ayrıca on üç de çocuk. . . hepsi kimsesiz, babalarını geçen hafta toprağa verdim, hepsi aç.”²⁶ Yalan söylemektedir; ama sesi lanetlenmişlerin feryadı gibi çıkar. Gavrilâ “çarşaf gibi bembeyaz yüzünde çılgın bir gülümseme” ile kıpırdamadan durmaktadır. Yalnızca Rogojin sevinçlidir; o, bu işkencede Nastasya’nın yabanıl ruhunun ve acayip egemenliğinin kanıtını görür. Ferdişçenko parayı ateşten dişleriyle çıkartıp almayı teklif eder. Çok güçlü bir hayvansallık çağrışımı yaratan bu teklif, sahnenin ahlaki ve psikolojik vahşetini vurgular. Ferdişçenko, Gavrilâ’yı kolundan çekerek şömineye yaklaştırmak ister ama Gavrilâ onu iter ve dönüp kapıya doğru yürür. Birkaç adım attıktan sonra da düşüp bayılır. Nastasya para paketini ateşten alır ve paraların Gavrilâ’nın olduğunu söyler. Hem perde hem de azap (dram kuramları bu iki sözcüğün köklü ilişkisi üzerine kuruludur) sona erer. Nastasya şöyle seslenir: “Rogojin, marş, marş! Hoşça kal prens, hayatımda ilk kez insanla karşılaştım!”*

Bu ifadeyi kendi amacımı zora sokan bir şey olarak alıntıldım. Romanda başka hiçbir yerde çeviriler aracılığıyla çalışmak bu kadar büyük bir güçlük yaratmaz. Constance Garnett çevirisinde de Mousset, Schloezer ve Luneau’nun editörlüğünü yaptığı Fransızca metinde de bu cümle şöyledir: “Hayatımda ilk kez *bir* insanla karşılaştım.” Bunun doyurucu bir anlamı vardır: Nastasya, Prens Mışkin’e duyduğu saygıyı ifade etmektedir; onunla karşılaştırıldığında diğer insanlar ona vahşi ve tamamlanmamış gibi görünmektedir. Bana bir Rus Dili ve Edebiyatı uzmanı tarafından önerilen alternatif bir yorum ise, çok daha zengin ve duruma daha uygun anlamlar içeriyor. Bu çarpıcı gecede Nastasya sözcüğün tam anlamıyla *insanı* ilk kez görmüştür. Soyluluğun ve yozluğun gidebileceği en uç noktalara tanıklık etmiştir; insanın doğasındaki potansiyellerin kapsadığı tüm alan gözünün önüne serilmiştir.

Bu cümlelerin Türkçe (Ergin Altay) çevirisi de İngilizce (Constance Garnett) çevirisinde ve Fransızca (Mousset, Schloezer ve Luneau) edisyonunda olduğu gibidir. “Hoşça kal prens, hayatımda ilk kez *bir* insanla karşılaştım!”. Burada Steiner’in kendi önerisi doğrultusunda “bir” sözcüğü düşürülmüştür –ç.n.

Nastasya ile Rogojin bağırış çağırışlarla uğurlanarak giderler. Mışkin onların arkalarından koşar, bir kızağa atlayıp hızla uzaklaşan troykaların peşine düşer. Prensın servetini ve Nastasya'nın onun Aglaya ile evlenmesi gerektiğine dair söylediklerini düşünmeye başlayan kurnaz Yepançin, boş yere ona engel olmaya çalışır. Gürültü patırtı ve karmaşa dinmeye başlar. Romantik sahne oyunlarının olmazsa olmazı olan bir şafak vakti epilogunda Totskiy ile Ptitsin, Nastasya'nın aşırı davranışlarından söz ederek eve doğru yürürler. Perde indiğinde, Gavrila yanında yanmış paralar olduğu halde yerde yatmaktadır. Dramın üç başkişisi ise, hızla Yekateringof'a doğru yol almaktadırlar; troyka çingirakları giderek duyulmaz olur.

Prens Mışkin'in Petersburg'daki ilk yirmi dört saati işte böyle geçer. Konuyla ilgisi olup olmadığına bakmadan, *Budala*'nın bu bölümünü yazarken Dostoyevski'nin oldukça şiddetli iki sara nöbeti geçirmiş olduğunu da eklemek istiyorum.

Metnin yalnızca bir kısmını incelemek bile, Dostoyevski'nin dramatik yöntemin insanlık durumunun gerçeklerine en yakın yöntem olduğunu düşündüğünü göstermeye yetiyor. Daha sonra, Dostoyevski'nin trajik bakış açısını, melodram teknikleri ve stratejileri kullanarak nasıl ortaya koyduğunu göstererek bu önermeyi daraltacağım. Ama bunun ana ilkeleri *Budala*'nın bu ilk kısmında açıkça görülüyor. Diyalog ön plana çıkartılmış. Allen Tate'in deyişiyle "bölümlerin doruk noktalarına" benzer biçimlerde varılıyor: Hem Gavrila'nın evindeki hem de Nastasya'nın akşam davetindeki sahnelerde eylem ve retorikten özdeş biçimde yararlanılmıştır. İki durumda da bir koro, sahneye iki önemli giriş, sahneyi doruğa vardırان bir davranış –tokat ve ateşle sınanma– ve dramın ivmesini kesin bir sonla donduran bir çıkış vardır. Dostoyevski'nin diyalogları, dolaysız oluşları ve yoğun enerjileriyle, (Rus eleştirmenler bunun dilsel bir zarafet anlamına gelmediğine dikkatimizi çekiyorlar) tiyatroya has duyarlılıklara ve uygulamalara çok benziyor. "Kimi zaman," diyor Merezkovski, "insana öyle geliyor ki, sırf onun döneminde epik anlatının dışsal biçimi, yani roman, egemen olduğu için trajedi yazmamış; ayrıca, kendisine layık bir trajedi sahnesi

yoktu, dahası, ona layık bir izleyici de yoktu.”²⁷ Yalnızca, “epik anlatı” ifadesine katılmıyorum.

Dostoyevski’nin dramatik araçları kullanmaktaki ustalığı onun dehasının Shakespeare’inkiyle karşılaştırılmasına yol açmıştır. Yaratılan etkiden geriye doğru gitmediğimiz ve yazı türleri arasındaki önemli farklılığı göz ardı etmediğimiz takdirde bu karşılaştırma, sürdürülmesi zor bir karşılaştırmadır. Bence bu karşılaştırmayla anlatılmak istenen şey, Dostoyevski’nin somut trajik durumları ele alış biçiminin ve insanı bazı davranışlara iten güdülerini kavrayışının aklımıza, başka romancılardan çok Shakespeare’in bu alandaki başarılarını getirdiğidir. Shakespeare’in şiiri ile Dostoyevski’nin düzyazısının birbiriyle uyumsuzluğunu unutmadan, her iki yazar için de ana öğenin diyalog olduğu söylenebilir. Shakespeare ile karşılaştırılmak, elbette Dostoyevski’nin de hoşuna giderdi. *Ecinniler* için tuttuğu not defterlerinden birinde, Shakespeare’in “gerçekçiliğinin” –tıpkı kendisinininki gibi– yalnızca günlük yaşamın takliidiyle sınırlı olmadığını yazar: “Shakespeare bize insanın ve insan ruhunun gizemini açıklamak üzere Tanrı tarafından gönderilmiş bir peygamberdir.” Kuşkusuz, bu yargı Dostoyevski’nin kendisini nasıl gördüğüne de işaret ediyor. Tolstoy’un Shakespeare’i eleştirilmesiyle bunun zıtlığı her bakımdan aydınlatıcıdır.

Dostoyevski ile Racine arasında kurulan benzerlikler de –daha fazla olmasa da– bunun kadar uygundur. Her iki yazarın da dramatik eylem ve dramatik retorik aracılığıyla bilincin gölgeli alanlarına ve çoklu katmanlarına dair keskin bir görüş ifade ettikleri doğrudur. Racine ile Dostoyevski ender sahip olunan bir zihin bilimini somut ve dramatik anlamda ete kemiğe büründürmüşler ve bilinçaltının maskeleri hakkındaki düşüncelerini farklı mantıkları ve tartışmaları çarpıştırarak yansıtabilmişlerdir.

Eksik olsa da, bu tarz karşılaştırmaların doğruluğu, Dostoyevski’nin romanlarında Batı edebiyatında Elizabeth dönemi ve neoklasik dönem trajedisinden bu yana çöküşe geçmiş olan değerlerin, kavramların ve davranış biçimlerinin bulunmasından kaynaklanır. Dostoyevski, bu saygın geleneğe ait bir dramacı olarak görülebilir. Dramatik konulara yönelik şaşmaz bir içgüdüğü vardı. Olay birliği

uğruna önemsiz gerçekçilik gereklerini feda etmiştir. Melodramatik olanaksızlıkları, rastlantıları ve kullandığı araçların kabalığını asla önemsemez. Onun için önemli olan tek şey, insan yaşamının çatışmanın ışığında ortaya çıkan görkemidir. Ruhlar arasında veya insanın kendi ruhuyla yapılan aracısız konuşmalar da sürekli kullandığı araçtır.

III

Yapısal olarak *Budala*, Dostoyevski'nin en sade romanıdır. Prologdan ve Mışkin'in felaket haberciliğinden sondaki cinayete kadar neredeyse çizgisel bir netlikle ilerler. Romanda trajik kahramanın o kadim sorunu gündeme gelir: Prens hem masum hem de suçludur. Bunu Yevgeniy Pavloviç'e şöyle itiraf eder: "Ah, evet, suçluyum! Büyük olasılıkla bütün suç bende! Aslında neden suçlu olduğumu tam bilmiyorum, ama yine de suçluyum."²⁸ Mışkin'in işlediği "cürüm", acıma duygusunun sevgiye baskın gelmesidir, çünkü sevgi körlüğü diye bir şey olduğu kadar (*Kral Lear*), acıma körlüğü de vardır. Prens hem Aglaya'yı hem de Nastasya'yı "sever", ama aşkı ikisini de kuşatmaz. Trajik gelişmelerin simgesi olarak aşkın üç kişi arasında dağılması teması Dostoyevski'yi büyülemiştir. *Ezilenler*'in ana olay örgüsü bunun etrafında şekillenmiştir (bu, *Budala*'nın ilk taslağı olarak düşünülebilecek bir kitaptır), *Ebedi Koca*'da, *Ecinniler*'de ve *Karamazov Kardeşler*'de ise, daha da olgunlaştırılmıştır. Dostoyevski, iki insanı aynı anda birini hiç dışlamadan büyük bir güçle sevmenin mümkün olduğuna inanıyordu. Bunda bir sapıklık değil, sevme kapasitesinin yükselmesini görüyordu. Ama geniş bir alana uygulandığı zaman merhametin doğası zorlanmasa da, sevginin doğası zorlanır.

Bu gibi konuların dramatik biçimde, yani yalnızca konuşma ve fiziksel eylem aracılığıyla anlatılması çok açık bazı zorluklar yaratır. Mışkin'in sevgisini nesnelleştirmeye çalışırken, bu sevgi için uygun dramatik canlandırmalar planlarken Dostoyevski, bu sevgiyi fiziksel köklerinden kopartır. "Budala" sevginin cisimleşmiş halidir, ama onda sevginin kendisi tensel değildir. Romanın birçok yerinde Dos-

toyeveski'nin bize doğrudan MıŖkin'in bilinen anlamda cinsel arzu duyması mümkün olmayan bir yarım adam olduğunu söylemesine ramak kalır. Ama bu imaların okurun ve diğer karakterlerin bilincinden kayıp gitmesine izin verilir. Aglaya ile Nastasya bazı anlarda prensin kısıtlarının bilincine varırlar; ama diğer zamanlarda varmazlar ve onunla evlenme olasılığını çok doğal karşırlar. Bu muğlaklık MıŖkin'in İsa'yı ağrıştırmasıyla daha da karmaşıklaşır. Bu ağrışım açısından bakirlik çok önemlidir. Ama tam anlamıyla gerçekleşirse, o zaman da olay örgüsü inandırıcılığını kaybeder. Henri Troyat'ın *Dostoyevski*'de ileri sürdüğü gibi, prensin iktidarsızlığı cinsel içerimleri aracılığıyla değil, genel olarak eyleme geçememesi aracılığıyla verilmiştir: "Bir şeyler yapmaya kalkışsa aldanıyor. İnsani koşullara uymayı beceremiyor. İnsan olmayı bilemiyor."²⁹

Bu durum *Budala*'da tümüyle zlemeyen bazı teknik ve biçimsel sorunlar yaratır. Cervantes gerçekten inandırıcı bir çözüme daha fazla yaklaşmıştır: Don Quijote'nin aşkının platonik bir aşk oluşu, onun bir eksikliği değil, aksine davranışlarındaki erdemın örneğidir; diğer insanlarla olan ilişkilerindeki "dşsellik" ykwnn olumlu bir öğesidir, *Budala*'da olduğu gibi, romanın yapısına rastgele anlarda dahil olan esrarengiz bir ilke değildir. Dostoyevski bu soruna *Karamazov Kardeşler*'de yeniden döner. Alyoşa'nın keşişlikten dünyaya geçişi yaşadığı psikolojik değişimin karşılığıdır; bekretten ilişki kurabileceği bir ortama geçer. Onun bir zamanlar keşiş olmuş olan bir erkek olması, bütüncül insanlığının gösterge-sidir.

Dostoyevski uzun süre *Budala*'ya uygun bir son aramıştır. Düşündüğü farklı sonlardan birinde Nastasya MıŖkin ile evlenir; bir başkasında evlenmeden önceki gece bir geneleve kaar; üçüncüsünde Rogojin ile evlenir; tümüyle farklı bir başka sonda ise, Aglaya ile dost olur ve onun prensle evlenmesi için uğraşır; hatta Dostoyevski'nin, Aglaya'yı prensin metresi yapma olasılığını bile düşündüğü anlaşılmaktadır. Bu kararsızlıklar ondaki dş gücünün ne denli zgr olduğunu gösteriyor. Yarattığı kişiler üzerindeki sıkı ve yaygın denetimi Tanrı'nın insanlar üzerindeki egemenliğine benzeyen Tolstoy'un aksine, Dostoyevski, bütün gerçek oyun yazarları gibi,

olayın bağımsız ve öngörülemez dinamiklerine kulak vermektedir. Not defterlerini incelediğimizde, diyalogların ve çatışmaların, olayın kendi iç yasalarından ve potansiyellerinden kaynaklanmasına izin verdiğini görürüz. Michelangelo, heykelin mermerde gizli olduğunu ve kendisinin yalnızca onu görünür hale getirdiğini söylemişti. Onun için maddenin dokusu ve gözle görülmeyen kıvrımları ne ise, Dostoyevski için de dramatik karakterin altında yatan enerjiler ve güçler odur. Kimi zaman bu güçler öyle özgür davranırlar ki, amacın muğlaklaştığı görülür (Medici Şapeli'nde uzanmış olarak arkadan görülen tamamlanmamış figürler erkek midir, kadın mı?). Çok iyi bildiğimiz bir oyunun yeniden sahnelenmesinde olduğu gibi, bir Dostoyevski romanını da yeniden okuduğumuzda, beklenmediklik duygusu yeniden doğar içimizde.

Bir Dostoyevski sahnesindeki gerilim, farklı çözümlerin ve bunlar arasındaki ilişkilerin metni çevrelemesinden doğar. Karakterlerin yaratıcılarından ve bizlerin önceki görüşlerimizden bu kadar özgür olması hayranlık verici bir şeydir. Örneğin, Nastasya'nın evinde romanın dört "ana kişisini" bir araya getiren olaya bakıp bunu Henry James'in *The Golden Bowl* (Altın Kap) adlı romanının doruk noktasındaki dörtlü ile karşılaştıralım.

Bu roman hakkındaki güzel incelemesinde Marius Bewley, Fawns'daki terasta Maggie ile Charlotte'un karşı karşıya getirilmesindeki çok belirgin teatral düzenlemeye dikkat çeker. Olayın muhteşem biçimde sergilenişini buna delil olarak gösterir ve James'in bir başka bahçede ihanete uğrayan İsa'ya yaptığı örtük göndermelerle, bu sahnedeki ritüel öğeleri derinleştirdiğini söyler. Burada *Budala*'yla karşılaştırılabilecek müthiş alanlar vardır. Her iki durumda da iki kadın, sonucu hayatlarının akışını belirleyecek bir düelloya tutuşurlar. Her iki sahnede de bahis konusu olan erkekler tüm varlıklarıyla orada ama hareketsizdirler. Onlar, mücadelenin gerçekleştiği şahadırlar. Sanki işin son derece içinde olan ama o anda tarafsız olmaları gereken silahlı düello tanıkları gibidirler. Her iki romancı da sahneyi büyük bir özenle kurar. James, Maggie'nin psikolojik durumunu "yorgun bir oyuncununkine" benzetir; karakterlerden "bir oyunun provasını yapan kişiler" ola-

rak söz eder ve iki kadını içerdeki iki erkeği görebildikleri aydınlık bir pencerenin dışında buluşturarak sahneye mimetik bir yoğunluk katar. Bu bölüm, aydınlık ve karanlık ikiliği çevresinde biçimlenir; Charlotte'un ilerleyişi –“muhteşem, parlak, esnek yaratık kafesten çıkmıştı”– parlak ışık huzmelerinden gölgeli alanlara geçiş olarak gösterilir. Dostoyevski de aynı zıtlığa dikkat çeker: Aglaya üzerine “açık renk bir pelerin” almıştır, oysa Nastasya tepeden tırnağa siyahlar içindedir.³⁰ (Melville'in *Pierre*'inin doruk noktasındaki sahnede de “kuzgun” ile “sarışın” arasında benzer bir çatışma vardır ve orada da bir dürtünün çok önemli bir durumda karşı karşıya getirildiği görülür.) James anlatıyor:

“Daha ileri gidip, açıklanmayan kuytlara ve tepkilere gömülmesinler diye ansızın patladıklarında farkına vardığımız gaddarlığın çekiciliği, olması muhtemel korkunç şeylerin ayartıcılığı... bu baş döndürücü anlara egemen oluyordu.”

Ama Maggie, “kıl payıyla” içtenlik yoluna sapmayarak “gaddarlıktan” kaçınmayı başarırken, Nastasya ile Aglaya “olması muhtemel korkunç şeylerin ayartıcılığına” kapılırlar. Birbirlerini kışkırtarak, onları sadece felakete sürükleyecek, yarı doğru yarı yalan sözler ederler.

Sahne boyunca Nastasya'nın ruh durumu sürekli değişir: Hışnıktan eğlenceye, acımadan delice bir hiddete geçer. Dostoyevski bu çatışmada ortaya çıkabilecek olağanüstü olasılık zenginliğini aktarır. Olayın birbirinden çok farklı yerlere gidebileceğini ve kullanılan retorikte felakete götüren şiddetin –son bir sürpriz olsa– uzlaşmaya da götürebileceğini hissederiz. Bu karmaşık enerjilerin arasında egemen olan şey diyalogdur; ama diyalogun altında ve üstünde hâlâ Dostoyevski'nin farklı taslaklarda denediği ve karakterlerin kendilerine özgü o özgürlükle çılmaya devam ettikleri öteki notaları da duymamız gerekir. (Burada bahsettiğimiz “yaşayan bir metin” değil midir?)

Aglaya, Nastasya'ya Mışkin'in ona olan ilgisinin yalnızca acımadan kaynaklandığını söylemeye gelmiştir:

"Kendisine sorduğumda, uzun zamandır sizi sevmediğini, sizi hatırlamanın bile ona ıstırap verdiğini, hatırladıkça size acıdığını, "yüreğinin sızladığını" söyledi. Size şunu da söyleyeyim, ömrümde onun kadar temiz yürekli, dürüst ve her şeye çabucak inanan bir insan tanımadım ben. Onu dinledikten sonra, isteyen herkesin onu kolaylıkla aldatabileceğini, kendisini aldatan herkesi aradan bir süre geçtikten sonra bağışlayabileceğini öğrendim ve işte bunun için de sevdim onu. "31

Gerçi Aglaya prenze âşık olduğunu prensin Yepançinler'in evinde geçirdiği sara nöbeti sırasında belli etmiştir, ama bunu ilk kez bu kadar açıkça dile getirmektedir. Othello'nun senatörlere hitabıyla aradaki benzerlik kasıtlıdır; taslaklarda Dostoyevski, Aglaya'nın beyanında Othello'nun dingin saflığından izler bulunması gerektiğini yazmıştır. Ama her iki durumda da bu saflık körlüğün sınırlarına dayanır. Mışkin başkalarından çok kendisi tarafından aldatılmıştır; onda acıma ile aşk arasındaki ayrım, Aglaya'nın çizdiği bu net portreyi destekleyemeyecek kadar belirsizdir. Daha olgun bir kadın olan Nastasya bunu bilir ve zekice kullanır. Aglaya'nın konuşmaya devam etmesini bu yüzden ister. Genç kızın konuşarak karanlık bir taşkınlığa sürükleneceğini tahmin eder. Aglaya, Nastasya'nın suskunluğuyla kurduğu tuzağa atlar. Nastasya'nın özel yaşamına saldırır ve onu aylaklıkla suçlar. Kılıç kullanırken yapılan ani bir hata gibi bu ilgisiz konunun durup dururken gündeme gelmesi Nastasya'ya intikam alma fırsatı sağlar: "Peki, siz aylak değil misiniz?" diyerek cevabı yapıştırır.

Bu sözler, *Budala*'da alttan alta var olan, ancak yeterince geliştirilmemiş toplumsal eleştiriyi ön plana çıkartır. Nastasya, Aglaya'nın temizliğinin servetine ve toplumsal konumuna bağlı olduğunu ima etmektedir. Kendi düşkünlüğü ise, toplumsal koşullardan kaynaklanmaktadır. Artık ayağını sağlam basmadığının bilincinde olan Aglaya, giderek artan bir öfkenin etkisiyle rakibinin yüzüne Totskiy'in adını fırlatır. Nastasya birden büyük bir öfkeye kapılır, ama bu mantıklı bir öfkedir, bu yüzden de tartışmayı kazanan o olur. Aglaya bağırır: "Temiz, namuslu bir kadın olmayı isteseydi-

niz, gider çamaşırcılık yapardınız. “Çamaşırcı” sözcüğünün gündelik Rusçadaki örtük anlamları ve Dostoyevski’nin not defterlerinde bu sözcüğü kullanma biçimi düşünüldüğünde, Aglaya’nın bu sözlerinin özel bir kasıta sahip vahşi bir saldırı olduğu anlaşılır. Üstü kapalı bir şekilde genelevden söz eder gibidir; ona göre, eğer Nastasya dürüst olsa, rolünü tam olarak oynaması gerekir. Rogojin’le kaçmadan önceki neşeli acımasızlık anında Nastasya’nın, sonunun çamaşırcılık olabileceğini söylediği hatırlarsak, bu darbe daha da keskinleşir.

Ama artık Aglaya ölçüyü kaçırmıştır. Mışkin acıyla haykırır: “Aglaya, dur! Haksızlık ediyorsun.” Bu, Nastasya’nın zaferinin işaretidir. Kavrayışındaki insanı hayrete düşüren eksiksizlikle Dostoyevski bir sonraki cümlede “Rogojin gülümsemedi artık, kollarını göğsünün üzerinde çapraz yapmış, dudaklarını büzmüş, dinliyordu,” diye ekler. Aglaya’nın dürtüklemesiyle Nastasya önceden görmediği, hatta belki istemediği bir zafere doğru iteklenir. Mışkin’i Yepançin’in kızıdan kopartıp alacaktır. Böyle yaparak kendi ölüm fermanını da imzalamış olur. Yine burada da trajik bir yaşam felsefesi egemendir: Trajedideki büyük düellolarda yengi yoktur, yalnızca farklı yenilgi türleri vardır.

Nastasya saldırıya geçer. Aglaya’ya bu dayanılmaz sahnenin neden yaşandığını söyler:

“Beni sizden çok sevip sevmediğini kendiniz gelip görmek istediniz, çünkü çok kıskanıyorsunuz.

Neredeyse mırıldandı Aglaya:

- Bana sizden nefret ettiğini söyledi zaten.

- Olabilir. Belki nefret etmesine değmem bile; yalnız. . . yalnız, sanırım yalan söylüyorsunuz! Benden nefret edemez o. böyle bir şey de söylemiş olamaz!”³²

Nastasya haklıdır, Aglaya’nın (zayıflığını çok belli eden) yalanı, onu kendi güçlerini kullanmaya iter. Bir an kıza Mışkin’i alıp gitmesini söyler. Ama intikam arzusuna ve umutsuz bir kaprise yenilir. Prensten ikisi arasında bir seçim yapmasını ister:

"Nastasya Filippovna da, Aglaya da durmuş bekliyordu. İkisi de aklını yitirmiş gibi prens bakıyordu. Ne var ki prens bu meydan okumanın ne denli güçlü bir meydan okuma olduğunun farkında değil gibiydi. Belki gerçekten farkında değildi. Şimdi karşısında bir zamanlar Aglaya'ya sözünü ettiği 'görüntüsü yüreğini dağlayan' umutsuz, çılgın o yüzü görüyordu yalnızca. Fazlasına dayanamadı. Nastasya Filippovna'yı göstererek, yalvarma ve sitem dolu bakışını Aglaya'ya çevirdi:

- Olamaz! dedi. Aklı başında. değil!

Aglaya'nın korkunç bakışı karşısında donup kaldığı için yalnızca bu kadar söyleyebilmişti. Bu bakışta öylesine büyük bir acı ve aynı zamanda sınırsız bir nefret vardı ki, ellerini çırparak bir çığlık atıp ona doğru koştu prens, ama çok geçti artık."³³

Krizin keskinliği ve çözümün bütünlüğü bakımından, James ile Dostoyevski arasında pek fark yok. Ama bu iki sahnenin etkisi tümüyle farklı. Maggie ile Charlotte yeniden aydınlığa dönüp yollarına erkekler geldiğinde, olaya inandırıcı bir gerçeklik duygusunu veren şey, James'in melodrama direnmesidir. Uzun zamandır biriken ve bize en ince ayrıntısına kadar anlatılan basınç çok dar bir kanaldan dışarı salınmıştır. Kadınlardan biri, bir an için bile olsa, James'in tarzının kapsadığı davranış ve retorik alanının dışına çıkmasın diye soluğumuzu tutarak bekleriz. Öyle bir şey olmaz, müziğe veya mimari bir yapıta verdiğimiz benzer bir tepki veririz; farklı armoniler tek bir biçimin egemenliğine boyun eğmiştir; açık ve aydınlık bir alan, beklenen bir kemerle çevrelenmiştir.

Dostoyevski ise tersine melodramın her tür ayartısına boyun eğer. Son ana kadar Nastasya prensi rakibine bırakacak mı, Rogojin olaya müdahale edecek mi, prens iki kadın arasında bir seçim yapacak mı, bilemeyiz. Karakterlerin doğasında bunların hepsini mümkün kılacak şeyler vardır. Bence, okurken bütün bu olasılıkları aklımızda tutmamız beklenmektedir. *The Golden Bowl*'ün etkisi, dolaylı her şeyin dışlanmış olmasına bağlıdır; sahneden aldığımız doyum "işlerin başka türlü olamayacağı" duygusundan kaynaklanır. *Budala*'daki zirve anları ise, şok anlarıdır. (Yalnızca başta kurulmuş dil düzeneği içinde var oldukları için) kaderleri

önceden belirlenmiş olan karakterler yine de dramın özel büyüsi olan o özgür yaşama duygusunu verirler.

Sahnenin sonu tam bir tiyatrodur. Nastasya alanın hâkimi olmuştur:

“Benimsin! Benimsin! diye bağırıldı. Kendini beğenmiş küçük hanım gitti mi? (Kriz geçiriyor gibi kahkahalar atmaya başladı.) Ha-ha-hal! Küçük hanıma bırakacaktım onu ha! Peki ama neden? Ne akılla? Deliyim ben! Deli! Defol buradan Rogojin. ha-ha-hal!”³⁴

Aglaya çıkıp gitmiştir, Rogojin de tek bir şey söylemeden çıkar. Prens ile “düşmüş meleği” kaotik bir mutlulukla birlikte kalırlar. Prens, “bir çocuğu” okşar gibi onun yüzünü okşayıp sevmektedir. Bu tersine çevrilmiş bir *pietâ** imgesidir. Şimdi iradenin ve zekânın cisimleşmiş biçimi olan Nastasya çaresiz yatmakta, “budala” ise suskun bir bilgelikle onu avutmaktadır. Trajedide çoğu zaman olduğu gibi, felaketi kaçınılmaz hale getiren olaylarla trajik son arasındaki huzur anı –felakete varmadan önceki ateşkes– yaşanmaktadır. Lear ile Cordelia da ölümcül düşmanlarının arasında birlikte, böyle bir sevinçle otururlar. Hiddetin sonrasındaki geçici sakinliği bu kadar güzel aktaran bir sahne başka hiçbir romanda bulunmaz. Belki burada Dostoyevski’nin *Budala*’yı diğer bütün romanlarına üstün tuttuğunu da eklemek gerekir.

IV

Romanların notlarını ve taslaklarını incelemek son derece aydınlatıcı oluyor. Onlarda anılardan ve düş gücünden kaynaklanan ilk karanlık güdülerin izlerini görebiliyoruz. Yazarların evrimleşerek daha sonra karakterlere dönüşecek o ilk geçici cinleri çağırarak için büyü formülleri olarak kullandıkları adların ve yerlerin listelerini görebiliyoruz. Yapacaklarını tam olarak kavramadan önce gittikleri yanlış yönleri, zamansız çözümleri ve zorlu bir vazgeçme sürecini izleyebiliyoruz. Henry James’in not defterlerinde yazarın benliği ile eleştirel bilinci son derece ilginç bir diyalog sürdürürler;

Michelangelo’nun ünlü, kucağında İsa’nın cesedini tutan Meryem heykeli –ç.n.

ama bu, o halinde bile sanatın damgasını taşıyan ve onun perdahından geçmiş bir diyalogdur. Sovyet kütüphanelerinin ve arşivlerinin yayımladığı dosyalarda, not defterlerinde ve metin parçalarında, yaratının işlenmemiş malzemesi, cadı kazanındaki yabancı malzeme gibi yatmaktadır. Keats'in mektupları ve taslakları veya Balzac'ın düzeltilmiş metin provaları gibi, bu belgeler de yaratıcılığın gizemini biraz daha iyi anlamamızı sağlıyor.

Budala'nın taslakları da birçok bakımdan aydınlatıcıdır. Soyut kavramlar ile D. H. Lawrence'ın deyimini kullanırsak, yaratıcı enerjinin fışkırması arasındaki o denge halinde, Dostoyevski son derece güçlü bazı özdeyişler bulur. Mışkin-Stavrogin çifte figürünün gelişmesine giden ilk taslaklarda şu unutulmaz ifadeyi görüyoruz: "Cinlerin inancı vardır, ama titrerler." Dostoyevski ile Nietzsche arasında yapılan karşılaştırma en çok burada veya (*Ecinniler*'in notlarında bulunan) "İsa kadınları anlamıyordu" tarzı özdeyiş benzeri ifadelerde yerini bulur. Kimi zaman da Dostoyevski, taslağın sayfa kenarlarına inancının göstergesi olan notlar eklemiştir: "Dünyada tek bir şey vardır: Dolaysız merhamet. Adalete gelince, o ikinci sırada gelir." *Budala*'nın notları sürekli olarak bize, Dostoyevski'nin romanlarında bazı motiflerin ve temaların tekrarlandığını hatırlatır (Proust, Dostoyevski'nin bütün romanlarının başlığının *Suç ve Ceza* olabileceğini öne sürmüştür). Başlangıçta "budala" yalnızca Stavrogin'in birçok özelliğini taşımakla kalmıyordu, aynı zamanda gizlice evlenmişti ve tıpkı *Ecinniler*'in kahramanı gibi, herkesin içinde aşağılanıyordu. Hatta son taslaklardan birinde bile, Mışkin çocukların "sopasına" maruz kalır. Çocuklar olay örgüsünde önemli bir rol oynar ve onun gerçek kişiliğini ortaya çıkarmasına yol açarlar. Bu, *Karamazov Kardeşler*'in epilogundaki Alyoşa'nın öyküsüdür. Anlaşılan maddenin korunumu yasası doğada olduğu gibi sanatsal yaratım alanında da geçerlidir.

Edebiyat yazarlığındaki bilinçaltı veya yarı-bilinçli yaratıcılık aşamalarını görmek özellikle ilginç oluyor. Örneğin, Dostoyevski'nin tekrar tekrar "Yahudilerin Kralı" veya "Yehuda Kralları" sözlerini not aldığını görüyoruz. Yazarın 1848-9 yıllarında kaldığı Petraşevski grubunun James de Rothschild'ı "Yahudilerin

Kralı” olarak adlandırdığını ve *Delikanlı*’nın kahramanının en büyük arzusunun “bir Rothschild olmak” olduğunu da biliyoruz. *Budala*’nın ilk taslaklarında bu söz Gavril’a’nın ilişki kurduğu tefecilere atfen de kullanılmış gibi. Romanın kendisinde ise, Gavril’a bu ifadeyi yalnızca bir kez, maddi hırslarının simgesi olarak kullanır. Ama Dostoyevski’nin kaleminden sürekli tekrarlanan bu ifade muhtemelen bilinçaltında İsa motifini fark etmesine yol açtı.

“Bağımsız karakter” paradoksunu da taslaklar aracılığıyla anlayabiliyoruz. Blackmur şöyle diyor,

“Yaratıcı yazarlığın ortaya çıkardığı nihai ürün, onun nesnel biçimidir karakterler ve yaratılmaları, insanca hatalarla dolu olan ama dehanın ortaya çıkışıyla insanüstü bir doğruluk da kazanan en derine kök salmış kanaatlere bağlıdır.”³⁵

Bu nihai ürün ve onun nesnelliği muazzam karmaşıklığı olan bir yaratıcı çabanın sonucudur. Son halinde elde edilen “insanüstü doğruluk”, yazarın dehasını meşgul eden bir araştırma ve karşı saldırı süreciyle, malzemesinde oluşmakta olan özgürlüğün veya “direncin” sonucudur. *Budala*’nın, Olga Umetzky’nin 1867’de işlediği suçtan esinlenen notlar biçimindeki ilk hali, daha sonraki versiyonlarından tümüyle farklıdır; üstelik romanın odağı Katkov’un *Russian Messenger*’ında tefrika edilmeye başladıktan sonra bile değişmeye devam etmiştir. Bu değişimlerin içerden geldiği anlaşılıyor. Dostoyevski, Aglaya’nın üstlendiği role kelimenin tam anlamıyla hazırlıksız olduğu, sayısız taslakta ve yeniden denemede de Rogojin’in işlediği cürümün ölümle sonuçlanmaması için mücadele ettiği anlaşılıyor.

Edebiyat Nedir? adlı sorgulamasında Sartre, düş gücü ürünü bir karakterin mantıklı bir anlamda “kendine has bir hayatı” olabileceği düşüncesini reddeder:

“Bu yüzden bir yazar *kendi* bilgisinden, *kendi* iradesinden, *kendi* projelerinden, kısaca kendisinden başka bir şeyle karşılaşmaz; yalnızca kendi iç dünyasını kavrar. . . . Proust, Charlus’nün eşcinselliğini “keşfetmemiştir”, çünkü bu konudaki kararını daha kitabı yazmaya başlamadan önce vermiştir.”

Düş gücünün işleyişine dair elimizdeki kanıtlar Sartre'ın mantığını desteklemiyor. Bir karakter yazarın kendi iç dünyasından yaratılmış olsa da, kendisinin de tam olarak bilmediği bir yönünü temsil eder gibi görünmektedir. Sartre, bir problemin ortaya konuş biçiminin –bilinmeyenli bir cebir denkleminin– o problemin çözümünü ve çözümün nasıl bir şey olduğunu da zorunlu olarak kendi içinde barındırdığını söylüyor. Ama yine de bu yaratıcı bir süreçtir; “cevabın” bulunması aslında cevabın bir yerlerde “var” olduğu anlamına gelmez. *The Statesman's Manual*'a yaptığı bir ekte “Bizi çevreleyen her şeyin, başımıza gelen her olayın,” diyor Coleridge, “sonuçta tek bir ortak nedeni vardır ve bu da bilincimizi yükseltmektir, öyle ki, bu yükselen bilinçle kendimizde keşfettiğimiz bilmediğimiz alanlar irademizle aklımızın egemenliğine girsin.” Don Quijote, Falstaff ve Emma Bovary bilincin bu tarz keşiflerini temsil eder; Cervantes, Shakespeare ve Flaubert onları yaratırken ve yaratma süreci ile yaratılan şey karşılıklı olarak birbirini aydınlatırken kendi kişiliklerinin daha önce bilmedikleri “kısımlarını” öğrenmişlerdir. Alman oyun yazarı Hebbel, bir yazar tarafından yaratılmış bir karakterin ne ölçüde “nesnel” olabileceğini sormuştur. Buna cevabı şudur: “İnsanın Tanrı ile ilişkilerinde özgür olduğu kadar.”

Mışkin'in bu anlamdaki nesnellığının, Dostoyevski'nin denetimine ne kadar direndiği, taslakların yardımıyla belgelenebilir. Prensin iktidarsızlığı Dostoyevski'nin tam olarak kavrayamadığı bir şeydir. Roman için aldığı notlarda Aglaya'nın “budalanın” metresi olup olmadığını sorarken, bu soruyu bir anlamda kendine, bir başka anlamda ise yarattığı karaktere sormaktadır. Mışkin'in cevabındaki muğlaklık, dramatik yöntemin özündeki zorunlu sınırlılığın işaretidir. Bir oyun yazarı kişilerini “ancak bu kadar” tanıyabilir.

Henry James, Tolstoy'un karakterlerinin çevresinde “dopdolu bir yaşam” olduğunu söylemiştir. Bu yaşam hem karakterlerin canlılığını yansıtır hem de o canlılığı emer; böylece de “olması muhtemel korkunç şeylerin” ortaya çıkması olasılığını azaltır. Oyun yazarı bu yaşam bolluğu olmadan çalışır; havayı inceltir, gerçekliği daraltarak yalnızca dilin ve jestlerin karışıklık yarattığı bir çatışma

atmosferine indirger. Maddenin biçimleri dayanıksızlaşır; bütün çitler ya Karamazovlar'ın üzerinden atlayabileceği kadar alçaktır veya tahtaları Pyotr Verhovenskiy'in tekinsiz işlerini yaparken arasından geçebileceği kadar gevşektir. Oyun yazarken eylemin bu kadar ön planda olmasını ayrıntılı ve inandırıcı karmaşık bir kişilik portresiyle birleştirmek yeterince zordur (Eliot'ın *Hamlet*'te gördüğü “sanatsal zayıflık” budur). Bunu, ne kadar “dramatize edilmiş” olursa olsun, romanda yapmak ise çok daha zordur. Romanda zaman kısıtlamasının olmayışı, (tiyatroda asla olmadığı gibi) romanın okunan, ara verilen, daha sonra çok farklı bir ruh durumunda yeniden ele alınan bir şey olduğu gerçeği, Dostoyevski'ninki gibi eylemin sürekliliğine ve gerilimin hep ayakta tutulmasına bağlı olan dramatik bir formülün etkisini azaltır.

Dostoyevski'nin bu güçlükleri nasıl aştığını göstermek için, *Ecinniler*'deki gerilimi giderek artan son altmış saate bakmak istiyorum. “Birbirinden saçma olayları ve sabahki korkunç ‘sonuyla’ bütün o gece, hayalimde bugün bile bir karabasan olarak canlanır,”³⁶ der anlatıcı. (Bu romanda anlatıcı olarak olayları gören ve hatırlayan bir kişi kullanılmıştır ve bu, dramatik temsili daha da karmaşıklaştıran bir şeydir.) Bu ilk cümleyi izleyen çılgın ve karmakarışık olaylar dizisinde Dostoyevski yoğun bir karabasan atmosferi oluşturacaktır. Oyun yazarının elindeki somut illüzyon yaratma araçları olmadan, altmış sayfadan fazla süren düzyazı anlatısı boyunca, bizi inanılmaz şeylere inandırmak zorundadır.

Dostoyevski, kaos ortamına vereceğimiz tepkiyi önceden koşullamak için iki dış olay kullanır. Bunlar valinin düzenlediği o zavallı gecenin sonunda yer alan “edebiyat matinesi” ile ırmağın karşı yakasında çıkan yangındır. Bunların ikisi de olay örgüsü bakımından önemlidir, ama aynı zamanda simgesel değerleri vardır. Edebiyat matinesi, Dostoyevski'nin oluşacak karışıklıkların ana sebebi olarak gördüğü entelektüel nihilizm ile ruhun saygısızlığının *figura*'sıdır (mecaz; eski retorikte ne yazık ki artık kullanmaktan vazgeçtiğimiz böyle terimler vardı). Yangın ise ayaklanmanın ve normal hayatın akışını bozan kötücül ve gizemli bir gücün habercisidir. Flaubert, Komün sırasındaki kundakçılık olaylarında gecikmiş bir

ortaçağ tepkisi görmüştü; Dostoyevski ise, daha sağlam bir kavrayışla bu büyük yangınlarda eski kentleri yerle bir edip yeni bir adil kenti kuracak olan geniş çaplı toplumsal ayaklanmaların belirtilelerini görüyordu. Paris'i kasıp kavuran yangınlar ona geleneksel bir Rus teması olan alevli kıyameti çağırıyordu. Vali Lembke yangına koşar, çevresindeki dehşete düşen kişilere şöyle bağırır: "Tümüyle kundakçıların işi bu! Nihilizm! Bir yerde yangın varsa, orada nihilizm vardır!"³⁷ Onun bu "deliliği" anlatıcıda dehşet ve acıma duyguları uyandırır; ama aslında bu, histeri noktasına kadar abartılmış bir duru görüdür. Panikten kendini kaybetmiş olan Lembke, "Yangın zihinlerde, evlerin çatılarında değil," diye bağırır. Bu sözler *Ecinniler*'in özeti gibidir. Romandaki olaylar çözülmekte olan bir ruhun davranışlarıdır. O ruhun içine cinler girmiştir ve anlaşılmaz bir kazayla kıvılcımlar insanlardan binalara sıçramıştır.

Alevler sönünce, Lebyadkin ile kız kardeşi Marya'nın ve yaşlı hizmetçilerinin öldürülmüş oldukları görülür (burada da cinayet trajik dünya görüşünü aktarır). Çıkan yangınlardan en az birinin amacının bu cinayetleri saklamak olduğu bellidir. Olayın merkezindeki alevleri fener olarak kullanan Dostoyevski, bizi Stavrogin'in Skvoreşniki'deki evinin pencerelerinden birine götürür. Şafak sökmekte, Liza da pencereden sönmekte olan yangının kızılığını izlemektedir. Stavrogin de ona katılır. Liza'nın giysisinin bazı düğmeleri açıktır ve bu ayrıntıda geçirdiği gecenin tamamı vardır. Dostoyevski'nin hayal gücü çok edeplidir; D. H. Lawrence gibi o da erotik olayları çok yoğun ve anlamlı buluyor, ama bu anlamın aktarılması için olayın kendisinin açıkça anlatılması yerine çok az sözcük aracılığıyla sezdirilmesi gerektiğini düşünüyordu. Gerçekçilik Zola'da olduğu gibi acımasız bir betimleme haline geldiğinde erotik olayların doğrudan anlatılması yeniden önem kazanır. Bu ise tekniğin ve duyarlılığın zayıflaması sonucunu doğurur.

Gece çok kötü geçmiştir. Liza'ya Stavrogin'in insanın kanını donduran acımasızlığını göstermiştir. Dostoyevski, cinsel başarısızlığın tam nedenini söylemez ama müthiş bir kısırlığın darbesi kesin bir şekilde aktarılmıştır. Liza bu darbeden çok kötü etkilenir; bir önceki gün Stavrogin'in arabasına atlamasına neden olan

şeyleri tam hatırlayamaz. Stavrogin'in şimdiki nezaketiyle, edepli coşkunuyla alay eder: "‘Kan içici’ Stavrogin mi söylüyor bunları!"³⁸ Bu sataşmanın iki kenarı da keskindir; Liza'nın yaşama iradesi akıp gitmiştir. Ama aynı zamanda Stavrogin'in özüne nüfuz etmiştir. Liza, Stavrogin'in zihnini kirleten ve aşındıran dehşet verici ama gülünç bir sırrının olduğunu bilir:

"Bana hep şöyle geldi: Sanki beni insan boyunda bir örümceğin ya-
sadığı bir yere götüreceksiniz, orada bu örümceğe bakarak, ondan kor-
karak yaşamımızı geçireceğiz. Sevgimiz, sevdamız da bundan ibaret
kalacak."

Bu diyalog yarım tonlarla ve tamamlanmamış parçalar şeklinde yazılmıştır. Ama sanki havada tiz bir çığlık asılıdır.

Pyotr Verhovenskiy gelir ve Stavrogin şöyle der: "Şu anda bir şey duyacak olursan Liza, bil ki suçlu benim." Pyotr, Stavrogin'in üstlendiği suçu delillerle çürütmeye çalışır. Tehlikeli yarı doğruların kötücül öngörülerle iç içe geçtiği bir monologa başlar. Cinayetler için istemeden ortamı hazırlayan odur. Ama yangınlar planlanan zamandan önce çıkartılmıştır. Acaba kendi adamlarından bazıları kimseden emir almadan bu işi kendi beceriksiz ellerine almış olabi-
lirler mi? Bunun üzerine Pyotr gizli inançlarından birini yumurtlar:

"Yok. . bu beşli hücre denilen demokratik paçavrayla bir yere varıla-
maz! Burada rastlantılara bağlı olmayan, putlaştırılmış, bağımsız, acıma-
sız, üstün bir iradeye gerek var."

Pyotr'un o anda yapmaya çalıştığı şey, o putun kendisini yok etmesine engel olmaktır. Stavrogin'in cinayeti üstlenmesine izin verilemez, ama o da suçu paylaşmalıdır. Böylece Pyotr ile daha iç içe geçeceklerdir. Rahip, tanrısı için gerekli olmayı sürdürmektedir (onu o yaratmamış mıdır?), ama o tanrı dış görünüşünü bozmama-
lıdır. Bu Nihilistin Stavrogin'e karşı geliştirdiği strateji, romandaki en muazzam monologlardan birinde, çifte amaçlı ve düzenbazlık yüklü bir *tour de force* ile geliştirilir. Pyotr, kullandığı retorik sü-

rekli değiştirerek Stavrogin'in masumiyetinin ahlaki gerçeklerinden yasal gerçeklerine geçer:

"En ahmakça söylentiler bile kolayca yayılabilir. Bir kez sizin açınızdan korkulacak bir durum yok. Hukuksal açıdan tümüyle haklısınız, vicdani açıdan da. Böyle olmasını siz istemediniz. İstemediniz değil mi? Size karşı hiçbir kanıt yok. Yalnızca bir rastlantı. Ama bakın, sizin böylesine sakin olmanıza çok sevindiğimi söylemeliyim. Elbette bu işte bir suçunuz yok, hem de hiç, ama yine de. . . . Ayrıca, ortaya çıkan durumun çok işinize geldiğini de kabul etmek gerek: Bir anda özgür bir dul haline geliverdiniz; çok güzel ve müthiş zengin bir genç kızla hemen şu anda evlenebilirsiniz; elinizin altında bu genç kız çünkü. Basit, sıradan bir rastlantının yarattığı sonuca bakın!

- Bu aptal kafanızla beni tehdit mi ediyorsunuz?"

Stavrogin'in sorusundaki ıstırap, şantaj korkusundan kaynaklanmaz; asıl tehdit, Pyotr'un, Stavrogin'in öz farkındalığının son kırıntılarını da yok edebilme gücünde yatmaktadır. Pyotr, tanrısını kendi suretinde yeniden yaratma tehdidinde bulunmaktadır. Stavrogin'in etrafı saran karanlık korkusu -ki bu deliliğin mecazıdır- Pyotr'un hemen verdiği şu cevapla etkisizleştirilir: "Işıksınız siz, güneşsiniz. . . ."

Daha uzun alıntı yapmak isterdim ama sanırım söylemek istediğim şey açıkça ortada. Burada diyalog tıpkı bir tiyatro oyununda olduğu gibi kullanılıyor. Yunan trajedisindeki karşılıklı atışmalar (*stichomythia*), *Phaidon*'daki diyalektik, Shakespeare'in karakterlerinin kendi kendilerine yaptıkları konuşmalar, neoklasik tiyatrodaki tiratlar, bunların hepsi birer retorik stratejisidir; söylemin, ifade biçimlerinin anlamın bütünlüğünden ayrılamayacağı tarzda dramatikleştirilmiş halleridir. Trajedi, belki de insan hayatı üzerine, temelde sözel araçlar kullanılarak yapılmış en uzun ömürlü ve en kapsayıcı yorumdur. Diyalogda kullanılan retorik tarzları tiyatro kavramı ve somut tiyatro koşulları tarafından biçimlendirilmiştir. Ama bunlar teknik veya fiziksel anlamda dramatik olmayan ortamlara da taşınabilir. Örneğin belagat sanatında, Platon'un diyaloglarında ve dramatik şiirde olan budur. Dostoyevski de ti-

yatronun dillerini ve gramerlerini romana çevirmiştir. Dostoyevski trajedisi derken kastettiğimiz şey budur.

Stavrogin, Pyotr'a "Liza bu gece, bir şekilde, onu hiç sevmemişimi anlamış olmalı. . hep bildiği bir şeydi bu aslında,"³⁹ der. O küçük Iago ise bunu "son derece aşağılık" bulur:

"Stavrogin bir kahkaha attı, hemen ardından da:

- Kendi maymunuma gülüyorum ben,-diye açıkladı."

Bu ifade iki adamın konumunu acımasız bir netlikle ortaya koyar. Pyotr, Stavrogin'in çıkarıcı cinidir; Stavrogin'in kendi gözündeki imajını lekelemek veya yok etmek için onu "maymun gibi" taklit eder (akla Picasso'nun ünlü ressamlar ve modelleri serisindeki çizimlerinde Habeş maymununun oynadığı rol geliyor). Pyotr, o gecenin "tam bir başarısızlık" olduğunu ta başından anlamış gibi davranır. Bu ona zevk verir. Sadizmi –izleyicinin sadizmi– Liza'nın aşağılanmasına odaklanır. Stavrogin'in bariz iktidarsızlığının onu daha da sefil bir konuma düşüreceğini sanır. Ama Verhovenskiy, tanrısının bezginliğini hafife almıştır. Stavrogin, Liza'ya gerçeği söyler: "[Onları] Ben öldürmedim, bu işe de karşıydım ama öldürüleceklerini biliyordum ve katillere engel olmadım."⁴⁰ Onun kendisini dolaylı olarak suçlu görmesi –ki bu, *Karamazov Kardeşler*'de daha fazla geliştirilecek bir motiftir– Pyotr'u öfkelenendir. "Ağzından köpükler saçarak" ve öfkeden söyleyeceği kelimeleri bulamadan putuna saldırır. Tabancasına davranır, ama "prensini" öldüremez. Bu taşkınlık anında ağzından gizli bir gerçeklik taşıyan şu sözler dökülür: "Ben soytarıyım ama asıl parçamın, en önemli yarımın soytarı olmasını istemiyorum! Yani sizin! Beni anlıyor musunuz?" Stavrogin anlar, belki de tüm karakterler içinde bunu anlayan tek kişi odur. Pyotr'un trajedisi, kendi suretinde bir tanrı yaratan bütün rahiplerin yaşadığı trajedidir, Stavrogin'in onu "Artık defolun yanımdan! Cehenneme gidin. Cehenneme gidin." sözleriyle göndermesi de tam bir dramatik ironi örneğidir. Oysa soytarı, onun yerine intikamını Liza'dan alır. Liza onun tacizlerinden, kendisini bütün gece Stavrogin'in bahçesinde beklemiş olan

sadık hayranı Mavrikiy Nikolayeviç sayesinde kurtulur. Onunla birlikte cinayetlerin işlendiği yere gider.

Oraya vardıklarında büyük bir kalabalık toplanmaya başlamış ve Stavrogin'in cinayetlerdeki rolü hakkındaki varsayımlar alıp yürümüştür. Bu sahne Rus tarihindeki ilk örgütlü grev olan gerçek bir halk mitinginden esinlenmiştir. Kalabalıktan birileri kafasına vurur, Liza ölür. Anlatıcı bunun “aşırı heyecanlı, ne yaptıklarını bilmeyen, sarhoş, ipin ucunu kaçırmış insanlarca tümüyle bir rastlantı sonucu olarak gerçekleştirilmiş bir olay”⁴¹ olduğunu söyler. Ama olayın muğlaklığı Liza'nın ritüel bir kefaret eylemiyle ölmek istediği izlenimini güçlendirir. O da Stavrogin'in canavarlığına kurban edilmiş diğer üç kişiyi yutan alevlerden tüten dumanların yakınında ölür.

O acıklı sabahdan akşama kadar Pyotr herkesi olaylarda soylu bir rol aldığına inandırmak için koşturup durur. Öğleden sonra iki sıralarında kentte Stavrogin'in Petersburg'a gittiği haberi duyulur. Beş saat sonra, Pyotr hücre elemanlarıyla buluşur. Son iki gecedir kimse uyumamıştır, Dostoyevski de bunun sonucunda oluşan zihin bulanıklığını başarıyla aktarır. Bu kasaba Robespierre'i bir kez daha isyankâr ajanlarını korkutarak itaate zorlar ve onları Şatov'un öldürülmesinin zorunlu olduğuna inandırır. Ama içten içe, Pyotr sadece içi boş bir kap gibidir; Stavrogin'in kaçıışı soğuk ve deli mantığının çivisini çıkartmıştır. Pyotr toplantıdan adamlarından biriyle birlikte çıkar ve yürüyüşü o sırada içinde bulunduğu ruh durumunu simgeler. Kenneth Burke'ün deyimiyle bu tam bir “tavır koyma dansıdır”:

Pyotr Stepanoviç Liputin'e hiç aldırış etmeden, kaldırımın hemen tümünü kapsayacak şekilde tam ortadan yürüyor[du]. Birden geçenlerde kendisinin aynı durumda olduğunu, şu anda onun yaptığı gibi tam ortadan yürüyerek kaldırımın tümünü işgal eden Stavrogin'in ardından yetisebilmek için kendisinin yolun çamuru içinde koşturduğunu anımsadı ve yüreği öfkeyle doldu.⁴²

Pyotr'un kendini beğenmişliğinden nefret eden Liputin öfkeyle, “tüm Rusya'yı kapsayan öyle yüzlerce hücre falan yok; tek hücre biziz. Ağ falan hikâye,” deyiverir. Ama Pyotr'un zorbalığı daha küçük adamların iradesini yok etmiştir, Liputin de kızgın bir köpek gibi onun peşine takılır gider.

Pyotr'un kentten ayrılmasından önce kalan otuz altı saat içinde Şatov cinayetine, Kirillov'un intiharına, Stavrogin'in oğlunun doğumuna, Lyamşin'in aklını kaçırmaya ve devrimci grubun dağılmasına tanık oluruz. *Ecinniler*'in bu bölümü Dostoyevski'nin yazarlığının en güzel örnekleriyle doludur: Pyotr ile Kirillov arasındaki, Krillov'un bir karabasana benzeyen ölümüyle sonuçlanan o iki görüşme, Şatov'un Marie'ye kavuşması ve Marie'nin doğum yapmasından sonra canlanan aşkları, gece parkta işlenen cinayet ve Pyotr'un katillerin arasındaki en zavallı kişi olan genç Erkel'e vedası. Dostoyevski'deki gotik öğelerden bahsederken ve Tolstoy ile Dostoyevski'nin tanrı anlayışlarını karşılaştırırken bu olayların bazılarını daha ayrıntılı ele alacağım.

Şimdilik Dostoyevski'nin olay örgüsünü oluştururken karışıklık yaratmadan ve inandırıcılıktan sapmadan nasıl bir dramatik kontrol ve zaman düzenlemesi sağladığına dikkat çekmek istiyorum. Tolstoy'un epik romanlarında insana ayna tutan mevsimsel ritimleri ve normal yaşam koordinatlarını kullanmayan Dostoyevski, düzensizlikten güzellik çıkartır. Romandaki çılgın olaylar, zihinlerdeki karmaşayı gerçekliğin yüzeyine kazır. Yeats'in deyişiyle "merkez tutamaz olur" ve Dostoyevski'nin olay örgüsü "katıksız anarşi dünyaya salındığında" oluşan şeyleri gösterir. Fergusson'un *Idea of Tragedy*'de (Trajedi Kavramı) öne sürdüğü gibi, "sanatçılar veya başkaları için, etraflarında gördükleri insan yaşamından anlam çıkartmak giderek zor hale geldiğinde" tragedyanın başarısızlığı ortaya çıkar. Dostoyevski bu güçlükten yeni bir anlayış çıkartmıştır. Yaşamın kendisinde bir anlam yoksa o zaman düzensizlikteki trajediyi ve saçmalığı anlatan bir sanat en gerçekçi sanat olur. Rastlantıları ve abartılı tonları reddetmek, yaşama aslında hiç var olmayan bir uyum getirmek ve yalnızca olası olana saygı duymak olur. Bu yüzden Dostoyevski fantastik unsurların üzerine pek muhtemel olmayan olayları sıralar. Marie'nin Şatov'un öldürülmesinden hemen önce ona dönüp Stavrogin'in oğlunu doğurması çok gariptir; Pyotr'un korkmuş işbirlikçilerinden hiçbirinin onu veya sırrını ele vermemiş olması veya Kirillov'un Şatov'u bir şeyler döndüğünü söyleyerek uyarmaması

inandırıcı değildir. Virginskiy ile karısının –Marie’nin çocuğunu o doğurtur– Pyotr’un Şatov’un muhbirliği konusunda yalan söylediğini anladıktan sonra cinayete engel olmamaları neredeyse inanılmaz bir şeydir. Son olarak, yaşadığı “aydınlanmadan” sonra ve Pyotr ona işlenecek cinayetten söz etmişken, Kirillov’un intiharına inanmak da güçtür.

Ama bütün bunları tıpkı *Hamlet*’teki hayaleti, *Oidipus*’taki, *Macbeth*’teki ve *Phédre*’deki kehanetin bağlayıcı gücünü ve *Hedda Gabler*’deki birbirleriyle örtüşen kazalar ve tesadüfi keşifler dizisini kabul ettiğimiz gibi kabul ederiz. Çünkü (farklı bağlamlarda olmakla birlikte) Aristoteles’in, Huizinga’nın ve Freud’un dediği gibi, dram oyun kavramıyla yakından ilişkili bir şeydir. Tıpkı bir oyun gibi onun da kendi kuralları vardır ve belirleyici yasası iç tutarlılıktır. Kuralların geçerliliği ancak oynanarak sınanabilir. Üstelik oyunlar da dramlar da yaşamın keyfi olarak sınırlandırılmış biçimleridir ve bu sınırlamayı yaptıkları oranda da gerçekliği gelenekselleştirir ve stilize ederler. Dostoyevski, sıkıştırma ve yoğunlaştırma teknikleri sayesinde oluşturduğu “hakiki, derin gerçekçiliğin” kıyametin yaklaştığını gördüğü tarihsel bir dönemin anlamını ve havasını çok daha iyi yansıtacağını düşünüyordu.

Dostoyevski yaşanan cehennemi olayları heyecansız bir şekilde kayda geçirir: Şatov saat yedi civarında öldürülür; Pyotr, Kirillov’un odasına sabahın birine doğru gelir, Kirillov kendini iki buçuk civarında öldürür; sabah beş buçukta Pyotr ile Erkel istasyona giderler; nihilist on dakika sonra kompartımanına girmiştir. Romancının sözleriyle “olaylı bir gece” olmuştur. Olayların bu hızla oluşmuş olması imkânsız değildir, ama pek ihtimal dâhilinde de değildir. Ama bunun önemi yoktur; kader ve ileri doğru hareket duygusu son ana kadar korunur; tren yola çıkar ve hızlanmaya başlar.

Dostoyevski’nin romanlarındaki dramatik öğelere ilişkin geniş çaplı bir değerlendirme mutlaka *Karamazov Kardeşler*’in yapısını da ele almak zorundadır. Aslında bu romanın kesinlikle *Hamlet*’ten, *Kral Lear*’den ve Schiller’in *Die Räuber*’inden etkilendiği gösterilebilir. Bazı anlarda –örneğin, Gruşenka’nın bir manastıra

kapanağını haykırdığı sahnede– Dostoyevski’nin metni tiyatrodaki yerleşik bir tema üzerine çeşitlemedir. Ama bunlar Dostoyevski üzerine yapılan birçok incelemede zaten ele alınmış noktalardır, ben bunlara biraz farklı bir açıdan bakmayı ve Büyük Engizisyoncu şiirini tartışırken dönmeyi tercih ediyorum.

Dostoyevski’yi en çok etkilemiş olan drama anlayışı hangisidir? Çünkü eğer o bir “oyun yazarı” ise, aynı zamanda belli bir ekole ve belli bir döneme de ait olması gerekir. Bize tümüyle Dostoyevski’ye özgü görünen motiflerin çoğu, aslında onun çağındaki edebiyatta yaygın olarak kullanılıyordu. Dostoyevski’nin “surrealizmi” (“Bana psikolog diyorlar,” demişti 1881’de. “Bu yanlış. Ben sadece daha geniş bir anlamda gerçekçiyim”) kısmen kendi özel hayatının matrisinden doğmuştu. Bu kısmen onun tanrı ve tarih yorumu için gerekli bir araçtı. Ama aynı zamanda, artık çoğumuza yabancı gelen önemli bir edebiyat geleneğinin de somutlaşmış haliydi.

Dostoyevski’nin romanlarında gördüğümüz dünya görüşü, onun Sibiryâ dönemlerini, sara hastalığını, yoksullukları ve aşırılıkları barındıran acıklı hayatındaki olayların altında yatıyordu. Dostoyevski karakterlerinin aşklarında zorlama ve gösterişli bir aşırılık olarak görünen şeyler aslında, çok az değişiklikle, onun Maria İssayeva ve Paulina Suslova ile yaşadığı kendi ilişkilerinin portresiydi. Romanlarında abartılı ve uydurma olarak görülen olayların çoğunun kesinlikle kendi yaşamından alındığı anlaşılıyor: Dostoyevski idam mangasının karşısındaki o dehşet anında daha sonra roman kılığında defalarca anlattığı bütün o aydınlanmaları ve ruhun kısmen ölümü deneyimlerini yaşamıştır. Veya başka tarz bir örnek: Dostoyevski Ocak 1846’da, ilk kez ünlü güzel Seniavina ile karşılaştığında, Vyelgorskilerin salonunda gerçekten de bayılmıştır. Dostoyevski’nin açıkça dramatik amacını gerçekleştiren diyalogları bile kişisel alışkanlıklarıyla bağlantılıdır; tıpkı Hazlitt’e göre Coleridge’ın biçiminin ve metafiziğinin yaptığı amaçsız yürüyüşlerle ilgili olması gibi. Ünlü matematikçi Sophia Kovalevski, romancı ile o sıralar kur yaptığı ablası arasında geçen bir konuşmayı naklediyor:

" 'Dün gece neredeydin?' diye sordu asık bir yüzle Dostoyevski.

'Baloda,' diye yanıtladı umursamazca ablam.

'Dans ettin mi?'

'Elbette.'

'Kuzeninle mi?'

'Onunla da, başkalarıyla da.'

'Ve bu hoşuna mı gidiyor?' diye biraz daha kurcaladı Dostoyevski.

'Yapacak daha iyi bir şeyim yoksa evet,' diye yanıtladı ablam ve dikiş dikmeye devam etti.

Dostoyevski bir süre sessizce ona baktı. Sonra ansızın,

'Sen sığ ve budala bir yaratıksın,' dedi."⁴³

Dostoyevski'nin genellikle öfkeyle evden çıkıp gitmesiyle sonlanan konuşmalarının "çoğunun tonu böyleydi" diyor Kovalevski.

Ancak, Dostoyevski'nin romanlarındaki otobiyografik izler, çok önemli olsalar da, fazla abartılmamalıdır. 1869'da Strahov'a yazdığı bir mektupta şöyle diyor: "Sanat hakkında benim kendime ait bir görüşüm var, o da şu: Çoğu kimsenin fantastik ve evrensellikten yoksun olarak değerlendirdiği şeylerde ben gerçeğin ta kendisini görüyorum." Ve şunu ekliyor: "Benim fantastik 'Budala' da gündelik bir hakikat değil mi?" Dostoyevski aşırı uçların metafizikçisiydi. Kuşkusuz, kişisel deneyimleri ondaki bu fantastik algısını pekiştirip keskinleştirmiştir. Ancak, onunki kadar incelikli ve dirençli bir edebiyat yöntemini ve felsefesini çok daha sınırlı bir şey olan biyografik olaylarla özdeşleştirmemeliyiz. Eğer öyle yaparsak, *Karamazov Kardeşler*'de dramatik ve ideolojik bir içerik taşıyan nesnel bir gerçeklik olan babanın öldürülmesini, kişisel takıntının karanlık düzeyine indirgeyen Freud'un hatasına düşeriz. Yeats soruyordu: "Dansçıyı danstan nasıl ayırabiliriz?" Bunu yalnızca kısmen yapabiliriz, ama o kısım olmadan da hiçbir mantıklı eleştiri yapılamaz.

Yeats'in kullandığı imajı biraz daha düşünelim. Her dansçı dansa kendi biricik bireyselliğini katar; iki farklı dansçı aynı dansı asla tam olarak aynı biçimde yapmaz. Ama bu çeşitliliğin ötesinde değişmeyen ve aktarılabilen bir şey olarak da koreografi vardır. Edebiyatta

da böyle koreografiler bulunur; bunlar biçem gelenekleri, herkesin paylaştığı genel kurallar, belli bir yazarın içinde bulunduğu atmosfere işlemiş olan bazı değerlerdir. Dostoyevski'nin yazarlığındaki teknik performansı da ne onun kıyamet anlayışı ne de hayatındaki olaylar tam olarak açıklar. Belli bir edebiyat geleneği, 1760'larda Fransa'da ve İngiltere'de ortaya çıkan, daha sonra tüm Avrupa'yı saran ve sonunda Rus yazınına kadar ulaşan ve açık ilkeleri olan bir gelenek bütünlüğü olmasaydı, Dostoyevski'nin romanlarının hiçbirisi öyle düşünülüp öyle yazılamazdı. *Suç ve Ceza*, *Budala*, *Ecinniler*, *Delikanlı*, *Karamazov Kardeşler* ile önemli öykülerin çoğu gotik geleneğin mirasçılarıydılar. Dostoyevski'nin romanlarındaki olay yerleri, tavan arasındaki cinayetleri, karanlık sokakları, sefil masumiyeti ve yırtıcı şehveti, gizemli cürümleri ve şehrin gece karanlığında ruhu aşındıran çekim etkileriyle Dostoyevski'nin dünyasının tavrı ve havası bu gelenekten geliyordu. Ama gotik çok yaygın olduğundan ve kolayca, modern *kitsch* geleneklerine katıldığından, onun gerçek özelliğini ve 19. yüzyıl edebiyatındaki iklimin yaratılmasında oynadığı olağanüstü rolü gözden kaçırdık.

Victor Hugo'nun *Han d'Islande*'inin (Stavrogin de İzlanda'ya gidecektir), Balzac'ın *Peau de chagrin*'inin, Dickens'ın *Kasvetli Ev*'inin, Brontë kardeşlerin romanlarının, Hawthorne ile Poe'nun öykülerinin, Schiller'in *Räuber*'inin ve Puşkin'in *Maça Kızı*'nın tema ve işleniş bakımından gotik olduğunu biliyoruz. Korku romanının rafine edilmiş ve psikolojik derinlik eklenmiş haliyle Maupassant'ın sanatında, Henry James ile Walter de la Mare'ın hayalet öykülerinde yaşadığını da biliyoruz. Edebiyat tarihçileri bize, trajedinin çöküşünden sonra, 19. yüzyılda tiyatrolara melodramın egemen olduğunu, daha sonra da filmdeki, radyo oyunlarındaki ve popüler edebiyattaki dünya görüşünü bunun yarattığını söylüyorlar. T. S. Eliot, Wilkie Collins ve Dickens üzerine yazdığı bir makalede “dramatik melodramın yerini sinematografik melodramın aldığını” söyler; bunların her ikisinin temelinde de gotik vardır. Ayrıca, melodramın kozmolojisinin –yani geniş pelerinli şeytani kahramanların, mahvolmanın ve onurunu kaybetmenin eşliğindeki genç kızların, el avuç açmış erdem ile habis zenginliğin, sisli

çıkma sokaklara tekinsiz ışığını döken gaz lambalarının, içinden ansızın yeraltında yaşayan adamların çıktığı mazgalların, büyüğü iksirlerin ve ay taşlarının, Svengali'nin ve çalınan Stradivarius'un dünyasının— gotik tarzın sanayileşmiş büyük kent çevrelerine uyarlanmasını temsil ettiğini de biliyoruz.

Oliver Twist ile Hoffman'ın masalları, *The House of the Seven Gables* ile Kafka'nın *Dava'sı* gibi birbirinden çok farklı birçok yapıtta bu gotik özü görebiliriz. Ancak, bir Balzac'ın, bir Dickens'in ve bir Dostoyevski'nin belli bir duyarlılık örneği olarak kendisine model aldığı ama artık edebiyat tarihlerinde yalnızca bir dipnot olarak veya müzelerde bulunan sararmış tiyatro ilanlarında görülen yapıtların ve yazarların farkında olanlar sadece konunun uzmanlarıdır. *Parma Manastırı*'ndaki bir bölümü överek göklere çıkartan Balzac'ın, Stendhal'ın başarısını “Keşiş” Lewis'inkiyle ve “Ann Radcliffe'in son romanlarıyla” karşılaştırmasını sağlayan değer ölçütlerini tümüyle unuttuk. Lewis'in ve Bayan Radcliffe'in “korkunç romanslarının” 19. yüzyılda, muhtemelen yalnızca Rousseau'nun *İtiraf*lar'ı ile Goethe'nin *Werther*'i hariç, en çok okunan ve Avrupa'daki beğenin oluşmasına en büyük katkıda bulunan yapıtlar olduğunu hatırlamıyoruz. Dostoyevski, çocukluğuna dair anılarında şunu hatırlıyor: “Uzun kış gecelerinde, yatmadan önce annemle babamın bana Ann Radcliffe'in romanlarını okumalarını (çünkü daha kendim okuyamıyordum) ağzım açık dehşet içinde dinlerdim. Sonra da bütün gece uykumda onlarla çılgınca boğuşur, sayıklardım.” *The Romance of the Forest* ile *The Mysteries of Udolpho*'nun Asya'nın Rus sınırlarında gayet iyi bilindiğini belgelemek için yalnızca Puşkin'in *Dubrovsky* adlı öyküsünün kadın kahramanını düşünmek bile yeter. Bugün artık Sainte-Beuve'ün “verimlilik ve kompozisyon bakımından” Balzac'la eş tuttuğu Eugène Sue'yu kim okuyor veya onun *Wandering Jew* ile *Mystères de Paris* adlı romanlarının çok sayıda dile çevrildiğini ve Madrid'den Petersburg'a kadar dünyanın birçok yerindeki milyonlarca hayranı tarafından neredeyse yutularak okunduğunu kim hatırlıyor? Bugün kim Emma Bovary'yi ölümcül düşlere sevk eden aşk, korku ve macera romanlarının adını sayabilir?

Oysa, Coleridge'in *The Ancient Mariner* ile *Christabel*'i yazabilmesi için malzeme sağlayan, Byron'ın *Manfred*'ine, Shelley'nin *The Cenci*'sine ve Victor Hugo'nun *Notre Dame'in Kamburu*'na esin kaynağı olan yazarlar tam da bu ürkütücü hayalet ve büyücülük öykülerini kotaranlar, hiç var olmamış bir ortaçağ dünyasını canlandıran sahte tarihçilerdi. Günümüzün edebiyat sektörünün kaptan gemisi olan tarihsel roman ve dedektif romanı yazarları da Horace Walpole'un, Matthew Gregory Lewis'in, Ann Radcliffe'in ve (inanılmaz etkili bir roman olan *Melmoth*'un yazarı) Charles Maturin'in doğrudan mirasçılarıdır. Hatta bilim kurgu gibi özel bir türün kökeni bile Bayan Shelley'nin *Frankenstein*'i ile Poe'nun gotik düş gücünün ürünleridir.

Genel anlamdaki gotik geleneğin ve melodramın içinde birçok farklı duyarlılık vardı. Bunların en önemlilerinden biri Mario Praz'ın *The Romantic Agony* adlı kitabında incelenmiştir. Bu, Sade ile 18.yüzyıldaki erotik yazarlardan kaynaklanıyordu ve Flaubert'in, Wilde'in ve d'Annunzio'nun zamanına kadar çok sayıda edebiyat ve sanat eserini biçimlendirmişti. Bu tarz gotik, Keats'in *La Belle Dame sans Merci* adlı şiirinde ve *Otho the Great* adlı oyununda, Flaubert'in *Salammô*'sunda, Baudelaire'in şiirinde, Proust'un kasvetli ruh hallerinde ve biraz kılık değiştirmiş olarak Kafka'nın *Ceza Sömürgesi*'nde görülür. Dostoyevski, Sade'ın yapıtlarını ve *Thérèse Philosophe* gibi klasik şehvet romanlarını biliyordu (*Budala ve Ecinniler* için tuttuğu notlarda Montigny'nin kitabına birçok atıf vardır). Tarihsel ve teknik anlamda "düşük ahlaklı" temalar üzerinde duruyordu. Onun "gururlu kadınları", *The Romantic Agony*'de sözü edilen *femmes fatales* ve vampirlerle bağlantılıdır. Dostoyevski'nin cinsel suçları ele alışında da sadist öğeler vardır. Ama onun gotik geleneği ele alışındaki çok özel yönü gözden kaçırmamalı ve melodram tekniklerinin ardında yatan Dostoyevski metafiziğinin oynadığı rolü anlamalıyız. Eğer böyle yaparsak, Praz'ın "Gilles de Rais'den Dostoyevski'ye kadar suç parabolünün hep aynı olduğu" yolundaki iddiasını kabul etmemiz güçleşir.

Ancak, gotiğin Dostoyevski'nin romanlarındaki aşırı ve kapalı biçimine bakmadan önce, kısaca onun 19. yüzyıl melodramla-

rındaki daha “açık” formlarını ele almak istiyorum. Gotik tarz, 18.yüzyıldaki başlangıcında ortaçağa ait ve pastoral özellikler taşıyordu. Coleridge’ın Mart 1797’de Lisle Bowles’a yazdığı bir mektupta söylediği gibi, gotik yapıtlarda önceleri

“zindanlar, eski şatolar, Deniz Kıyısındaki ıssız Evler, Mağaralar, Ormanlar ve sıra dışı karakterler ile Korku ve Gizem dolu her şey vardı. . . .”

Ama ilk başta bu egzotik ve arkaik şeylerden alman zevk kısa süre sonra azaldı ve ortam değişti. 19. yüzyılın ortalarındaki okurları ve izleyicileri korkutan şey, bireyi dört bir yandan kuşatan kentin uçsuz bucaksızlığıydı; özellikle de sanayi devrimi nedeniyle sürekli tekrarlanan krizlerin, kentleri yoksul mahalleler ve açlıkla doldurduğu zamanlarda. İnsanın cennetten kovulmuş olması hiçbir yerde bu kadar çaresiz ve geri dönüşsüz bir şey olarak görünmüyordu. Balzac’ın gece karanlığındaki Paris’i, Victoria döneminin ucuz romanlarındaki “tekinsiz gün batımı”, Bay Hyde’ın Edinburgh’u, Kafka’nın K’sının aceleyle sürüklenerek ölüme götürüldüğü labirent gibi sokakların ve ucuz evlerin oluşturduğu dünya: Tüm bunlar geceye bürünmüş Babil imgeleriydi. Ama büyük kenti hayaletimsi ve yabancı kılıklarda gösteren bütün bu yazarlar arasında en ön plana çıkan Dostoyevski’dir.

Onun esin aldığı ustalar çok ilginç bir grup oluştururlar. Daha gotik akımın gelişmesinden önce, içindeki öfke ve değişkenlik nedeniyle yeteneği neredeyse deha düzeyine çıkmış bir adam olduğu için ihmal edilmiş ve değerlendirilmesi güç biri olan Restif de la Bretonne, kentin güneş battıktan sonra modern toplumun *terra incognita*’sı olduğunu anlamıştı. *Les Nuits de Paris*’de (1788) bu yeni mitolojinin ana öğeleri açıkça ortaya konmuştur: Yeraltı dünyası ve fahişeler, donmuş çatılar ve bodrum katlarındaki zehirli hava, pencerelere yapışan yüzler ile zengin konaklarında sürüp giden lüks eğlenceler arasındaki melodramatik zıtlık. Tıpkı Blake gibi, Restif de büyük kentteki gecede mali ve adli insaniyetsizliğin yoğunlaştırılmış simgelerini görüyordu. Yoksul ve aranan kişilerin hiçbir yerde bu dev ev yığınlarında olduğu kadar ‘evsiz’ olmadık-

ları gerçeğindeki paradoksu kullandı. Onun ardından Victor Hugo ile Poe'nun gece gezginleri, Afyon Tiryakisi ile Sherlock Holmes, Gissing ile Zola'nın karakterleri, Leopold Bloom ve Baron de Charlus geldi. Dostoyevski'nin *Beyaz Geceler*'inin ilk sayfalarında Restif'in çok güçlü bir etkisi olduğu görülmektedir.

Dostoyevski'nin öncülleri arasında De Quincey de vardı. De Quincey şairin gözünün, gotik ormanlarda ve romantizmin ünlü Şark'ında görmeye alıştığımız sanrılı ve hummalı görüntüleri aynı gerçeklikle yoksul mahallelerde ve fabrikalarda da görebileceğini gösterdi. Baudelaire ile birlikte De Quincey bir zamanlar kıyamet tellallarının Ninova ve Babil kentlerine yağdırdıkları lanetlerdeki azgın garipliği kent imgesine yeniden kazandırdı. Dimitri Grigoro- viç'in anılarından *Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafı*'nın genç Dostoyevski'nin en sevdiği kitaplardan biri olduğunu öğreniyoruz. Bu kitap onun ilk öykülerinde ve *Suç ve Ceza*'da iz bırakmıştır. Sonya figürünün ardında, Oxford Caddesinin “küçük Ann'ini” görebiliriz.

Balzac ile Dickens'ın etkisi ise, kanıt istemeyecek kadar açık ve uzun erimlidir. Dostoyevski'nin 1863 tarihli *Yaz İzlenimleri Üzerine Kış Notları*'nda (Sovyet eleştirmenler bu kitabı özellikle beğeniyorlardı) anlattığı Paris ile Londra, *Goriot Baba*'nın, *Kayıp Hayaller*'in ve *Kasvetli Ev*'in ışığında görülen kentlerdir.

Ama kent gotiğinin en büyük olgunluğa ulaşması Eugène Sue'nun *Les Mystères de Paris* (1842-43) adlı romanıyla oldu. Bu roman Belinski tarafından övüldü ve Rusya'da da Avrupa'nın her yanında olduğu kadar sevilerek okundu. *Çocukluk, İlkgençlik ve Gençlik*'te Tolstoy, Sue'nun garip bir şekilde etkileyici olan popüler romanlarını okumaktan ne kadar büyük bir zevk aldığını anlatır. Dostoyevski de hem *Les Mystères*'i hem de *The Wandering Jew*'u okumuştur. Gerçi 1845'te erkek kardeşine yazdığı mektupta Sue'nun “kapsamının çok sınırlı” olduğunu söyler ama ondan çok şey öğrenmiştir. Bu, özellikle *Delikanlı*'nın ilk bölümünde anlatılan bazı olaylar için geçerlidir; ama kimi zaman parodiyi taklitten ayırmak zordur. Sue, 19. yüzyılda romanın itibarını düşüren melodram ile hayırseverlik karışımını daha da acıklı hale getirmiştir.

Les Mystères de Paris'deki ünlü "Misère" bölümünden kısa bir alıntı, onun romanlarında egemen olan bu tonu aktaracaktır:

"Verem hastalığının bir enkaza çevirdiği ikinci kızları solgun ve hastalıklı yüzünü bezgince beş yaşındaki kardeşinin donmuş göğsüne yaslamıştı."

Aynı dermansızlığı Marmeladov'un evinde ve Alyoşa Karamazov'un rahiplik yaptığı derme çatma mekânlarda da görmeye devam edeceğiz. Sue'nun devrimci cümlelerinden bazıları Dostoyevski'de neredeyse sözcüğü sözcüğüne yankılanır. Örneğin *Karamazov Kardeşler*'de şu ifadenin tekrarlandığını görürüz: "Atıl servet. . . can sıkıntısından başka hiçbir şey üretmez . . . azap veren bir mutsuzluğa karşı savunmasızdır." *Les Mystères*'deki Fleur-de-Marie ile Dostoyevski'nin alçak gönüllü kadın kahramanları ve Sue'nun Marquis d'Harville'in sara hastalığını anlatmasıyla *Budala*'daki evlilik ikilemi arasında da konu ve anlatım bakımından benzerlikler vardır.

Ama Dostoyevski'nin miras aldığı şeyler belli esinlenme örneklerinin çok ötesine geçmiştir. Bu miras onun yazarlık kariyerinin tümünde görülür. Rus çağdaşları içinde Avrupa edebiyatını en iyi bilen ve ondan en çok etkilenen yazar odur. Eğer Dickens ile Balzac'ın, Eugène Sue'nun ve George Sand'ın romanlarını bilmeseydi, Dostoyevski'nin nasıl bir yazar olabileceğini hayal etmek güçtür. Bu yazarlar onun cehennemi kent kavramı için son derece gerekli olan alt yapıyı oluşturmuşlardır; Dostoyevski onlardan, daha sonra kendisinin ustalaştığı ve derinleştirdiği melodram tekniklerini de almıştır. *İnsancıklar*, *Suç ve Ceza*, *Delikanlı*, *Beyaz Geceler* ve *Ezilenler*, Restif de le Bretonne ile ve Le Sage'ın *Le Diable boiteux* (1707) adlı yapıtındaki kent irdelemesiyle başlayan ve günümüzdeki Amerikan kent yoksulları romanında hâlâ sürmekte olan bir soy ağacının parçasıdır.

Tolstoy, yanıp yıkılmakta olan kentte çok daha rahattı. Dostoyevski ise, kentin yoksul mahallelerindeki evlerin, çatı katlarının, demiryolu depolarının ve varoşların oluşturduğu labirentlerde ta-

nıdık bir ortamda nereye gittiğini bilen birinin tavrıyla dolaşır. Onda-
daki baskın ton, *Ezilenler*'in ilk sayfasında duyulur: "Bütün gün
kentte dolaşıp kendime bir daire aradım. Eski dairem pek rutubet-
li[ydi] . . ."44 Dostoyevski'nin doğanın güzelliğini anlattığı yerlerde
de ortam yine kenttir:

"Petersburg'un mart güneşini pek severim. Ansızın parlak bir
ışığa boğulan tüm sokak parıldar. Evlerin hepsi ansızın ısıldamaya başlar
sanki. Boz, sarımtırak, kirli yeşil renkler bir anda tüm somurtkanlıklarını
kaybederler."

Dostoyevski'nin romanlarında pek az doğa manzarası vardır.
Profesör Simmons'ın belirttiği gibi, *Küçük Kahraman*'da "aydınlık
bir açık hava atmosferi" egemendir; ama Dostoyevski'nin bu
öyküyü Petersburg'da hapisteyken yazmış olması anlamlıdır. Me-
rezkovski'nin Dostoyevski'nin doğa betimlemeleri yapmamasının
nedeninin doğayı tutkulu bir aşkla sevmesi olduğu iddiası ise pek
inandırıcı değildir. Pastoral tarzın Dostoyevski'nin yazarlık biçimi-
nin kapsamı dışında kaldığı çok açıktır. Bir doğa betimlemesi
yaptığında ise, *İnsancıklar*'da olduğu gibi, sahne hemen gotik bir
dehşete dönüşür:

"Sonbaharı; ekinin biçilip ambarlara taşındığı, bütün işlerin bittiği,
köylülerin gece evlerde toplanıp kışı beklemeye koyuldukları sonbaharın
son günlerini ölesiye severdim. Her şeye bir koyuluk çöker, gökyüzü sim-
siyah bulutlara bürünür, cırlıclıplak kalan ormanı sarı yapraklar kuşatır.
Kapkaradır artık orman, hele sis çöktüğü akşamlar. Ağaçlar sisin içi-
nden birer dev, korkunç birer hayalet gibi uzatırlar başlarını. Korkudan
titremeye başlar, 'Şu kovuğun içinden bir şey bana bakıyor mu acaba?'
diye düşünürdüm. Korkardım, bir fısıltı gelir gibi olurdu kulağıma:
'Koş küçük kız, koş, acele et. Biraz sonra korkunç şeyler olacak burada,
koş yavrum koş!' "45

"Biraz sonra korkunç şeyler olacak burada" cümlesinde gotik
atmosfer ile melodram teknikleri yoğunlaştırılmıştır. Dostoyevski'nin
bunların her ikisine de ne kadar çok şey borçlu olduğunu ak-

limızda tutarak, artık onun romanlarında bir ana motif olarak bulunduğ u söylenen şeye, yani çocuklara uygulanan şiddete dönelim.

VI

Eskiden, en azından Zola'ya kadar, 19. yüzyıl romanının erotik yaşantıların müstehcen ve patolojik yönlerine uzak durduğ u düşünülürdü. Freud'un önümüze açtığı o zengin bastırılmış ve "doğal olmayan" arzular dünyasını ortaya koymakta öncülüğ ü Dostoyevski'nin yaptığı söylenirdi. Oysa gerçekler farklıdır. "Sanat" romanlarında bile bazı nazik cinsel konuları özgür bir yaratıcılıkla ele alan Balzac'ın *Kuzen Bette*'i ve Henry James'in *Bostonians*'ı gibi başyapıtlar olduğ unu görüyoruz. Stendhal'ın *Armance*'ı ile Turgenyev'in *Rudin*'i iktidarsızlık trajedileridir; Balzac'ın Vautrin'i, Proust'un eşcinselinden (*invertis*) neredeyse üç çeyrek yüzyıl daha eskidir, Melville'in *Pierre*'i ise, aşkın gerçekleşmeyen ama çok sıra dışı hallerine dalış yapan bir yapıttır.

Gotik kara romanların (*romans noirs*) ve tefrika halinde yayımlanmış çok sayıdaki korku ve aşk romanının oluşturduğ u "piyasa" romanında ise bütün bunlar çok daha fazla görülüyordu. Sadizm, sapıklık, doğal olmayan suçluluk, ensest, bütün bunlara eşlik eden adam kaçırma ve manyetizmacılık basmakalıp motiflerdi. Balzac'ın Lucien de Rubempré adlı karakteri Paris'e ilk geldiğinde kendisine bir kitapçının verdiği "Bayan Radcliffe'in yazdığı tarzda bir şeyler yaz" öğüdü, edebiyat yasası haline gelmişti. Çaresiz genç kızlar, şehvet düşkün zâlimler, gaz lambaları altında işlenen cinayetler ve günahlardan sevgi sayesinde arınmalar içeren klişe olay örgüleri yazarlık heveslilerin kullanımına hazır bekliyordu. Dehası olanlar bunlardan *The Old Curiosity Shop*'ı ve *La Fille aux yeux d'or*'u, yetenekli olanlar da *Trilby*'yi ve *Les Mystères de Paris*'yi⁴⁶ çıkartabiliyorlardı; ama yalnızca teknik ustalıklarla artık bibliyografya hazırlayanların bile hatırlamadığı yüz binlerce *roman feuilletons*'dan [tefrika romanlar] birini yazmak mümkündü. İşte bunları unuttuğ umuz içindir ki, Dostoyevski'nin romanlarında tekrarlanan bazı temalar ve dramatik durumlar bize yalnızca

ona özgü olan patolojik şeyler gibi geliyor. Aslında –sadece kaba malzeme veya olay akışı olarak ele alındığında– onun kullandığı olay örgüleri de kendi zamanındaki geleneklere ve uygulamalara Shakespeare’inkiler kadar bağlıydı. Bunlarda kişisel bir saplantı aramak aydınlatıcı olabilir; ama böyle bir yorum eldeki geniş malzeme bilindikten sonra yapılmalıdır, önce değil.

Çoğu yazarda belli imgelerin ve durumların açık ya da gizli olarak yapıtların birçoğunda tekrarlandığı görülür. Örneğin Byron’ın şiirlerinde ve oyunlarında bu, ensest imasıdır. Gayet iyi bilindiği gibi, Dostoyevski de yaşça büyük bir erkeğin genç bir kıza veya kadına cinsel saldırısını sık sık örtülü biçimde anlatır. Onun bütün yazdıklarında bu temanın izlenmesi ve üstü kapalı simgesel biçimlerde nerelerde bulunduğu gösterilmesi için ayrı bir kitap yazmak gerekir. Bu tema daha Dostoyevski’nin ilk romanı olan *İnsancıklar*’da, Mösyö Buikov’un yetim Varvara’nın peşine düşmesinde karşımıza çıkar. Murin ile Katerina’nın ilişkilerini gizemli bir günahın gölgelediği *Ev Sahibesi*’nde üstü kapalı olarak yer alır. *A Christmas Tree and a Wedding*’de (Noel Ağacı ve Düğün) aynı tema, yaşlı bir adamın on bir yaşındaki bir kıza ilgi duyması ve ona on altı yaşına gelince evlenme teklif etmesi gibi saydam bir kılıkta karşımıza çıkar. Muhteşem bir kısa roman olan *Ebedi Koca*’da da benzer bir motif kullanılmıştır. Bitmemiş bir roman olan *Netočka Nezvanova*’nın kadın kahramanı, ayyaş üvey babasına hastalıklı bir ilgi duyar. *Ezilenler*’de ise bu baskın tema olur: Nellie (Dickens’in kendi karakteri Nelly de konuyla ilgisiz değildir) tecavüzden melodramatik bir biçimde kıl payı kurtarılır, Valkovski’nin ise “gizli ahlaksızlıklar” yaptığına ve “iğrenç ve gizemli günahları” olduğuna dair söylentiler vardır. *Suç ve Ceza*’nın taslaklarında Svidrigaylov sık sık ve çarpıcı bir biçimde genç kızlara saldırdığını itiraf eder:

“Hasbelkader gerçekleşen tecavüz. Sanki garip hiçbir şey yokmuş gibi, Reisler hakkında anlattığı şeylerden birini anlatır gibi anlatır. Çocuklara tecavüz edisini vurdumduymaz bir biçimde [Kiracının kızının ırzına geçildiğini ve boğulduğunu anlatır, ama kimin yaptığını söylemez, ancak neden sonra yapanın kendisi olduğunu açıklar.]

Önemli Not: Onu döve döve öldürmüştür.

Kitabın son halinde bu ayrıntıların üstü örtülmüştür. Svidrigaylov daha hafif ahlaksızlıklarından söz eder, tecavüz teması ise Lujin'in Dünya'ya kur yapmasına ve Svidrigaylov'un Dünya'yı baştan çıkarma çabasına dönüştürülmüştür. Daha önce de değinildiği gibi, *Budala*'da Nastasya ile Totskiy'in ilişkileri de genç bir kızın olgun bir âşık tarafından cinsel anlamda yozlaştırılmasına dayalıdır. Bu motif, ilk olarak 1868 yılı sonunda düşünülen ve *Ecinniler* ile *Karamazov Kardeşler*'in de parçası olacağı beş bölümlük *Büyük Bir Günahkârın Hayatı* adlı projede çok önemli bir yer tutacaktı. Bu romanda kahraman sakat bir kıza azap çektirecek ve bir zalimlik ve sapıklık döneminden geçecekti. Stavrogin'in "İtirafı" bu fikirleri içinde barındırır ve Dostoyevski'nin sadist tenselliği ele alan en ünlü örneğidir. Ama bu olayı böylesine korkunç bir biçimde betimlemiş olmasına karşın, konu hâlâ yakasını bırakmaz. Çocuklara karşı şiddet *Bir Yazarın Günlüğü*'nde de sıralanmış ve ayrıntılı olarak anlatılmıştır. *Delikanlı*'daki Versilov bazı gizli insanlık dışı işlere karışır. Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler*'e dönmeden önce katıksız gotik tarzda iki öykü yazmıştır: *Bobok* ve *Gülünç Adamın Düşü*. "Gülünç adam", intiharın eşiğindeyken küçük bir kıza kötü davranmış olduğunu hatırlar. Son olarak da, bu temayı son romanının birçok yerine dağıtılmış olarak görürüz. İvan Karamazov, çocuklara uygulanan vahşetin Tanrı'ya en büyük başkaldırı olduğunu ileri sürer. Gruşenka'nın küçük bir kızken tecavüze uğramış olduğu ima edilir. Liza Hoklakova, Alyoşa'ya küçük bir çocuğu çarmıha germe düşünden söz eder:

"O, asıldığı yerde inliyor, ben de karşısına geçip ananas kompostosu yiyorum. Bayılırım ananas kompostosuna!"⁴⁷

(Buna benzer bir sahne Pierre Louys'un *Aphrodite*'inde de anlatılır.) Dahası, cinsel boyun eğme ve zorlama, Katya babasını rezil olmaktan kurtarmak için Dimitri Karamazov'a gittiğinde de ima edilir.

Daha Dostoyevski hayattayken bile, bu sürekli ortaya çıkan motifin kendi geçmişindeki karanlık bir vahşetten kaynaklandı-

ğına dair söylentiler vardı. Oysa böyle bir iddiayı destekleyecek en küçük bir kanıt bile yoktur. Sonraları, psikologlar burada bir koku alıp ilgilendiler. Onların bulguları yazarın kişiliğini belki aydınlatabilir; ama yapıtlarına dair söyledikleri tümüyle konu dışıdır. Yapıtların nesnel bir gerçekliği vardır; onlara biçim veren şey teknik ve tarihsel ortamdır. Derinlere dalmak isterken yüzeye zarar verebiliriz; resmi ve kamusal bir şey olarak da bir sanat eseri yüzeydir. Dostoyevski'nin romanlarında görülen çocuklara sadistçe ve cinsel yaklaşımlar temasının açıkça ifade edilmiş ve genel bir anlamı vardır; bu anlam da Dostoyevski'nin üzerindeki büyük etkisinin kolayca belgelenebileceği bir edebiyat geleneği tarafından desteklenmektedir.

Dostoyevski çocuklara yapılan zulmü, özellikle de cinsel aşağılamayı, kötülüğün katıksız ve telafisi mümkün olmayan bir timsali olarak değerlendirmiştir. O, bu tür davranışlarda bağışlanamaz günahın cisimleşmiş halini, bazı eleştirmenlerin deyiimiyle “somut evrenselliğini” görmüştür. Bir çocuğa eziyet etmek veya cinsel saldırıda bulunmak Tanrı'nın imgesinin en parlak olarak görüldüğü yerde o imgeye en büyük saygısızlık anlamına gelir. Ama daha da korkunç olanı, bu davranışın Tanrı olasılığını, ya da daha açık söylersek, Tanrı'nın kendi yarattıklarıyla bir tür yakınlığı olması olasılığını kuşkulu hale getirmesidir. İvan Karamazov bu konuyu çok açık olarak ortaya koyar:

“Düşün, başına geleni kavrayamayacak kadar küçük yaratık o murdar, karanlık, soğuk yerde, ufacak eliyle sızlayan göğsünü yumruklayarak gözyaşları döküyor, ‘Tanrıciğine’ onu koruması için yalvarıyor. . . . Büyüklerin acılarını hesaba katmıyorum; onlar elma yemiş; cehenneme kadar yolları var, fakat bunlar, bunlar! canavarlar cehenneme gidecekmiş; cehennem yaptıkları kötülüğü, mahvettikleri hayatı geri getirebilir mi?”

İnsanın salt yetişkinliğe geçmekle Tanrı'nın inayetini yitirdiği doktrini tuhaf bir ilahiyat anlayışı; ama Dostoyevski'nin demek istediği şey çok açık. Bu inancın kökeninde yatan kişisel saplantıları aramaya kalkarsak kastedilen şeye layıkıyla cevap vermiş olmayız.

Oresteia'da, Shakespeare'in son oyunlarındaki "fırtınalarda" ve "müzikte", *Paradise Lost*'ta ve çok daha farklı bir biçimde olsa da *Anna Karenina*'da da olduğu gibi, burada tartışılan şey, en yüksek iyiliğin ortaya çıkabilmesi için kötülüğün gerekli olduğunu ileri süren tanrı savunusu (teodise) doktrininin. Tolstoy, Tanrı'nın öç alacağı vaadini alıntılar. Dostoyevski ise, çocukların hayatı mahvolduktan sonra alınacak öcün adil veya anlamlı olup olmayacağını sorgular. Bu meydan okumayı bilinçaltındaki bir kefaret arzusuna bağlarsak, ondaki büyük dehşeti ve acıma duygusunu bayağılaştırmış oluruz.

Üstelik daha önce de söylediğim gibi, çocuklara karşı işlenen suçların gerçek ve simgesel emsali baba katlidir. Dostoyevski bu ikilikte 1860'lar Rusya'sındaki babalar ile oğullar arasındaki mücadelenin yansımaları görüyordu. Güller Savaşı'nın iki tarafı da kırıp geçiren yıkıcılığı aktarmak için VI. Henry'nin Üçüncü Bölümünde Shakespeare de aynı yöntemi kullanır.

Dostoyevski, bu felsefi ve ahlaki görüşünü nesnelleştirmek için cinsel zulüm gören çocuklar motifini kullanırken, kendine has tuhaf bir dürtüye kapılmış değildi. Kendi çağının uygulamaları içinde kalıyordu. Aslında, onun romanlarının yayımlanmakta olduğu sıralarda, çocuklara eziyet etme ve kadınları parayla veya şantaj yoluyla baştan çıkarma motifleri Avrupa romanında oldukça yaygındı. Daha gotik romanın başlangıcında, *Mysteries of Udolpho*'da bile, güzel ve erdemli bir genç kadına kapatıldığı zindanda işkence edildiğini görürüz. Gotik sahne değişir; zindanlar Brontë'lerin melodramatik romanlarında görülen ıssız malikânelere veya Balzac'ın *Duchesse de Langeais*'sinde olduğu gibi gizli dairelere dönüşür. Praz'ın da belirttiği gibi, sakat çocuk ve yoksul yetim efsanesi de aynı derecede yaygındır. Baudelaire'in *mendiantes* u ile *Bir Noel Şarkısı*'ndaki Tiny Tim, uzaktan akrabadırlar. Dostoyevski'den çok daha önce, merak ve acıma duygusunu işleyen sanatçılar, sakatlığın ve çaresizliğin ahlaksızlığı davet etmesinin ardındaki psikolojik gerçeği alabildiğine sömürmüşlerdir. Bu anlayışın Dostoyevski'ninkine benzer trajik boyutlara taşınışına örnek ararsak, Goya'nın eskizlerine ve son tablolarına bakmak yeterli olur.

Dostoyevski'nin zulüm gören genç kadınları –Varvara, Katerina, Dunya, Katya– popüler romanlarda bulunan bir temanın genellikle yeni ve ustalıklı hale getirilmiş çeşitlemeleridir. *Ezilenler*'deki Nellie, örnek aldığı Dickens kahramanının bariz bir yansımasıdır. Raskolnikov Sonya'yı korur, Prens Rodolphe *la Goualeuse*'ü kurtarıırken (*Les Mystères de Paris*), artık evrensel hale gelmiş olan bir ritüeli uygulamaktadırlar. Dostoyevski, çok karmaşık ve değişik amaçları olduğunda bile, kendi zamanındaki melodramlarda görülen klişe durumları kullanmıştır. Basiretsiz genç kızlara kur yapan yaşlı şehvet düşkünleri, sefahatin yozlaştırdığı oğullar, iblisin etkisindeki şeytani kahramanlar, altın kalpli “düşmüş kadınlar” Bütün bunlar zamanın melodramlarındaki geleneksel karakterlerdir. Dahi bir dokunuşla *Karamazov Kardeşler*'deki kişilere dönüşmüşlerdir. Svidrigaylov ile Stavrogin'in itiraflarının daha önce edebiyatta bir örneği olmadığını, bunların Dostoyevski'nin çıplak ruhundan kaynaklandığını ileri sürenler ise, büyük olasılıkla Balzac'ın ileri yaştaki bir adamın on iki yaşındaki bir kız çocuğunu arzulamasını açıkça anlattığı *La Rabouilleuse* (1842) adlı kitabını okumamış olanlardır.

Dostoyevski'nin kahramanlarını –içlerinde kurtuluşun anılarıyla cehennemi bir kötülüğün sırayla egemen olduğu o yenilmiş melekleri– değerlendirirken de bu geleneğin farkında olmamız gerekir. Onların ataları arasında da Milton'ın Şeytan'ı, gotik romanın ve romantik baladın ateşli âşıkları, Balzac'ın Rastignac ve Marsan gibi “güçlü erkekleri”, Puşkin'in Onegin'i, Lermontov'un Peçorin'i vardır. İlginç bir not olarak Dostoyevski'nin kendisinin de, *Savaş ve Barış*'taki Prens Andrey'i romantik mitolojideki “karanlık kahramanların” tipik bir örneği olarak gördüğünü ekleyelim.

Svidrigaylov'un ilk taslakları Byron ile Victor Hugo karışımı bir pastiş gibidir:

“Önemli Not: ESAS.–Svidrigaylov hiç kimseye açıklamadığı ama davranışlarıyla ortaya koyduğu bazı gaddarlıkların bilincindedir: Onunki parçalamaya ve soğukkanlılıkla öldürmeye duyduğu önüne geçilemez, hayvani bir gereksinimdir. Vahşi bir hayvan. Bir kaplan.”

Ezilenler'deki Valkovski, gotik tonun koyulaştığının belirtisidir. Onda Byron'ın *Manfred*'de, Eugène Sue'nun ise *Gezgin Yahudi*'de dramatize ettiği canavarlık ile kendinden iğrenme duygusunun çarpışması vardır:

"[İ]nsancılığa özenirdik o sıralar. Yine de herifi güzel karısının uğruna dayaktan öbür dünyaya yollamakta tereddüt etmedik. Bunları romantizme gömüldüğüm. . sıralar yapıyordum."⁴⁸

"Kadınların (günahın) her çeşidini, hatta değişik olsun diye, iğrenç bir sefih olanını bile severim. Kah kah kah!"⁴⁹

Gotik kötülük çoğunlukla böyle denetimsiz bir kahkahaya dönüşür.

Gotik havayı en katıksız haliyle yansıtmayı amaçlayan biri olan Thomas Lovell Beddoes'un notlarından birinde, Svidrigaylov'a, Valkoski'ye, Stavrogin'e ve İvan Karamazov'a tam olarak uyan bir formülle karşılarız:

"[S]özleri karanlık, derin ve güvenilmez olmalıdır: Ara sıra açık sözlülüğe benzer bir şeylerin arasından zehirli bir iğneleme ve günahkâr bir alaycılık baş gösterir; sözler inciticidir."

Rogojin de Byron'ın mirasından epeyce pay almıştır. O da tutkusu uğruna bütün dünyevi varlığını feda eden ve bir hayranlık ve nefret anında sevdiği şeyi öldüren karanlık, melankolik bir gençtir. Gözlerinde manyetik bir özellik vardır, bu gözler Petersburg'da gittiği her yerde Mışkin'i izler. Bu, kabul edilmiş gotik tarzda görülen bir özelliktir; ipnotize eden bu bakış, Yaşlı Denizci'nin parıldayan gözü Coleridge'dan bile önce Romantik Kabil'in geleneksel emaresi haline gelmişti.

Ama kuşkusuz, bu geleneksel malzemenin en büyük ustalıkla kullanıldığı yer Stavrogin karakteridir. Bütün gotik kahramanlar gibi onu da daha görmeden önce, hakkında yayılmış, onu tüyler ürperten suçlarla ilişkilendiren söylentileri duyarız. Burada Dos-

toyeovski çok yaygın olmakla birlikte oldukça garip olan bir motif kullanır. Stavrogin'in bir zamanlar şeytan ayinleri düzenleyen on üç adamdan oluşan gizli bir derneğin üyesi olduğu ima edilir. Genellikle on iki veya on üç kişiden oluşan böyle gizli dernekler Dostoyevski'nin romanlarında birçok kez karşımıza çıkar. Örneğin *Exilenler*'deki Alyoşa, günün konularını tartışmak üzere bir araya gelen "on iki kadar adam"dan coşkuyla söz eder. Bu düşüncenin Dostoyevski'ye çekici gelmesinin sebebi, içinde barındırdığı dinsel simgecilik –İsa ve on iki havarisi– ile hizipçi Rus geleneğiyle kurduğu bağlantı olabilir. Ama burada da Dostoyevski'nin bu temayı ele alış biçiminin, temanın edebi art alanını gözden saklamasına izin vermemek gerekir. Gotik romanlar büyü yapan ve hem siyasal hem de kişisel olaylar üzerinde etkili olan şeytani grupların ve gizemli derneklerin öyküleriyle doludur. En ünlü örneklerden biri, Kleist'ın *Kätchen von Heilbronn* adlı yapıtıdır. Balzac da gizlilik içinde birbirlerine yardım etme ilkesiyle bir araya gelen böyle küçük bir grubun yaptıklarını anlatan tam üç melodramatik roman yazmıştır. *Histoire des Treize* başlığı altında toplanan bu üç yapıt, gotik anlayışın "sanat" romanına sızışının en önemli göstergesidir. Buna zıt ve özünde klasik bir anlayışa sahip olabilmek için yalnızca *Savaş ve Barış*'ta masonluğun nasıl ironik bir biçimde ele alındığını hatırlamak yeter.

Stavrogin için *Ecinniler*'in en son metninde yalnızca bir kez "prens" unvanı kullanılmış olsa da, taslaklar Dostoyevski'nin bu karakteri bir prens olarak düşündüğünü açıkça göstermektedir. Bunun çağrıştırdığı ve ima ettiği şeyler son derece inceliklidir: İkili karakter Mışkin-Rogojin bir prensti, Gruşenka da Alyoşa Karamazov'a bu unvanı verir. Dostoyevski için bu unvanın içerdiği törensel ve şiirsel değerler çok özel anlamlar taşıyordu. Her üç karakterde de alttan alta İsa Mesih özellikleri bulunur. Bir sonraki bölümde göstereceğim gibi, Stavrogin hem kurtuluşun hem de lanetlenişin aracıdır. Olayların bir noktasında Marie için soylu bir kurtarıcı ve şahin gibi bir şövalye olmuştur. Ama Stavrogin'i bu anlam düzleminde düşünmek –işin zor kısmı da bu– bu karakterin *David Copperfield*'deki Steerforth'u andıran bazı

özelliklere sahip olduğunu veya taşıdığı unvanın *Les Mystères de Paris*'deki Prens Rodolphe'u uzaktan da olsa yankılıyor olabileceğini görmemizi engellememelidir. Shakespeare'den önce de bir "Kral Lear" vardı.

Dostoyevski birçok kişiye borçlu olduğunu en son reddedecek yazarlardan biridir. *Karamazov Kardeşler*'de Bayan Radcliffe'in *Mysteries of Udolpho*'suna yapılan gönderme uzak ama kesinlikle yadsınamaz bir ataya gönderilen ironi ve saygıyla karışık bir selam gibidir. Balzac'ın, Dickens'ın ve George Sand'ın en duygusal ve melodramatik yapıtlarının kendisi üzerindeki etkilerini de hiç gizlememiştir. İçindeki dehşet ve hezeyan duyguları dolayısıyla Schiller'in *Räuber*'ini şairin olgun dönemine ait yapıtlardan çok daha değerli görmüştür. Dostoyevski'nin (kimisi hâlâ yayımlanmamış olan) not defterlerinin gotik zindanların ve kulelerin mürekkepli kalemle yapılmış çizimleriyle dolu olduğu söylenmektedir, karısının anılarından da Engizisyonun yaptığı işler gibi belli başlı melodramatik temalarla son derece ilgili olduğunu öğreniyoruz. Bu, Dostoyevski'nin Rus okurlarına tanıtılmasına yardımcı olduğu Poe ile kendisinin gotik hayal gücü arasındaki benzerliklerden yalnızca biridir.

Dostoyevski'nin hayal dünyasının kendi çağına özgü bu özel niteliğini görenler olduğu kadar yerenler de olmuştur. Edward Garnette'e yazdığı bir mektupta Conrad, bütün bu olayların anlatılışını "tuhaf bir canavarlar geçidi veya kendilerini paramparça eden lanetlenmiş ruhlar" olarak yerden yere vurmıştır. Henry James, Stevenson'a *Suç ve Ceza*'yı sonuna kadar okuyup bitiremediğini söylemiştir. *Dr. Jekyll ile Bay Hyde*'in yazarı ise, buna karşılık Dostoyevski'nin romanının kendisini –yani Stevenson'ı– "bitirdiğini" söylemiştir. D. H. Lawrence'ın Dostoyevski'nin tarzından hiç hoşlanmadığı herkesçe bilinir; sıkıştığı yerden çıkmaya çalışırken hışırtılı sesler çıkartan bir sığana benzettiği bu tarzdan nefret eder.

Dostoyevski'nin dehasının aslında gotik gelenekle ilişkilendirilebileceği gerçeğini önemsiz göstermeye çalışanlar da olmuştur. Akla Proust'un *Mahpus*'undaki anlatıcının söyledikleri geliyor:

"Dostoyevski'nin dünyaya sunduğu benzersiz şey, bir evin yeni ve korkunç güzelliği, bir kadın cehresinin yeni ve iki yönlü güzelliğidir. Edebiyat eleştirmenlerinin Dostoyevski'yle Gogol arasında, Dostoyevski'yle Paul de Kock arasında bulduğu benzerliklerin hiçbir değeri yoktur, çünkü onlar bu gizli güzelliğin dışında kalırlar."⁵⁰

Bu "benzerlikler" gotik ve melodramatik dünya görüşlerinde yaygın olarak bulunan geleneklerdi. Anlaşılan Proust "gizli güzellik" derken, Dostoyevski tarzı gerçekliğin trajik bir yaşam anlayışıyla dönüştürülmüş olduğunu kast ediyor. Bunların biri olmadan diğlerinin de olamayacağını ben de kabul ediyorum.

Dostoyevski'nin sorunu şuydu: İnsanlık durumunun gerçeklerini bir dizi abartılı ve belirleyici çatışma içinde kavramak ve somutlaştırmak; yaşamı doğrulanabilir tek tarz olarak gördüğü trajik drama dönüştürmek; ancak bunu yaparken modern kent yaşamının gerçekçi ortamından ayrılmamak. Okurlarında –örneğin Elizabeth dönemi oyun yazarlarının bel bağladığı cinsten yaygın ve geleneksel– tragedya alışkanlıkları ve tragedyayı fark etme yeteneği bulunduğuna güvenemeyen ve oluşturmak istediği anlamın tümünü eski tragedya şairlerinin kullanımına uygun olan tarihsel ve mitolojik durumlara uyduramayan Dostoyevski, kendi amaçları doğrultusunda var olan melodram geleneklerini biçimlendirmek zorunda kalmıştır. Melodramın trajik olmadığı açıktır; bu tarzın ana formülünde trajedi gibi görünen bir durum dört perde sürer, ancak beşinci perdede yardım ve kurtuluş gelir. Melodramın Dostoyevski'nin üzerindeki baskısı öylesine güçlüdür ki, başyapıtlarından ikisi olan *Suç ve Ceza* ile *Karamazov Kardeşler*'de olaylar melodramlardaki mutlu sonların özelliği olan "yukarı çıkış" ile sonlanır. *Budala* ile *Ecinniler* ise, tersine, kasvetli ve doğrucu bir alacakaranlıkta, tragedya türünde olduğu gibi umutsuzluk aracılığıyla varılmış bir sükûnet duygusuyla sonlanır.

Dostoyevski'nin trajik dünya görüşünü aktaran öyküleri, olayları ve çatışmaları bir düşünün: Rogojin'in Prens'i izlemesi ve öldürmesine ramak kalması, Stavrogin ile Fedka'nın fırtına altında köprüde karşılaşmaları, İvan Karamazov ile Şeytan arasındaki di-

yaloglar. Bunların hepsi, her biri kendi tarzında, tümüyle akılcı ve seküler bir geleneğin dışında kalan şeylerdir. Ama hepsi de gotik romancılar ve melodram yazarları tarafından okurun zihnine kazılmış olan tepkiler bağlamında haklı gösterilebilir. *Kasvetli Ev*'i veya *Uğultulu Tepeler*'i okuduktan sonra *Suç ve Ceza*'ya geçen okur, yazarla okur arasındaki uyumun sağlanması için mutlaka gerekli olan başlangıçtaki o tanıdıklık duygusunu yaşayacaktı.

Kısaca söylersek: Dostoyevski, Belinski'nin Rus edebiyatının temel görevinin gerçekçi olmak ve Rus yaşamının toplumsal ve felsefi ikilemlerini doğru olarak yansıtmak olduğu yolundaki öğüdünü kabul etmiştir. Ama Dostoyevski kendi gerçekçiliğinin Gonçarov'un, Turgenyev'in ve Tolstoy'un gerçekçiliğinden farklı olduğunu söylüyordu. Gonçarov ile Turgenyev'in sadece yüzeysel veya tipik gerçeği resmettiğini düşünüyordu; onların bakış açısı çağdaş gerçekliğin kaotik ama çok temel yapısına nüfuz edemiyordu. Öte yandan, Tolstoy'un aktardığı gerçekler de Dostoyevski'ye çok arkaik ve günün sıkıntılarıyla ilgisiz şeyler gibi görünüyordu. Dostoyevski'nin gerçekçiliği ise, *Budala*'nın taslaklarında kullandığı kendi deyimiyle, "trajik-fantastik" bir gerçekçilikti. O, Rusya'daki krizin henüz doğmakta olan öğelerini çatışma ve uçlardaki aydınlanma anlarında yoğunlaştırarak tam ve doğru bir tablo çizmeyi amaçlıyordu. Dostoyevski'nin bu yoğunlaşmayı sağlamasını mümkün kılan teknikler, önemli ölçüde, çok fazla kullanılmış histerik bir edebiyat geleneğinden alınarak uyarlanmıştı. Ama dehasının gotik tarzı ve melodramı soktuğu biçimler sayesinde Goethe ile Hegel tarafından sorulmuş şu soruya da olumlu bir yanıt verebilmişti: Voltaire sonrası bir çağda trajik bir yaşam görüşünü yaratmak veya göstermek mümkün müdür? Antik Yunan ve Rönesans dönemi oyunlarındaki pazar yerinin, tapınak önlerinin ve kale duvarlarının hayatın bir parçası olmaktan çıktığı bir dünyada trajik bir ton hâlâ duyurulabilir mi?

Elsinore'daki platformdan ve Racine'in karakterlerinin kaderlerine koştukları mermer döşeli, canlı ortamlardan bu yana tragedya-nın geçtiği yerlere ve ortama Dostoyevski'nin kentinden daha yakın bir yer olmamıştı. *Malte Laurids Brigge*'de Rilke şöyle yazıyor:

"Kent benimle mücadele ediyordu, canımı almaya kararlıydı; sanki geçemediğim bir sınav gibiydi. Kentin çılgılığı, o sonsuz çılgılık, sessizliğimi yitiriyordu; kentin dehşeti beni içimi karartan odama kadar izliyordu.

Kentin dehşeti ve "çılgılığı" (akla hemen Edvard Munch'un ünlü tablosu geliyor) Balzac'ın, Dickens'ın, Hoffman'ın ve Gogol'ün yapıtlarında da duyulmuştu. Dostoyevski, *Ezilenler*'in başında, anlattığı manzaranın "Gavarni'nin resimlendirdiği *Hoffmann Masalları*'ndan fırladığını" söyleyerek bu geleneğe ne kadar borçlu olduğunu titizlikle dile getirir. Ama o, "kentin çılgılığına" bir koro havası kazandırmıştır; onun elinde kent yalnızca melodramatik olmaktan çıkıp trajik hale gelmiştir. Aradaki bu farkı görmek için *Kasvetli Ev* ve *Zor Zamanlar*'ı, her ikisi de Dostoyevski'nin tarzını yakından izleyen yazarlar olan Rilke ve Kafka ile karşılaştırmak yeterli olur.

Dostoyevski'nin romanlarında "trajik" olanla "fantastik" olanı birbirinden ayıramayız. Aslında, trajik ritüelin sunulduğu ve sıradan yaşantıların yavanlığı üzerine çıkartılışı fantastik aracılığıyla olur. Trajik *agon*'un melodram tavrılarına nasıl işlediğini ve bunları nasıl değiştirdiğini açıkça gördüğümüz anlar vardır. Ama değişmiş halleriyle de olsa, Dostoyevski için melodram, Grek oyun yazarları için mitlerin veya erken dönemlerindeki Mozart için *opera seria*'nın olduğu kadar önemli bir araçtır.

Ecinniler'de Kirillov'un ölümü, gotik fantezi ile dehşetin nasıl trajik bir etkiye götürdüğünün çok açık bir örneğidir. Olacağı varsayılan şey tam bir melodram örneğidir: Pyotr, Kirillov'un şatov cınavetini üstlendiğini itiraf eden bir belgeyi imzaladıktan sonra intihar etmesini sağlayacaktır. Ama metafizik bir esirlik ile kaba bir aşağılama arasında gidip gelen Kirillov bunu yapmayabilir. Mefistofeles de, çift anlamlı sözlerle konuşan Faust da silahlarını kuşanmıştır. Pyotr, Kirillov'u çok fazla dürterse, aralarındaki şeytani anlaşmanın bozulabileceğinin farkında olacak kadar zekidir. Ateşli bir konuşmanın sonunda, Kirillov umutsuzluğa boyun eğer. Tabancasını alır ve yandaki odaya girerek kapıyı kapatır. Bunu izleyen şeyler edebiyat tekniği açısından *Usher'in Evindeki Olaylar*'ın doruk noktasında olanlara veya Balzac'ın *Peau de chagrin*'indeki kahramanı-

nın hezeyan içindeki ölümüne benzer. On dakika kadar kıvranarak bekleyen Pyotr sonunda eline bitmekte olan bir mumu alır:

"Hiç ses yoktu. Ansızın kapıyı acıp mumu havaya kaldırdı: Biri böğürerek üzerine atıldı. Kapıyı hızla kapayıp var gücüyle üzerine abandı. Yine ses seda kesildi: Tam bir ölüm sessizliği."⁵¹

Pyotr, bu gönülsüz metafizikçiye kendisinin öldürmesi gerektiğine karar verir, elinde tabancayla kapıyı itip açar. Gördüğü korkunç bir manzaradır. Kirillov bembeyaz bir yüzle, kıpırdamadan bir köşede durmaktadır. Öfkeden gözü kararan Pyotr, Kirillov'un yaşayıp yaşamadığını görmek için elindeki mumla yüzünü yakmayı ister:

"Bundan sonrası öyle hızla gelişti ki, Pyotr Stepanoviç daha sonra, bu tuhaf olayların hangisinin önce, hangisinin sonra olduğunu hatırlayamadı. Omzundan tuttuğu anda Kirillov'un hızla öne eğdiği başı Pyotr Stepanoviç'in elindeki muma çarptı; şamdan gürültüyle yere yuvarlandı ve mum söndü. Bununla aynı anda Pyotr Stepanoviç sol elinin serçe parmağında müthiş bir acı duydu. Bir çığlık attı; bu ana ilişkin tek hatırladığı, parmağını ısırarak için eğilen Kirillov'un başına kendinden geçmişçesine tabancasını üç kez var gücüyle indirdiği olacaktı. Sonunda parmağını kurtarabildi ve karanlıkta yolunu güçlüklerle bularak dışarı atıldı. Ardından korkunç çığlıklar duyuluyordu:

- Şimdi, şimdi, şimdi, şimdi...

Belki on kez yinelenen bu kelime. Pyotr Stepanoviç se durmadan koşuyordu; tam sofaya gelmişti ki korkunç bir patlama duyuldu."⁵²

Buradaki ısırma motifi çok ilginçtir. Muhtemelen *David Copperfield*'den alınmadır, *Suç ve Ceza*'daki Razumihin'in ilk taslaklarında da kullanıldığını görüyoruz. Aynı motif *Ecinniler*'de tam üç kez kullanılır: Stavrogin valinin kulağını ısırır; genç bir subayın üstünü ısırıldığını duyarız; ve Pyotr, Kirillov tarafından ısırılır. Bu sonuncusu özellikle korkunçtur. Kirillov'da insan bilinci kalmamış gibidir. Kendini yok etme düşüncesi karşısında akli donup kalmıştır. Artık onu bir hayvan gibi böğüren ve vahşi dişlerini gösteren ölüm ele geçirmiştir. İnsan sesi yüzeye çıktığında, kendini yalnızca on kez yinelenen bir çığlıkla duyurur. Kirillov'un çılgın "şimdi"si,

Lear'ın beş kez yinelenen "asla"sıyla eşdeğerdir. Lear'ın durumunda, insan ruhu yok olmayı reddetmekte ve yaşamın kapıları gibi olan bu tek sözcüğe asılmaktadır; Kirillov'un durumunda ise, aynı ruhun karanlığı kucakladığı gösterilir. Kirillov, kendisini ölümü özgürce seçerek öldüremediğinden, büyük bir umutsuzluk içinde öldürür. Her iki çılgılık da, tümüyle fantastik durumlardan yükseldiği için bizleri inanılmaz biçimde etkiler.

Pyotr geri çekilir ve yerde "kan ve beyin parçaları" bulur. Titrek bir alevle yanan mum, ölü adam, kanayan parmağı ve insanlık dışı yüzüyle Pyotr... Burada tıpkı Fagin'in pencerede beliren yüzü veya Conrad'ın *Nostromo*'sundaki o dehşet uyandıran işkence sahnesi gibi tipik bir melodram öğesi görülür. Ama bu gelenek trajik amacı sakatlamaz ve ondan saptırmaz; aksine ona hizmet eder. Bu olay, Aristoteles'in *Poetika*'da ileri sürdüğü ince ayrımı doğrular niteliktedir: "Sahnedeki araçlarla korku ve acıma değil de, sırf *olağanüstü olan*'ı göstermek isteyen yapıtların tragedyayla hiçbir ortak yönü yoktur." Dostoyevski romanı "dehşet romanı"dır; ama bu terimi Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nde tanımladığı biçimde yorumlar:

"Dehşet, insan zihnini insan ıstıraplarında ciddi ve sürekli olan şey karşısında yakalayan ve gizli nedenle birleştiren duygudur. "⁵³

Dostoyevski'nin "trajik-fantastik" gerçekçiliği ile bu gerçekçiliğin gotik öğeleri, onun roman anlayışını kesin olarak Tolstoy'unkinden ayırıştırır. Tolstoy'un özellikle son öykülerinde anlatıyı melodram sınırlarına yaklaştıran bazı şeytani ve saplantılı öğeler vardır. Ölümünden sonra yayımlanan *Memoirs of a Lunatic* (Bir Delinin Hatıraları) adlı bitmemiş yapıtında bu katıksız dehşet etkisini görürüz:

"Yaşam ve ölüm birbirine akmaktaydı. Bilinmeyen bir güç ruhumu parça parça etmek istiyor ama yırtamıyordu. Bir kez daha uyumakta olan iki adama bakmak için geçide gittim. Dehşet hep aynıydı; bazen kızıl, bazen bembeyaz."

Ama gotiğin sonradan nasıl gerçeküstücülüğe dönüşeceğini ipuçlarını taşıyan bu tona Tolstoy'da son derece ender rastlanır. Genel olarak bakıldığında onun romanlarındaki atmosfer normallik ve sağlık duygusuyla doludur. Bu atmosferi parlak ve güçlü bir ışık aydınlatır. Aradaki açık farkları göz ardı etmeden, bu bakış açısının *Gökkuşağı*'nda "Kilise yılında yaradılış çemberi hâlâ dönüyordu" diyen D. H. Lawrence'ın söylemek istediği şeye yakın olduğu söylenebilir. *Kreutzer Sonat* ile *Sergius Baba*'yı hariç tutarsak, Tolstoy'un gotik geleneğe has şeyler olan kötülük ve sapıklık gibi motiflerden özenle kaçındığını söyleyebiliriz. Hatta bazen bunu öyküsünü zayıflatmak pahasına yapmıştır. Bunun bir örneğini *Savaş ve Barış*'ta görebiliriz. İlk taslaklarda Anatol ile kız kardeşi Helen Kuragin arasında bir ensest ilişki olduğuna dair güçlü ipuçları vardır. Ama Tolstoy öyküyü yazarken bu temanın bütün izlerini silmiştir, romanın son halinde ise bu temaya çok uzaktan değinen bazı izler kalmıştır. Mahvolan evliliği hakkında düşünen Piyer şunu hatırlar: "Anatol gelip ondan (Helen'den) para istiyor, çıplak omuzlarından öpüyordu. Anatol'e para vermiyordu ama omuzlarını öptürüyordu."⁵⁴

Tolstoy'un "pastoralizminin" çağdaş melodramı reddetmesiyle ilgisi olduğu açıktır. Piyer Moskova'yı açık, soğuk bir havada ve yıkıntı halindeyken güzel bulur. Moskova'ya gelen Levin, soluğu ilk olarak kentin kırsala en çok benzeyen yeri olan donmuş gölde alır. Tolstoy kentteki sefaletin ve karanlığın fazlasıyla farkındaydı; kentin yoksul kesimlerinde ve sığınma evlerinde uzun saatler geçirmişti. Ama bu farkındalığını sanatıyla ilişkilendirmedi, özellikle de sanatı yeni gelişmeye başlarken. Epik tarzın kaçınılmaz olarak pastoral bir art alanla ilgili olup olmadığı, daha önce de söylediğim gibi, çok karmaşık bir konudur. Ama aralarında Philip Rahv'ın da bulunduğu birçok eleştirmen, Tolstoy ile Dostoyevski'nin sanatı arasındaki farkların –dünya tasarımları arasında olduğu kadar kullandıkları teknik arasındaki farkların da– sonuçta kent ile kırsal kesim arasındaki ebedi zıtlığa indirgenebileceğini ileri sürmüşlerdir.

VII

Profesör Poggioli'nin Dostoyevski'nin "tuğla ve kireç birimle-ri"⁵⁵ dediği yerde yaşayan yaratıkların en ünlüsü "yeraltı adamıdır". Bu karakterin simgesel rolü ile girdiği değişik kılıkların anlamı birçok incelemede ele alınmıştır. Onun *l'étranger, l'homme révolté, der unbehauste Mensch*, toplum dışı ve yabancı olduğu ileri sürülmüştür. Dostoyevski onu en etkili yaratısı olarak görmüştür. *Delikanlı* için tuttuğu notlarda şöyle der:

"Yeraltı adamının trajik durumunu, çektiği acıların, kendini cezalandırmasının, bir ideali olup da onu gerçekleştirememesinin trajedisini yalnızca ben anlattım; bu zavallı yaratıkların kendi durumlarını karşı konulması olanaksız bir alinyazısı olarak görmelerini sağlayan kavrayışlarını yalnızca ben aktardım."

Kent dramında yeraltı adamı aynı zamanda hem aşağılanmayı yaşayan kişi hem de ironik yorumlarıyla geleneğin ikiyüzlülüklerini ortaya çıkartan gerekli bir koro gibidir. Onu amontillado fıçılarının arasında bir duvara gömseniz, bastırılmış fısıltıları yine de evi başınıza yıkar.* Aşağılardaki derinliklerden gelen bu adam güçten yoksun olmasına rağmen zekâyâ, olanaklardan yoksun olmasına rağmen arzulara sahiptir. Sanayi devrimi ona okumayı öğretmiş ve birazcık boş zaman bırakmıştır; ama sermayenin ve bürokrasinin eşzamanlı zaferi onu paltosuz bırakmıştır.* * Wall Street'teki Bartleby veya bürosundaki Joseph K gibi, o da bir kâtip masasına tünemiştir, mahkûm olduğu bu acı köleliği ayağını sürüyerek sürdürmektedir ve akşam olunca yorgun adımlarla evine dönmektedir. Marx'ın proletarya ile gerçek burjuvazi arasındaki o acımasız ara bölge olarak tanımladığı yerde yaşamaktadır. Gogol, sonunda bir palto edindiğinde ona neler olduğunu anlatır; böylece Akaki Akakyeviç Başmatskin'in hayaleti yalnızca Petersburg'daki memurlara ve gece bekçilerine değil, Kafka'nın ve Camus'nün zamanına kadar tüm Avrupa ve Rus imgelemine musallat olur.

E. A. Poe'nun "Amontillado Fıçısı" adlı öyküsüne gönderme -ç.n.
Gogol'ün "Palto" adlı öyküsüne gönderme -ç.n.

Gogol'ün yarattığı bu arketipe ve Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ın özgün olduğu konusundaki haklı iddialarına karşın, yeraltı adamının kökleri en eski zamanlara kadar uzanır. Eğer onu *ewig verneinende Geist*, yani yaratılıştaki zillet dikenini olarak görürsek, Kabil kadar eskidir. Aslında Âdem'den beri vardır, çünkü cennetten kovulduktan sonra, her insanın bir parçası yeraltına inmiştir. Dostoyevski'nin yarattığı karakterin temel nitelikleri olan o eda, o alaycı ton, iticilikle kibrin karışımı Homeros'un Thersites'inde, Roma hicvindeki ve komedisindeki asalaklarda, efsanevi Diyojen'de ve Lucanus'un diyaloglarında da gözlenebilir.

Bu tip, Shakespeare'de de iki kez karşımıza çıkar: Apemantus ve Thersites olarak. Timon'un sıcak karşılamasına “aksi filozof” şöyle karşılık verir:

Yo, ben hoş geldin demen için gelmedim.
Kapı dışarı edilmek için geldim.⁵⁶

Tıpkı Dostoyevski'nin kahramanı gibi, Apemantus da “gözlem yapmaya” gelmiştir ve zenginlerin sofralarına muhtaç olduğu na öfkelenir. Can yakan gerçekleri sever, hakaretlerinin üzerinde doğru sözlülük yaftası taşır. Thersites'e gelince: *Ebedi Koca*'daki Troustotski, kendisinin de öyle biri olduğunu düşünür ve Shiller'in *Siegefest*'indeki şu ünlü beyite atıfta bulunur:

Patroclus gömüldüğü yerde yatıyor
Thersites de ülkesine yelken açıyor.

Dostoyevski'nin Shakespeare versiyonundan haberdar olduğu kesin olarak bilinmese de muhtemeldir. *Troilos ile Kressida*'da *Yeraltından Notlar*'a epigraf olarak çok yakışacak monologlar vardır:

“Bu ne hal, Thersites! Ne oldu sana! Öfkenin çıkmazlarında mı yitirdin kendini? Aias ayısı mı alt edecek seni? O beni dövüyor, ben onunla alay ediyorum. Ne güzel avunma! Keşke tam tersi olsa: ben onu dövsem de, o benimle alay etse! Ne yapıp yapıp, gerekirse şeytanları imdadıma çağırmasını öğrenip, ettiğim küfürlerin, lanetlerin, biraz olsun semeresini göreceğim.”⁵⁷

Thersites gibi, yeraltı adamı da sürekli kendi kendisiyle konuşur. Yabancılaşma duygusu öylesine güçlüdür ki, aynasında bile “ötekiliği” görür. O Narkissos’un tam tersidir, çünkü kendisi gibi iğrenç bir yaratığın Tanrı’nın suretinde yaratılmış olduğuna inanmadığı için yaratılışa söver. Zenginlerin varlığını ve gücünü kıskanır ama istihza kışın soğuğuna engel olmaz. Yine de bodrumunda, “kendi öfkesinin çıkmazlarında” intikam planları yapar. “Şeytanları imdadına çağırarak” ve günün birinde ona üstünlük taslayan o küçük bürokratlara, üzerine çamur sıçratan arabacılara, yüzüne kapıları kapatan o ihtişamlı uşaklara, yırtık yeleşine burun kıvıran o hanımefendilere, onu karanlık merdivenlerde sıkıştıran ev sahiplerine, bunların hepsine, önünde diz çöktürüp yerlerde süründüreceklerdir. Bu Rastignac’ın da, Julien Sorel’in de düşü, 19. yüzyıl romanında pencerelerin dışından içerdeki ziyafet salonlarına bakan aç kâtiplerle işsiz öğretmenleri ayakta tutan fantezidir.

Ama yeraltı adamı kendisinden üstün olanlar için gerekli biridir. O, *hubris* (kibir) anlarında ölümlülüğü hatırlatan kişi, gerçeği dile getiren bir soytarı ve yanılsamayı yok eden sırdaştır. Sancho Panza’da da, Don Juan’ın cehenneme giderken bile ücretini isteyen Leporello’sunda da, Faust’un Wagner’inde de ondan bir parça vardır. Efendilerini yankılayarak veya onlara ters düşerek ve onları sorgulayarak efendilerin kendilerini tanımlamalarına yardımcı olur, bu da –*Kral Lear*’daki soytarıda gördüğümüz gibi– trajedinin temel dinamiklerinden biridir. Neoklasik yapıtlarda bu döneme özgü adap gereğince yeraltı adamı saygıdeğer bir saraylı haline gelmiştir. Ama temel işlevi korunmuştur: Yüksek retorikteki ikiyüzlülükleri ortaya çıkartır ve yüce kimlikleri kendi gerçekleriyle yüz yüze getirir (*Phèdre*’deki dadıyı düşünün). Böylece Corneille ve Racine’deki sırdaşlar “yabancı”nın tamamen farklı bir birey olduğu görüşünün ötesine geçerek, onu ruhun farklı yönlerinden (*personae*) biri haline getirmişlerdir.

Bu anlayış zaten ortaçağdaki ahlak oyunlarında Everyman’in veya Faust’un ruhu için savaşıyor iyi ve kötü vicdanın dışsal temsillerinde de alttan alta vardı. Rönesans ve barok dönemindeki aşk ve felsefe konulu şiirlerde “akıl” ile “tutku” arasında geçen ale-

gorik söylemlerde de sezdirilmişti. Ama bireyin içinde birbiriyle çatışan çok farklı kişilikler olduğu ve bilincin ironik ve akıldışı alt katmanlarının dış dünyaya sunulan bütünlük ve mantıklılık görüntüsünden çok daha gerçek olabileceği düşüncesi yalnızca 18. yüzyılda dile getirilmişti. Berdyaev'in de Dostoyevski incelemesinde yazdığı gibi, asıl o zaman "insanın içinde bir uçurum açılmış, Tanrı ile cennet, Şeytan ile cehennem yeniden belirmiştir." Hegel'in de dediği gibi, bu anlamdaki ilk "modern" karakter Diderot'nun hayali diyalogundaki Rameau'nun yeğeniydi. Dahası, bu karakter doğrudan yeraltı adamının atasıydı.

Müziyen, taklitçi, asalak ve filozof olan Rameau'nun yeğeni aynı zamanda hem kibirli hem köle ruhlu, hem enerjik hem miskin, hem alaycı hem de doğru sözlüdür. Kemancının kemanını dinlediği gibi kendisini dinler. Dışsal olarak yeraltı türlerinin tipik örneğidir:

"[Z]avallı ben, akşamları [tavan arasındaki] fakirhaneme dönüp ot yatağıma uzandığımda, lime lime olmuş yorganın altında soğuktan büzülürüm, göğsüm sıkışır, nefesim daralır. Ağzımdan çıkan hafif bir iniltiden başka bir şey değildir. Halbuki damasko kumaşından çarşafının üzerinde uyuyan bir bankerin yatak odasında yankılanan horultusu sokağa yayılıp gelip geçenleri şaşırır."⁵⁸

Simgesel mimaride tavan arası odaları, tersine çevrilmiş bodrumlardır. Bodrumlar veya Dostoyevski'nin deyimiyile, yer döşemelerinin hemen altındaki alan ise, daha güçlü bir imge yaratır. Çünkü ruhu katmanlı bir şey olarak görme eğilimindeyizdir ve her türlü protestonun ve mantıksızlığın "aşağıdan" geldiğini söyleme alışkanlığımız vardır.

Rameau'nun Yeğeni yalnızca kendi bölünmüş farkındalığı açısından değil, aynı zamanda önceki edebiyat geleneklerinde farklı kılıklara sokulmuş veya bastırılmış gerçekleri dile getirmesi bakımından da kehanet gibi bir şeydi. O, modern anlamdaki itirafçıların ilk örneklerindendi ve uzun bir geleneğe kaynaklık etmiştir. *Yeraltından Notlar*'da bu gelenek açıkça hissettirilir. Ama Dostoyevski, Rousseau dâhil, kendisinden öncekilerin tam olarak dürüst

olmadıklarını düşünüyordu. Kimileri paçavralara sarılmıştı ama hiçbirini çırılçıplak değildi.

Nissard'ın ünlü nüktesiyle söylediği gibi; romantizm, asillerin dilinin dilin asaletini yansıtmadığının kanıtıydı. Yeraltı adamları daha da ileri gittiler. Yalnızca göz önündeki alanlarda ortaya çıkan eylemlerle ve –hem ruhun hem de evlerin– salonlarında gerçekleşen olaylarla ilgilenen bir edebiyatın ikiyüzlülükle kol kola olduğunu ilan ettiler. İnsanın ruhunda akılcı psikolojinin düşlediğinden çok daha fazla karanlık vardı. Zihnin kendi derinliklerine inmesini yücelttiler; o kadar ki, dışsal gerçeklik artık önemini kaybediyordu. 1799 yılında ilginç bir biçimde *Cataractes de l'imagination* [Hayal gücünün karakterleri] adını verdiği bir kitap yazan J. M. Chassignon şöyle diyordu:

"Kendimi, dışarıda var olan her şeye tercih ederim; hayatımın en güzel anlarını bu benlikle geçirdim; etrafı mezarlarla çevrili ve tek Yüce Varlığa yakaran, tecrit halinde bir 'ben' bile olsa bu, evrenin yıkıntılarının arasında beni mutlu etmeye yeter."

Burada kullanılan imge bu tekbenciliğin varabileceği en uç noktayı göstermesi bakımından bir kehanet özelliği taşır. Tam olarak Dostoyevski'nin anlatıcısının söylediği şeyin öncüsüdür:

"Beni kıyamet kopmasıyla çaysız kalmam arasında seçim yapmak zorunda bıraksalar, dünya yıkılsa umurumda olmayacağını, ama çayımдан vazgeçmeyeceğimi haykırırdım."⁵⁹

Ama Diderot'nun ardılları ve Dostoyevski'nin kendisi bireyin birden çok görünümü olabileceği düşüncesine varmış ve bilinçaltının sözcük dağarcığında epey yol almış olsalar da, yeraltı adamı figürü garip bir ara aşamadan geçmiştir. Gotik edebiyattaki "ikiz", bu yeni psikolojiyi somutlaştırarak ifade etme çabasıydı. "İkiz" in bir yarısı insanın alışıldık, akılcı, toplumsal yönlerini içeriyordu. Diğer yarısı ise insandaki şeytani, bilinçdışı, akla aykırı ve suç potansiyeli taşıyan yönlerin cisimleşmiş haliydi. Kimi zaman –Poe

ile Musset’de, Ahab ile Fedallah’da, Mışkin ile Rogojin’de olduğu gibi– “ikiz” birbirinden ayrı, ama birbirine bağlı varlıkların ölümcül koşutluktaki yaşamını akla getirir. Kimi zaman da “ikiz” eritilerek Jekyll-Hyde veya Dorian Gray gibi tek bir çifte varlığa indirgenir. *Öteki*’de veya İvan Karamazov’un Şeytan ile konuşmalarında olduğu gibi bu mitin daha az gelişmiş örneklerini kullandığında bile, Dostoyevski, şizofreniyi en iyi anlayan yazarlardan biri olarak öne çıkar. Ama tek bir ses aracılığıyla insan bilincinin çok dilli karmaşasını dramatize etme sorununu en kesin biçimde çözdüğü kitabı *Yeraltından Notlar*’dır.

Bu yapıttaki tekniğin felsefi anlamları üzerinde durmayacağım. Dostoyevski başka hiçbir şey yazmamış olsaydı bile, modern düşüncenin mimarlarından biri olarak hatırlanırdı. Bilindiği gibi, *Yeraltından Notlar* iki bölümden oluşur, bunların birincisi de temelde doğa yasası ile özgür irade arasındaki çelişkiyi ele alan bir monologdur. *Die Philosophie Dostojewskis* adlı dev incelemesinde Reinhard Lauth bu metnin epistemolojik anlamını tartışır. Ona göre, bu kısmın ana amacı Bentham ile Buckle’ın yararcı ve deneysel iyimserliğini çürütmektir (Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler*’in taslaklarında da sık sık Buckle’a karşı çıkmaktadır). Lauth ayrıca, *Yeraltından Notlar*’ın varoluşçu açıdan yorumlanmasının da –örneğin Shestov’un yorumunun– hatalı olduğunu ve Dostoyevski’nin tonundaki ironi ile kişisel düşüncelerindeki tutuculuğu göz önünde bulundurmadığını ileri sürer.

Yeraltından Notlar’daki ruhbilimsel ve ruhçözümsel malzemeyle ilgili olarak da çok fazla yayın yapılmıştır. Dostoyevski’nin “yüzeyleri” içinde bu tarz yaklaşıma en az direnç gösteren yapıt odur. Üstelik yazarın en büyük duygusal fırtınaları yaşadığı bir dönemde kaleme alınmış olması, bu tarz yaklaşımlara belli bir ikna gücü kazandırmaktadır.

Yeraltından Notlar’ın metafizik veya psikolojik açıdan ele alınmasının çekiciliğini kabul etsek de, burada Dostoyevski’nin mevcut edebi araçları ve gelenekleri kendi amaçlarına uydurmak için dönüştürdüğü göz ardı edilmemelidir. Canlı gömülme, mağaralara inme, girdaplar ve kanalizasyonlar ve günahlarının kefaretni

ödeyen fahişe figürü romantik melodramda çok rastlanan şeylerdi. Anlatıcının “kendi içinde taşıdığı” yeraltı dünyasının belli edebi ve tarihsel çağrışımları vardır; o yalnızca Dostoyevski’ye ait bir şey değildir. Zaten metnin önüne koyduğu kısa açıklamasında romancı “şimdiki zamana özgü” bir karakteri anlattığını ve bu tipin kişiliğinin “Rusya’da yaşayan herkesin paylaştığı ortam yüzünden” oluştuğunu söyler. Bu bakımdan bu yapıt da Dostoyevski’nin tinsel nihilizme karşı geliştirdiği diğer polemler gibidir.

I. Bölümün sonunda Dostoyevski edebi biçim sorununu ele alır. Anlatıcı, tam bir açık sözlülük örneği oluşturmayı önerir: “Şunu bir denemek istiyorum: İnsan kendi kendine karşı tamamıyla samimi olabilir mi?” Bu cümle Rousseau’nun *İtirafılar*’ını yankılar ama Dostoyevski’nin anlatıcısı hemen Heine’in, Rousseau’nun yalancı olduğunu düşündüğünü belirtir, “hatta gururu yüzünden bunu bile yapmış” olduğunu söyler. “Heine’in haklı olduğuna ben de inanıyorum” diye de ekler. Bu bağlamda Heine’den söz edilmesi simgesel düş gücünün nasıl çalıştığını gösteriyor: *Matratzengruft*’a, yani gerçek anlamda bir mezar olan uzun süreli ve zalim bir hastalığa gömülmüş olan Heine, bir yeraltı adamı arketipi haline gelmişti. O, Montaigne’in, Cellini’nin ve Rousseau’nun aksine, şunu ileri sürer:

“[Ben] yalnız kendim için yazıyorum; okuyuculara hitap edişim bunun daha kolay bulduğum bir yazış şekli olmasından ileri geliyor Evet, sadece üslup meselesidir, yoksa yazdıklarımı kimse okumayacak.”⁶⁰

Bu öykü Poe’nun da aynı amaçla kullandığı geleneksel bir araçla aktarılmaktadır. Hiçbir şekilde yayımlanması düşünülmeyen bir el yazmasının adsız birilerince “deşifre edildiğine” inanmamız istenmektedir.

Elbette bu tarz mahremiyet iddiaları retorik amaçlıdır. Ama gerçek bir soruna da işaret ederler. Bilinçaltının edebiyat sanatı alanına püskürmesiyle, karakterlerin bölünmüş bütünlüklerinin anlatılmaya çalışılmasıyla, klasik anlatı yöntemleri yetersiz kalmıştır. Dostoyevski, yetersiz biçim sorununun –Rousseau’nun *İtirafılar*’ı– çok daha önemli bir şey olan yetersiz gerçek sorununu içerdiğini

düşünüyordu. Modern edebiyat bu sorunu değişik biçimlerde çözmeye çalıştı, ama ne O'Neill'in *Strange Interlude*'unda "herkesin duyduğu" konuşmalarla "özel" konuşmaların sırayla kullanılması, ne de Joyce ve Hermann Broch tarafından mükemmelleştirilen bilinç akımı yöntemi tam anlamıyla doyurucu oldu. Bilinçaltının dilinden duyduklarımız hemen bizim kullandığımız cümle yapılarına dönüşüyor. Belki de henüz dinlemeyi bilmiyoruz.

Yeraltından Notlar anlatı biçimini bozması veya derinleştirilmesi bakımından çok, içerik bakımından deneyseldir. Burada da kullanılan tarz dramatiktir: Dostoyevski dış olayları bir dizi kriz oluşturacak biçimde sıkıştırarak anlatıcının delice bir açık sözlülükle konuşmasına yol açmaktadır ki, genelde insanlar bu tavrı yalnızca itiraf edilmeyen düşünceleri için saklarlar. *Yeraltından Notlar*'da ruh ile mantıksızlık birbirleriyle en uç noktalarda yüzleşir ve okur Dante'nin cehennemde kulak misafiri olduğu gerçeklere benzer ürkütücülükteki gerçekleri duyar.

Olayın geçtiği yer tam Dostoyevski'ye özgü bir yerdir: "Yer-yüzünün en soyut, en inatçı şehri olan Petersburg"un bir ucunda "berbat, kötü mü kötü bir oda"⁶¹. Hava da duruma çok uygundur:

"Bugün kar yağıyor, daha doğrusu sulusepken; sarı, bulanık... Dün de, geçen günler de yağdı. Galiba beni rahat bırakmak istemeyen zırlıtyı da bu sulusepken yüzünden hatırladım. Öyleyse bu da sulusepkene dair bir hikâye olsun."⁶²

Bu cümleyi izleyen II. Bölümün başındaki ilk cümle ise şöyledir:

"O sıralar ancak yirmi dört yaşındaydım. Hayatım o zaman bile sö-nüktü, derbederdi; yabani sayılacak derecede bir başımaydım."⁶³

Akla hemen Avrupa'daki büyük kentlerin yeraltından gelen ilk ses olan Villon geliyor. Onda da *les neiges d'antan* ve *l'an de mon trentieme âge* üzerine düşünceler birbirini takip eder (Villon'un birçok şiirinde değinilen Mısırlı Aziz Meryem efsanesinin *Delikan-lı*'da da karşımıza çıkması hoş bir rastlantı değil mi?)

Yeraltından Notlar'ın anlatıcısı sürekli olarak kendi felsefesinin "kırk yıllık yeraltı hayatının ürünü"⁶⁴, kırk yıldır soyutlanmış bir biçimde kendisini incelemesinin sonucu olduğunu söyler. Bunda İsraililerin çölde geçirdiği kırk yılın veya İsa'nın çöldeki kırk gününün yankılarını duymamak zordur. Çünkü *Yeraltından Notlar*, başka şeylerden soyutlanmış olarak tek başına ele alınamaz. Bu kitap da Dostoyevski'nin diğer önemli romanlarındaki simgesel değerlerle ve tematik malzemeye yakından ilişkilidir. Bu yüzden fahişenin adı Liza'dır. En sondaki tabloda yere oturmuş hıçkırmaktadır:

"Artık her şeyi biliyordu. Ona tamir edilmez bir şekilde hakaret etmiştim, fakat... Bundan bahsetmenin ne faydası var. Liza ihtiras kasırgasının sadece bir intikam duygusu, ona karşı yeni bir hakaret olduğunu ve deminki nedensiz husumetin bu sefer doğrudan ona yöneltilmiş *şahsi kıskançlıktan* kaynaklanan bir nefrete döndüğünü anlıyordu."⁶⁵

Bu sözler *Ecinniler*'de Liza ile Stavrogin arasında geçen sahnenin açıklaması, *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov ile Sonya ilişkisini ele alışının öncüsüdür. Anlatıcının öyküsünde ilksel kötülük göstergesi de eksik değildir. Liza'ya neden babasının evini bırakıp bir geneleve geldiğini sorduğunda, Liza gizemli bir rezaleti ima eder: "Ya işler orada burada olduğundan daha kötü idiyse?" Tıpkı Shakespeare'de olduğu gibi dramatikleştirme çok ustalıkla yapıldığından ve sürekli değerlerdeki değişime açık olduğundan, anlatıcı Liza'nın ima ettiği şeyin üzerine atlar. Eğer bir kızı olsa "onu oğullarımdan daha çok severdim zannedirim" diye bir itirafta bulunur. Daha sonra da tanıdığı bir adamdan, kızının ellerini, ayaklarını öpen "yavrusu mışıl mışıl uyurken onu öpüp koklayan" bir babadan söz eder. Burada Balzac'ın *Goriot Baba*'sına atıf yapılmaktadır. Onun da ardında, Cenci olayı kılığında Shelley'yi, Stendhal'ı, Landor'ı, Swinburne'ü, Hawthorne'u ve hatta Melville'i bile büyülemiş olan baba ile kızı arasındaki ensest ilişki motifi vardır. Anlatıcı kendini ele veren bir düşüncesini açıklar; kızı olsa, evlenmesine izin vermeyecektir:

"Çünkü yemin ederim kıskanırdım. Elin adamını nasıl öper, onu nasıl öz babasından fazla sever? Bunu düşünmek bile acı geliyor bana."⁶⁶

Sonunda da klasik Freudcu bir anlayışla bitirir konuyu: "Kızın gönlünü kaptırdığı adam, babanın gözüne daima isteklilerin en kötüsü görünür."

Yeraltından Notlar'da, Dostoyevski'nin insan ruhu kavrayışıyla aslında arkaik hale getirdiği "ikiz" mitinin bile izlerini görürüz. Aksi Apollon yeraltında yaşayan adamın hem uşağı hem de ayrılmaz gölgesidir:

"Oturduğum daire beni insanlar âleminde gizleyen bir kabuk, bir mahfazaydı. Apollon'u nedense evimin demirbaş eşyasından sayıyordum; bu yüzden tam yedi yıl ondan kurtulamadım."⁶⁷

Ama yine de, *Yeraltından Notlar*'daki geleneksel edebiyat öğeleri bir tarafa konduğunda ve Dostoyevski'nin diğer yapıtlarıyla benzerlikleri belirtildiğinde bile, bu metindeki inanılmaz özgünlük kendini göstermeye devam eder. Onda daha önce hiç duyulmamış akortlar hayranlık uyandıran bir mükemmellikle çalınmıştır. 20. yüzyıldaki düşünce ve teknik üzerinde onun kadar güçlü bir etki bırakan bir başka Dostoyevski metni yoktur.

Anlatıcının portresi hiçbir öncülü olmayan son derece başarılı bir portredir:

"Dinlemek istesenez de, istemesenez de, şimdi size niçin bir haşere bile olamadığımı anlatmak istiyorum baylar. Tamamıyla ciddi olarak söyleyeyim ki, böcek olmayı çoğu zaman arzuladım."⁶⁸

Kafka'nın *Dönüşüm*'ünün nüvesi olduğu çok belli olan bu fikir anlatı boyunca izlenir. Başka insanların gözünde anlatıcı "murdar bir sinek"tir. O da kendisini "yeryüzündeki solucanların en iğrenç, en kıskancı" olarak tanımlar.⁶⁹ Kendi içlerinde bu imgeler yeni değildir. Dostoyevski'deki böcek simgelerinin izi aslında Balzac'a kadar sürülmüştür.⁷⁰ Asıl yeni ve ürkütücü olan şey, bu tarz imge-

lerin sürekli ve metodik olarak insanı “acımasızlaştırmak” ve “insanlıktan çıkarmak” için kullanılmasıdır. Anlatıcı ininde “çöreklenir”, “deliğinde” bekler. Bu hayvanlık duygusu bilincini etkiler. İnsanı solucanlarla ve haşerelerle ilişkilendiren eski mecazlar, *Kral Lear*’da insanların ölümünün yaramaz oğlanların sinekleri öldürmesine benzetilmesi, Dostoyevski tarafından psikolojik gerçeklere, gerçek zihinsel durumlara dönüştürülmüştür. Yeraltı adamının trajedisi, tam anlamıyla insanlıktan çıkmış olmasıdır. Onun bu insanlıktan çıkışı Liza’ya yaptığı saldırının acımasız etkisizliğinde açıkça gösterilir. Sonunda her şeyi açık seçik görür:

“İnsan olmak, yani gerçek, kendi vücuduna sahip, kanlı canlı bir insan olmak dahi bize güç geliyor; bundan utanıyor, ayıp sayıyoruz.”⁷¹

Modern edebiyatın dünya görüşümüze tek bir katkısı olmuşsa, onun da bu insanlıktan çıkma durumu olduğu söylenebilir.

Buna ne sebep olmuştur? Belki de sanayileşmiş yaşam, sanayi süreçlerinin boş, isimsiz monotonluğunda insanın kişiliğinin silinmesi. *Yeraltından Notlar*’da Dostoyevski “ortalık kararınca işten çıkıp iş gairesinin hırçınlığını üstlerinden atmadan evlerine dağılan işçiler, esnafı”dan söz eder. Engels ve Zola gibi o da, fabrika işçiliğinin insanın yüzünden kişisel özelliklerini ve her türlü zekâ işaretini sildiğini ilk fark edenlerdendir. Ama kaynağı ne olursa olsun, “insan olmaktan utanmak” bizim yüzyılımızda Dostoyevski’nin öngördüğünden de ciddi boyutlara ulaşmıştır. Pierre Gascar, *Les Bêtes* adlı meseline toplama kamplarının ve gaz odalarının dünyasında insanların yerini nasıl hayvanlar krallığının aldığını anlatır. James Thurber da biraz daha düşük ama aynı derecede önemli bir tonda, insanın derisinin sağladığı ince örtünün altındaki hayvanların uyanışını göstermiştir. *Yeraltından Notlar* yayımlandıktan sonra böceğin giderek insana galip gelmekte olduğunu anladık. Antik dönemdeki mitolojide yarı tanrı insanlar anlatılırdı; Dostoyevski sonrası mitoloji ise, yarı insan hamam böceklerini betimler.

Yeraltından Notlar anti-kahraman kavramını da yepyeni bir tanıma kavuşturmuştur. Mario Praz, Victoria dönemi edebiyatında

kahraman tipinin terk edilmesinin genel eğilim olduğunu göstermiştir. Gogol ile Gonçarov, anti-kahramanı kendi zamanlarındaki Rusya'nın simgesel bir figürü haline getirmişlerdi. Ama Dostoyevski daha da ileri gitmiştir. Onun anlatıcısı sahte bir rezillik ve kendinden iğrenme duygusu takınmaz, gerçekten de tiksindiricidir. Yaşadığı iğrençlikleri “günahlarının kefareti” olarak anlatır ve anlatmaktan da kötücül bir zevk alır.⁷² Gogol'ün ürkütücü yapıtı *Bir Delinin Anı Defteri*'ni veya Turgenyev'in *Lüzumsuz Adamın Günlüğü* adlı yapıtını düşünün; bunların ikisinde de anti-kahramanlar vardır, ama her iki yapıt da zarafet ve ironi yoluyla içimizde merhamet uyandırır. Tolstoy'un gerçek anlamda vasat ve bencil biri olan İvan İlyiç karakteri de son kertede yaşadığı umutsuzluğun yoğunluğuyla soylulaştırılır. Oysa *Yeraltından Notlar*'da Dostoyevski elindeki malzemeyi önemsizleştirir. Notları “deşifre eden kişi” metnin sonunda “bu çelişme düşkününün” notlarının burada bitmediğini ama geri kalanların artık aktarılmaya değer olmadığını söyler. Böylece kasıtlı bir hiçlikle karşı karşıya kalırız.

Dostoyevski'nin çizdiği bu “anti-kahraman” portresini kullanan çok olmuştur. Buna bir de eski pikaresk geleneğini eklerseniz, Gide'in romanlarındaki günahkâr itirafçıyı bulursunuz. Camus'nün *Düşüş*'ü, *Yeraltından Notlar*'ın tonunu ve yapısını taklit eder; Genet'de ise, itiraf ve rezillik kazurat düzeylerine indirgenmiştir.

Son olarak, *Yeraltından Notlar*, romantik sanatta ivme kazanmış olan saf aklın eleştirisini çok net bir biçimde formüle etmiş olması bakımından da son derece önemlidir. Anlatıcının doğa yasalarına isyan ettiği pasajlardan bazıları 20. yüzyıl metafiziğinin mihenk taşlarından olmuştur:

“Hey Tanrım, ya herhangi bir sebeple bu kanunlardan ve iki kere ikinin dört etmesinden hoşlanmıyorsam, tabiat kanunlarından, iki kere ikinin dört etmesinden bana ne? Şüphesiz böyle bir duvarın haktan gelmeye gücüm yetmezse boşu boşuna yırtınacak değilim, ama karşımda gücümün yetmediği bir taş duvar var diye büsbütün boyun eğmeğe de razı olamam.”⁷³

Ahab da insan iradesinin tam özgürlüğe kavuşmasının “duvarı yıkıp geçmeden” nasıl mümkün olabileceğini sormuştu. Öklid sonrası geometri ile modern cebirdeki daha çapraşık hayaller bu aksiyom duvarlarının kimilerini yıkacaktı. Ama Dostoyevski’nin anlatıcısının isyanı çok daha geniş kapsamlıdır. Âlimleri, Hegelci idealistleri ve akılcı ilerlemeye inananları alaycı bir şekilde reddeden bu anlatıcı, mantıktan bağımsızlığını ilan ediyordu. Yeraltı adamı absürdün egemenliğini varoluşçu ardıllarından çok önce ilan etmişti. İşte modern metafizik mabedinde Dostoyevski’nin adının, Pascal, Blake, Kierkegaard ve Nietzsche gibi liberal ampirizme karşı çıkan diğer isyancılarla birlikte zikredilmesinin sebebi budur.

Dostoyevski’nin diyalektiğinin kaynaklarını araştırmak çok ilginç olurdu. Condorcet, insanın *calculamus* demesi –yani Newton’ın dünyasında aklın araçlarını kavraması– halinde doğanın kendisine yanıtları sunacağını iddia etmişti. Dostoyevski buna “hayır” dedi. O, hem Spencer’in ilerlemeye olan inancına hem de (Dimitri Karamazov’un öfkeyle karşı çıktığı dahi insan) Claude Bernard’ın akılcı fizyolojisine “hayır” dedi. Yeraltı adamının resmi otoriteye karşı çıkışında ve iradenin üstünlüğü konusundaki saplantısında Rousseau’nun izleri görülebilir. Çünkü Rousseau’nun bireysel vicdanın “iyi ile kötü arasındaki ayrımı yanılmaz bir biçimde yapabileceği ve bunun da insanı Tanrı’ya yaklaştıran bir şey olduğu” iddiasıyla anlatıcının doğa yasalarına ve geleneksel mantık kategorilerine aldırmayışı arasında karmaşık ama çok temel bir ilişki vardır. Ancak bu konular çok daha teknik bir inceleme gerektirir.

Burada vurgulanması gereken şey, *Yeraltından Notlar*’ın felsefi bir içeriğin edebi bir biçime sokulması sorununa getirdiği parlak çözümdür. Düşünce tartışmalarının bazılarının kasten kurgunun dışında bırakıldığı aydınlanma dönemindeki *contes philosophique*’in veya Goethe’nin romanlarının tersine, *Yeraltından Notlar* soyut olanı dramatize edilenle buluşturur; Aristoteles’in terimleriyle söylersek, “düşünce” ile “olay örgüsü”nü iç içe geçirir. Tür olarak ise, ne Nietzsche’nin *Zerdüş*’ü ne de Kierkegaard’un teolojik alegorileri bu kadar başarılıdır. Sürekli olarak kendisine örnek

aldığı Schiller gibi Dostoyevski de edebi ve felsefi güçler arasında ender rastlanan bir denge yakalamıştır.

Anlatıcının görüşlerinin romancının siyasal görüşleriyle ve resmi Ortodoksluğu ile tam olarak örtüşmediğini kabul etsek bile, *Yeraltından Notlar* aslında Dostoyevski'nin genel hayat görüşünün özlü bir özetidir. Bu yüzden Tolstoy ile zıtlığı da en belirgin olarak burada ortaya çıkar. Bir Tolstoy karakteri, ne kadar tiksindirici olursa olsun, yine de insan olarak kalır; hatta rezilleştikçe insanlığı derinleşir ve daha ışıltılı hale gelir. Isaiah Berlin'in de dediği gibi, Tolstoy insanları “doğal, gün ışığının değiştirmedığı şekliyle” görür. İnsanı hayvana dönüştüren sanrı onun dünya görüşüne yabancıdır. Tolstoy'un kötümserliği, en acımasız olduğu anlarda bile, insanlığın, Faulkner'in kullandığı ayrımla söylersek, yalnızca var olmaya “devam edeceğine” değil, aynı zamanda “galip geleceğine” duyduğu inançla telafi edilir.

Tolstoy'un anti-kahramanlarının –örneğin *Kreutzer Sonatı*'nın anlatıcısının– çektikleri acılar ve ahlaki inançları nedeniyle onları yeraltı adamının huysuz mazoşizminden dünyalar kadar farklı kılan bir insanlığı vardır. Bu fark Shakespeare'in Apemantus'u ile düşmüş Timon arasında geçen bir diyalogda çok güzel bir şekilde belirir. Timon yalnızca kendisiyle alay eden nefret dolu birine dönüştüğünde bile, “kasvetli hava” hâlâ onun “yaygaracı uşağı” gibidir.

Bütün felsefe ekollerini ve idealistleri reddetmesine karşın, Tolstoy'un felsefesi son derece akılcıdır. Yaşamı boyunca dünyadaki tüm farklı bireysellikleri bir düzen anlayışı altında bir araya getirecek birleştirici bir ilke aramıştır. Dostoyevski'nin saçma olana düşkünlüğü, sıradan tanımlamalara ve bunların sürekli olarak tekrarlanma biçimlerine yaptığı saldırılar herhalde Tolstoy'a asabi bir delilik olarak görünmüştür. Vyazemski'nin deyişiyle, Tolstoy bir “çürütücü” idi. Ama onun çürütmeleri ışığın sızması için ağaçları kesen balta işlevi görüyordu. Onun çizdiği yaşam portresi sonuçta hümanizmaya, Molly Bloom'un kendi kendisiyle yaptığı konuşmanın sonundaki o “evet”e varıyordu. 19 Temmuz 1896 tarihinde Tolstoy güncesine, sürülmüş bir tarlada tek bir filizi canlı kalan bir çalı öbeği gördüğünü not etmişti.

“Tozdan simsiyah olmuştu, ama hâlâ canlıydı ve ortası kırmızıydı. Bu içimde yazma isteği uyandırıyor. Sonuna kadar hayatı savunuyor ve o koca tarlanın ortasında tek başına bir şekilde bu savunmayı yapmış.”

Yeraltından Notlar’ın anlatıcısı ise, sözleri ve eylemleriyle “hayır” demektedir. Tolstoy, Gorki’ye Dostoyevski için “Konfüçyüs’ün veya Budistlerin öğretileriyle tanışmalıydı; bu onu sakinleştirirdi” dediğinde, yeraltı adamı herhalde ininden alaycı bir şekilde ulumuştur. Zamanımız bu alaycılığı haklı çıkartmıştır. *Univers concentrationnaire* –yani ölüm kamplarının dünyası– Dostoyevski’nin insanların vahşiliği ve hem birey olarak hem de sürü halinde içlerindeki en küçük insanlık ateşini bile söndürme eğiliminde oldukları konusundaki görüşünü hiçbir tartışmaya yer vermeyecek biçimde doğrulamaktadır. Yeraltındaki anlatıcı kendi türünü “iki ayaklı nankör bir mahlûk” olarak tarif eder. Tolstoy da insanda çok fazla bir minnettarlık duygusu olmadığını biliyordu ama o “mahlûk” demek yerine “insan” derdi.

Kimi zaman onu eski kafalı buluşumuz, vardığımız yerin ne kadar alçaldığının göstergesidir.

Bir sanat yapıtını sanatsal veya dinsel ölçütlerle değerlendirmekle, bir dini dinsel veya sanatsal ölçütlerle değerlendirmek sonunda aynı kapıya çıkar; ama bu, hiç kimsenin ulaşamayacağı bir amaçtır.

T. S. ELIOT,

Notes Towards the Definition of Culture

Antropologlarla sanat tarihçilerinin bildiği gibi, mitler yasa haline gelir ve yeni mitlerin doğuşuna kaynaklık eder. Mitolojiler, inançlar, dünya algıları dile ve mermere yansır; ruhun iç devinimleri, Dante'nin *moto spirital* dediği şey, sanat biçimlerinde somutlaşır. Ama bu somutlaştırma sırasında mitolojinin kendisi de değiştirilir veya yeniden yaratılır. Sartre kullanılan roman tekniklerine bakarak bir metafizik sisteme, altta yatan bir hayat felsefesine varabileceğimizi söylerken, iki yönlü bir hareketin yalnızca tek bir yönüne değiniyordu. Oysa sanatçının metafizik düşünceleri onun hangi sanat tekniklerini kullanacağını da belirler. Şimdiye kadar genelde –Tolstoy'un romanlarındaki epik öğeler veya Dostoyevski'deki dram gibi– tekniklerle ilgilendik. Bu son bölümde ise, bu dış biçimlerin ardındaki inançları ve mitolojileri ele alacağım.

Ama “ardındaki” derken, bir romanın yalnızca herhangi bir felsefi doktrini saklayan bir dış yüzey veya maske olduğunu sanırsak, yanılırız. Düşünce ile ifade arasındaki ilişki her zaman karşılıklı ve dinamiktir. Bunu en iyi dans imgesiyle anlatabiliriz

(Rönesans'ta dansın yaratımın bir alegorisi olarak görülmesinin sebebi de budur): Dansçı, gerçekliğe dair bir düşünceyi veya duyguyu hareket diline çevirir, yani metafizik, koreografinin tekniğine çevrilir. Ama dansın her anında, yapılan hareketlerin biçimleri ve ifade gücü yeni algılar, yeni mitolojiler doğurur. Zihinde oluşan zevk yukarı hamle yapan bedene geçer; ancak bu biçimsel üslup, hareketin asla tekrar edilemeyecek özgüllüğü de kendi başlarına mit ve esriklik yaratan şeylerdir. Hazlitt, yürürken Coleridge'in sürekli yolun bir kenarından ötekine geçtiğini, Wordsworth'ün ise hep aynı tempoyla dümdüz gittiğini söylerken, biçim ile içeriğin sürekli olarak karşılıklı ilişki içinde olduğunu anlatmaya çalışmaktadır.

İrademizle, arzumuzla veya korkularımızın gölgesinde, yaşamın başka türlü kontrol etmemiz mümkün olmayan karmaşasına getirmeye çalıştığımız düzenin girdiği biçimlerdir mitolojiler. I. A. Richards'ın *Coleridge on Imagination*'da belirttiği gibi, mitolojiler hayal ürünü değil,

"insanın tüm ruhunun yansımaları, bu yüzden de düşünceyle tüketilemeyecek şeylerdir. . . . Mitolojileri olmayan insan yalnızca ruhu olmayan zalim bir hayvan düzeni ve amacı olmayan bir ihtimaller bütünüdür."

Bu mitolojiler (Sartre'in deyimiyle "metafizik", Alman eleştirisindeki terimle *Weltanschauungen*) siyasal, felsefi, psikolojik, ekonomik, tarihsel ve dinsel alanlar gibi farklı alanlara ait olabilir.

Örneğin Aragon'un romanları ve Brecht'in oyunları, siyasal ve ekonomik Marksist mitolojinin hayali olaylar aracılığıyla temsilidir. Marksist bakış açısından bu yapıtlar, özgün miti yeniden canlandırmaktaki açıklık ve sadakatleri oranında başarılıdır. Aynı şekilde (örneğin, Montherlant'ın oyunlarındaki ve romanlarındaki gibi) *élitisme* mitolojileri de vardır. Lionel Trilling'in romanı *The Middle of the Journey* [Yolun Ortası] liberal mitolojiyi somutlaştırır. Bu zarif öyküdeki stratejinin bir kısmı daha başlığında görülür: Başlıkta Dante'den yankılarla birlikte liberalizmin "orta yolcu" olduğu da hatırlatılır.

Lucretius'un *De Rerum Natura*'sı [Şeylerin Düzeni], Pope'un *Essay on Man*'i [İnsan Üzerine Deneme] ve Shelley'nin *Alastor*'u, belli bir metafiziğin şiirde somutlaşmış ve şiirle yeniden yaratılmış biçimleridir. Bu yapıtları değerlendirirken, üzerinde durduğumuz şey atomizmin veya romantik yeni-Platonculuğun erdemleri değil, bu soyut dünya görüşlerinin şiirsel araçlarla yansıtılma biçimleridir. Thomas Mann'ın ilk romanlarında Schopenhauer'ın felsefesini ele alış biçimine de benzer bir biçimde yaklaşıyoruz.

Çağdaş sanatta çeşitli psikoloji mitleri önemli rol oynar. "Freudcu" romanlardan söz edilir; kullandıkları dilde bilinçaltını dışa vuran şairler vardır; bazı ressamlar sakatlanmış veya çıplak bir zihnin simge dünyasını tuvale yansıtmayı amaçlamışlardır. Bu tarz mitolojiler yeni değildir; bunlar insanların ruh anlayışlarını mantığa bürüme çabası gösterdikleri ilk zamanlardan bu yana var olagelmıştır. Elizabeth dönemi oyunlarındaki karakterler çizilirken "beden sınırları" mitolojisi ile yıldızların etkisinden çok fazla yararlanılmıştır. Ben Jonson'ın *Alchemist*'i ile Webster'ın *Amalfi Düşesi* adlı oyunu, tiyatro teknikleri aracılığıyla, insan bilincindeki belli imgelerin temsilidir. Molière'in komedilerinde veya Goya'nın "Atasözleri"nde ise farklı imgeler –farklı mitler– bulunur.

Burada başka bir ayırımdan da söz etmek gerekir: Kavramsal içerikleri ve simgesel biçimleri tümüyle kişiye özel ve biricik olan mitolojiler de vardır. Blake ve Yeats, son derece karmaşık ve nevi şahsına münhasır mit grupları geliştirmişlerdir.

Buna karşılık, tarihte uzun bir zaman süresince bir araya getirilmiş ve biçimlendirilmiş olan ve şairin biçimlenmesine katkıda bulunmuş büyük mitolojiler de vardır. Örneğin Dante yapıtlarını Latin ortaçağının yerleşik mitolojileri çerçevesinde üretmiştir.

Ama ne kadar geleneksel olursa olsun, bütün mitolojiler belli bir sanatçının elinin değmesiyle ve belli sanat biçimlerine özgü malzemeler ve teknikler aracılığıyla bir şekilde dönüşüme uğrar. Brecht'i sansürleyenler, resmi proleter "mesaj"ı güldürerek sorgulayan, duygulandırarak liberalleştirilen kişisel üslubu gerekçesiyle onu biçimcilikle suçluyorlardı. Marksist kurallara göre, sanatçı egemen mitolojiyi hiçbir yere sapmadan, dosdoğru aktarmalıdır;

dansın adımları, en azından tam olarak sınırları, sahnenin tabanına çizilir. Bu şekilde büyük sanat yapıtlarının ortaya çıkabileceği kuşkuludur, çünkü gerçek bir edebiyatçı her zaman eski mitleri değiştiren ve yenilerini yaratan kişidir. Dante'nin Tomizmi, çok önemli bir anlamda, kendisine ait bir Tomizmdir. Şiirine Tomist mitoloji girmiştir ama Dante'nin kendine özgü dili ve şiir yapısı tarafından kırılarak değişime uğratılmıştır. Bir ressamın “çizgisi” algı biçimlerini nasıl değiştiriyorsa, şiirin yazılış biçimi de *-terza rima*, beyit veya *alexandrine* kullanılması- düşünceye belli bir biçim verir.

Dil alanında mitolojilerle ifade tekniklerinin birbirini nasıl etkilediğine en güzel örnek Platon'un diyaloglarında görülür. Bu diyaloglar, zihni dramatik duruma girmişken gösteren düşünce şiirleridir. *Devlet*'te, *Phaidon*'da veya *Symposion*'da (Şölen) diyalektik ilerleme, bir sava karşı çıkılması ve o savın sınanması, belli bir süre insanların karşı karşıya gelmesi biçiminde dramatize edilmiştir. Felsefi içerik ile dramatik karşılaşma birbirinden ayrılamaz. İkisi arasında bu düzeyde bir bütünlüğü oluşturan Platon, metafiziğini neredeyse müzikteki teklige yaklaştırmıştır, çünkü müzikte biçimle içerik (mitoloji ile teknik) tek ve aynı şeydir.

Bir sanat yapıtında birçok farklı mitoloji eş zamanlı olarak da somutlaştırılabilir. *Yeraltından Notlar*'da hem felsefi –pozitivizme isyan– hem de psikolojik –insanın ruhun karanlıklarına inisi– mit toplulukları vardır. *Savaş ve Barış*'ta da birbiriyle çatışan mitolojileri görürüz: Bir ses tarihin kişiliklerden bağımsız ve denetlenemez bir şey olduğu mitini dillendirirken, bir başka ses, kişisel yiğitliğe ve bireylerin olayların gelişimine etkisine vurgu yapan Homeros'u yankılayan klasik kahramanlık mitolojisini düşündürür.

Tolstoy ile Dostoyevski'nin yaşamlarındaki ve yapıtlarındaki ana mitolojiler dinseldi. Bu iki romancı ömürleri boyunca meleklerle güreşmiş, ondan tutarlı bir Tanrı miti ve insanın kaderinde Tanrı'nın rolü olduğunu kanıtlayan bir açıklama istemişlerdir. Bu tutkulu arayışta elde ettikleri cevaplar, eğer doğru anlıyorsam, birbiriyle uzlaşmaz cevaplardır. Tolstoy ile Dostoyevski'nin metafizikleri, Pascal'ın o ünlü ebedi uzlaşmazlık imgesi olan ölüm ile

güneş kadar birbirine zıttır. Üstelik 20. yüzyıldaki ideolojik ve yarı dinsel savaşların altında yatan o radikal amaç bölünmüşlüğüne de öngörürler. Tolstoy'un ve Dostoyevski'nin dünyayı ve insanlık durumunu yorumlayışlarındaki zıtlık, roman yazarı olarak kullandıkları birbirine karşıt yöntemlerde somutlaşır ve bunlarda ifadesini bulur. Uzlaşmaz mitolojiler, zıt sanat biçimlerine işaret eder.

Le Dieu caché [Saklı Tanrı] adlı değerli kitabında Lucien Goldmann, Racine'in oyunlarındaki trajedi anlayışıyla, Jansenist Tanrı imgesi arasındaki ilişkiyi sağlam bir şekilde ortaya koymuştur. Ben onun kadar titiz bir çalışma yapamam. Özellikle Tolstoy'un teolojisiyle Tolstoy romanlarındaki dünya görüşü arasındaki gizemli yakınlıklara dair benim öne süreceğim kanıtlar kabataslak ve giriş niteliğinde olacaktır. Dostoyevski konusunda sanırım daha sağlam basıyoruz. Ama orada bile trajik metafizik ile trajik sanat arasındaki paralelliklerin son derece dikkatli bir biçimde ele alınması gerekiyor.

Çağımızda dinsel sanata tam anlamıyla açık olmakta zorlanıyoruz. Bizim çağımız sözde teologların sıradan ve yaygın dinselliğine daha çok kucak açıyor, kitleler koş a koş salon peygamberlerinin ve parayla ruhun kurtuluşunu vaat edenlerin rahatlatıcı saçmalıklarını dinlemeye gidiyor. Ama geleneksel doktrinlerin sertliği ile belli bir disiplin içinde yaşanması ve uygulanması gereken katı kurallı ve talepkâr bir tanrı bilimi karşısında zihinlerimiz dumura uğruyor. Profesör Kitto'nun dediği gibi:

"Ne bugün ne de geçmişteki birkaç yüzyıl boyunca dinsel bir kültürle, böyle bir kültürün düşünme biçimleri ve doğal ifade biçimleriyle yakın ve yaratıcı bir ilişki içinde olduğumuz söylenebilir.

Elizabeth döneminden bu yana bize olanlar üzerine düşünelim. Geç ortaçağ ile ilişkisini kopartmamış bir dönemdi; bu yüzden de dönemin oyunları sözcüğün tam anlamıyla iki değil, tam üç düzlemde oynanıyordu: Eş zamanlı olarak cennette, yeryüzünde ve cehennemde. Referans alanı, olabilecek en geniş alandı. Ama ondan sonra gelen Akıl Çağı bununla ilişkisini tümüyle koparttı.¹

Romantizm bu yabancılaşmaya tepki gösterdi. Ama 19. yüzyıl, organik bir dinsel yaşantı anlayışına geri dönmek yerine, din ile sanat arasındaki ilişkilere dair karmaşık ve zaman zaman da tümüyle hatalı olabilen kuramlar doğurdu. Oysa Akıl Çağını izleyen çağda en azından bir büyük şair güzellikle gerçeği aynı şey olarak görmüştü. Bu kafa karışıklığının özü Matthew Arnold'ın *The Study of Poetry* adlı yapıtındaki o ünlü cümleleriyle de ifade ediliyordu:

“Bizim dinimiz gerçekte, varsayılan gerçekte somutlaşmıştır; duygularını gerçeğe bağlamıştır ama artık gerçek onu desteklemiyor. Oysa şiirde düşünce her şeydir; geri kalan her şey ise yanılsama, ilahi bir yanılsama dünyasıdır. Şiir kendisini düşünceye bağlar; gerçek olan düşüncedir. Günümüzde dinimizin en güçlü yanı onun bilinçaltındaki şiirdir.”

Doktrin ile estetik arasındaki bu özdeşim kaçınılmaz olarak 19. yüzyılın sonundaki “din olarak sanat” anlayışına götürdü. Arnold'ın kuramı Wagner tarafından son noktaya taşındı. *Religion and Art* adlı yazısında Wagner, sanatçıların dini kurtarabileceklerini söyledi; bunun için yapmaları gereken, yapıtlarında modern ruh üzerindeki etkilerini kaybetmiş olan eski dinsel sembelleri duyumsatarak yeniden oluşturmaktır. Ona göre, bulanık zihinlere *Parsifal*'in büyüğü aracılığıyla aktarılan Hristiyanlığın temel sembelleri yeniden “saklı hakikatlerini” ortaya çıkarabilirdi.

Arnold'daki “bilinçaltındaki şiir” ile Wagner'deki “*ideale Darstellung*” kavramlarının (ki her ikisi de o sıralarda egemen olan entelektüel akımları temsil eden kavramlardı) Dante'nin veya Milton'ın anladığı anlamdaki dinle çok az ilgisi vardı. Bunlar asla tutarlı bir inanç veya tanrı bilgisi yapısının oluşmasına katkı yapamazdı. *Parsifal*'e rağmen, opera binaları tapınak haline gelmedi. Antik dönemdeki ve ortaçağdaki sahnenin kutsallığı Bayreuth'da bile yeniden yaratılamadı.

Çağımızda geçmişteki gerçek dinsel kültürlerle yeniden “yakın ve yaratıcı bir ilişki” kurmak için bazı çabalar gösterilmiştir. Frazer ile öğrencileri antropoloji ve dinsel ayin incelemeleri aracılığıyla, tiyatrunun ölü yılın yeniden doğmasını sağlayacağı düşünülen

kutsal ayinlerden ortaya çıktığını doğrulamışlardır. Araştırmacılar Shakespeare incelemelerine soktukları “ayın biçimlerinin” “konusu ne olursa olsun, eski geleneksel hayaletler gibi oyunun üzerinde dolaştığını ve onu gölgelediğini” ileri sürmüşlerdir.² Bu tür araştırmalar Yunan ve ortaçağ tiyatrosu anlayışımızı zenginleştirmiş, Shakespeare’in son oyunlarındaki anlaşılmayan yönleri açığa kavuşturan ipuçlarını sağlamıştır. Ama bu antropolojik yaklaşım çapı ve geçerliliği bakımından sınırlıdır; dramatik olmayan türleri fazla aydınlatmaz, tiyatro alanında da yalnızca tarihi veya üslubu bakımından arkaik olan oyunlar için geçerlidir.

Akılcılık ile materyalizmin “bilimsel felsefeleri” tarafından ege-men düşünce biçimlerinden sürgün edilen dinsel duyarlılık, saklı ve dolambaçlı kılıklara girmiştir. Psikoloji ve psikiyatri bu duyarlılığın izlerini bilinçaltının eşğine kadar takip eder. Psikolojinin araçlarıyla donanmış modern eleştirmenler derinlemesine ve kimi zaman çok zekice yorumlar yapmaktadırlar. Ama yine bu yaklaşım da yalnızca belli edebiyat ekollerine ve geleneklerine uygulanabilir. Örneğin Melville, Kafka ve Joyce kabalisttiler. Onların yazarlık biçiminin merkezinde saklı bir anlam vardı, bunun dinsel bir anlam olduğu da söylenebilir. Ancak, içerdği dinsel duygunun biçimlendirici gücü ve teolojik malzemesi açıkça ortada olan ve geleneksel anlamda ifade edilmiş olan yapıtlara böyle yaklaşmak –bir anlamda onların “şifrelerini çözmek”– yanlış olur.

Kısacası. Antropoloji ile psikiyatrin kullandığı kara büyüler *Çorak Ülke*’de bereket kültlerine yapılan atıfları veya Faulkner’in av öykülerindeki karmaşık *rites de passage*’ı anlamamızı sağlayabilir. Ama *Kayıp Cennet*’in teolojik yapısını kavramamıza hiçbir yardımı olmaz; *Âraf*’ın XXX. Kantosunda Beatrice, Dante’ye doğru yaklaşırken derece derece artan ışık hakkında hiçbir şey söylemez. Aslında –burası çok önemli– ritüeller ile 20. yüzyıldaki zihin anatomilerinin karşılaştırmalı incelenmesi dinsel duyguların açık ve doğal ifade biçimlerini anlamamızı daha da zorlaştırmıştır. Aiskhylos’tan Dryden’a kadar edebiyatın ve entelektüel yaşamın merkezinde bulunan teodise, lütuf, cehennemlik olma, kehanet ve özgür irade paradoksu gibi düşünceler çağdaş okurların ve izleyi-

cilerin çoğu için hiçbir duygu uyandırmayan birer gizem veya ölü bir dilden kalıntılar haline gelmiştir.

Bu kafa karışıklığı ve cehalet mirasıyla karşı karşıya kalan modern eleştiri kuramı uzaklaşma tekniği diyebileceğimiz bir yaklaşım geliştirmiştir. Bu yaklaşımla ilgili çok önemli bir beyan I. A. Richards'ın *Practical Criticism* adlı kitabında bulunur: “Entelektüel anlamda inanç veya inançsızlık meselesi iyi okur olduğumuzda asla karşımıza çıkmaz. Ama ne yazık ki şairin veya bizim hatamız yüzünden bu mesele ortaya çıktığında, okur olmayı bırakıp astronom, ilahiyatçı veya ahlakçı gibi tümüyle başka bir etkinlikte bulunan bir kişi haline geliriz.”

Ama acaba gerçekten de böyle bir tarafsızlık içinde olmayı sürdürebilir miyiz? Cleanth Brooks'un da belirttiği gibi, bir şiir veya bir roman asla özerk değildir. Metne dışarıdan yaklaşır ve yanımızda önceki inançlarımızı da getiririz. Okuma eylemi anılarımıza ve bilincimizin tamamına dokunur. Dante üzerine yaptığı yorumda T. S. Eliot, onun şiirini bir Katolik'in kuşkucu birinden çok daha kolay anlayacağını itiraf eder, ama o da Richards gibi, bunun “bir inanç veya inançsızlık değil, bir bilgi veya cehalet meselesi” olduğunu iddia eder. Bilgiyi inançtan kopartabilir miyiz? Bir Marksist, Marksist olmayan biriyle aynı malzeme ve diyalektik süreç bilgisine sahip olsa da, bir Brecht oyununu farklı bir şekilde okuyacaktır. Bilgi inancın öncüsüdür ve arkasından inancı sürükler. Üstelik gerçekten nötr olan bir zihin doğrudan inançlarımıza seslenen edebiyat yapıtlarına tümüyle kapalıdır. Ne *Phaidon* ne de *İlahi Komedi* tarafsız kalmamızı amaçlar. İkisi de savlarıyla ruhlarımızı çelmeye çalışır. Biz de hayal gücümüzü mümkün olduğu kadar özgür bırakarak adil bir bilgiyle ve cömert bir anlayışla en geniş itikat yelpazesine açılmaya çalışmalıyız.

Ama acaba bu sanat ve din sorunları modern roman için de geçerli mi?

Romanın dünya görüşünün temelde seküler olduğu sıkça dile getirilmiştir ve bu da doğrudur. 18. yüzyılda Avrupa'da romanın yükselişi aynı zaman diliminde dinsel duyguların zayıflamasından ayrı düşünülemez. Roman, gerçekliğin akılcı biçimde ve temelde

toplumsal anlamda yorumlanmasıyla uyumlu olarak yaygınlaşmıştır. Laplace, Napolyon’a göksel mekanik hakkındaki makalesini verirken, “Tanrı hipotezine” gerek olmadığını belirtmiştir. Moll Flanders’ın veya Manon Lescaut’nun dünyasında da buna gerek yoktu. Sir Walter Scott ile birlikte modern roman için bir alan açan Balzac, romanın konusunu “Toplumun tarihi ve eleştirisi, toplumsal kötülüklerin incelenmesi ve toplumsal ilkelerin tartışılması” olarak tanımlamıştır. Böyle yaparak çok önemli bazı alanların dışlandığını fark etmiştir. Bu yüzden *İnsanlık Komedyası*’na sürekli dinsel ve aşkın yaşantıları da sokmaya çalışmıştır. Ancak seküler tarzda elde ettiği başarı, *Jésus-Christ en Flandre* ve *Séraphita* gibi denemelerinin başarısını kat kat aşmıştır.

Wordsworth’ün en soylu sonelerinden birinde insanın dünyaya fazla geldiği söylenir. Balzac’ın ardılları –Flaubert, Henry James, Proust– tam tersini düşünürler. Onlara göre, romancı dünyaya fazla gelemmez; somutluğu ve dünyevi bolluğuyla dünya onun sanatının ana dayanağıdır. Dahası, yüzyılın sonunda, Coleridge ve George Eliot gibi yazarların zihinlerini biçimlendiren teolojik değerlerle kurulan yakın ilişki ve dinsel sözcükler, genel kullanımdan düşmüş, yalnızca ilahiyatçılar ve bilim adamları tarafından kullanılmıştır. Sonuç olarak, Avrupa’daki ana roman geleneğinde dinsel temaların ele alınışı ya Anatole France’ın *Thaïs*’inde olduğu gibi romantik, ya da Zola’nın *Rome*’unda olduğu gibi siyasaldır. Goncourt’ların *Madame Gervaisais*’i ile Bayan Humphry Ward’un (Bay Gladstone’u son derece rahatsız eden) *Elsmere*’i ise bu kuralın istisnalarıdır. André Gide’in de dediği gibi, Batı romanı toplumsaldır; toplum içindeki insanların karşılıklı ilişkilerini anlatır “ama insanın kendisiyle veya Tanrı’yla olan ilişkisine hiç, hemen hemen hiç değinmez.”³

Tolstoy ve Dostoyevski için bunun tam tersi geçerlidir. Onlar katedral inşa eden mimarlar veya Sistine Şapeli’ne aklındaki ebediyet imgesini işleyen Michelangelo kadar dindar sanatçılardır. Tanrı düşüncesi onların aklından hiç çıkmamıştır ama yaşamlarında Şam yolundaki Aziz Pavlus gibi keskin dönüşler yapmışlardır. Tanrı düşüncesi, onun varlığının gizemi nefeslerini kesen, yüreklerini

sıkıştıran bir güç olarak ruhlarını ele geçirmiştir. Vahşi ve kibirli tevazularında, kendilerini yalnızca birer romancı veya edebiyatçı olarak değil, aynı zamanda kâhin, peygamber, gece bekçisi olarak görmüşlerdir. Berdyaev, “Ruhun kurtuluşunun peşindedirler,” der, “bu, Rus yazarlarının özelliğidir, ruhun kurtuluşunun peşindedirler . . . dünya için acı çekerler.”⁴

Romanları vahiy parçaları gibidir. Laertes’in Hamlet’e dediği gibi, onlar da bize “Koru kendini!” der ve en derin inançlarımızı ölümcül bir sınava çekerler. Tolstoy’u ve Dostoyevski’yi iyi okursak (Richards’ın deyiimiyle söyleyecek olursak) inanç ve inançsızlık meselelerinin sürekli karşımıza çıktığını fark ederiz; bu da onların veya bizim hatamız yüzünden değil, onların büyüklüğü bizim de insanlığımız nedeniyledir.

O halde onları nasıl okumalıyız? Balzac’ı, hatta Henry James’i değil de Aiskhylos’u ve Dante’yi okur gibi. Dinsel bir roman olmaya çok yaklaşan *The Golden Bowl*’un sonu üzerine yazan Fergusson şöyle diyor: “Tıpkı James gibi, Maggie’nin de Prensi kendisine havale edeceği bir Tanrısı yoktur.”⁵ Rus ustaların sanatının temelinde böyle bir Tanrı’ya havale ediş ve onun ruhun hayatına ürkütücü bir yakınlığı vardır. *Anna Karenina* ile *Karamazov Kardeşler*’deki kozmoloji, tıpkı antik dönemdeki ve ortaçağdaki sahnede temsil edildiği gibi, bir yanıyla lanetlenmeye, diğer yanıyla Tanrı’nın inayetine açıktır. *Eugénie Grandet*, *The Ambassadors* veya *Madame Bovary* için aynı şeyi söyleyemeyiz. Bu bir değer yargısının değil, bir gerçeğin ifadesi. Tolstoy ile Dostoyevski bizden genel olarak 17. yüzyılın ortalarından itibaren Avrupa edebiyatından sürülmüş olan duyarlılıkları ve anlayış biçimlerini talep ederler. Dostoyevski ilave bir güçlük daha yaratır; onun dünya görüşü Doğu Ortodoksluğunun yarı heretik bir versiyonunun diline ve simgeselliğine bulanmıştır. Çoğu Batılı okurun bu malzemeye ilişkin pek az bilgisi vardır.

Çağdaş bir eleştirmen, edebiyat ile dinin “farklı otoriteleri ve farklı aydınlatma biçimleriyle” bizlere temel “kuramsal biçimler” sağladığını ve yaşamlarımıza ayna tuttuğunu söylemiştir.⁶ Bunlar ölümlülük anlayışımıza belki de tek sürekli odağı sağlayan şeylerdir. *Oresteia*, *İlahi Komedi* ve Tolstoy ile Dostoyevski’nin roman-

ları gibi bazı seçkin örneklerde bu iki otorite ve bu iki aydınlatma biçimi birleşir. Bu birleşme, logos'a (tanrı kelamına) aklın bu iki ana yolundan giderek yaklaşma, erken ortaçağda kilise takvimine Aziz Vergilius-Şair diye bir şeyin eklenmesiyle benimsenmiştir. Artık onun himayesinde ilerleyeceğim.

I

Tolstoy'un düşünsel tarihi ve Tolstoy Hristiyanlığının gelişimi çoğu zaman yanlış yorumlanmıştır. Tolstoy 1879-80 kışında edebiyatı öyle güçlü bir vurguyla hor görmüştür ki, bunun hayatının iki alanının kesin olarak birbirinden ayrıldığı anlamına geldiği sanılmıştır. Oysa aslında, Tolstoy'un geç dönemindeki fikirler ve inançlar daha ilk yazılarında bile görülebilir ve geliştirdiği maneviyatın canlı örnekleri çıraklık döneminde bile seçilebilir. *Tolstoy ve Nietzsche* adlı incelemesinde Shestov'un da belirttiği gibi, ilginç olan şey Tolstoy'un erken ve geç dönemleri arasındaki zıtlık değil, Tolstoy düşüncesinin bütünlüğü ve büyüklüğüdür.

Ama Tolstoy'un yaşamını, başı ile sonu felsefi ve dinsel etkinliklerle çevrelenmiş bir edebi yaratıcılık döneminden oluşan üç farklı bölüm olarak görmek de yanlış olur. Tolstoy'da bu iki biçimlendirici gücü birbirinden ayıramayız; maneviyatçı ile edebiyatçı ıstıraplı ve yaratıcı bir yakınlıkta var olurlar. Onda yaşamı boyunca dinsel ve yaratıcı güdüler birbirleriyle bir egemenlik savaşıma girmiştir. Bu mücadele özellikle Tolstoy *Anna Karenina*'yı yazarken çok keskinleşmiştir. Onun o dev ruhu bazen düş gücünün yaşamına yönelir; bazen de Ibsen'in "ideal olanın talepleri" dediği şeye yenik düşer. Tolstoy, bu ikisi arasındaki dengeyi yalnızca fiziksel eylemde, fiziksel enerjisinin oynaklığında bulmuş izlenimi vermektedir; bedenini yorarak zihninde büyük bir güçle çarpışan düşünceleri geçici olarak susturmayı başarmış gibidir.

Kirpi ile Tilki'de Isaiah Berlin, Tolstoy için şöyle der:

"Dehası, belli bir nesnenin diğerlerinden tümüyle ayrı olan ve ne-redeyse ifadeye gelmez bireysel özelliklerini, özgül niteliklerini, algıla-

masında yatıyordu. Yine de, benzerliklerin ve ortak kökenlerin idrakinin peşindeydi; dünyanın malzemesini oluşturan münhasır her parça ve noktanın görünürdeki çeşitliliğinin ardındaki bütünlüğü ve amaç birliğini kavramanın, yani evrensel bir açıklayıcı ilkenin hasretini çekiyordu.” Bireye özel biricik unsurların algılanışı Tolstoy’un sanatının en belirgin özelliği, onun eşsiz somutluğudur. Onun romanlarında dünyanın malzemesi olan her bir parça özeldir ve bireysel bir somutlukla durur. Ama Tolstoy aynı zamanda nihai bir anlayışa, Tanrı’nın egemenliğini her yönüyle açıklayacak kapsayıcı bir şeye de büyük bir açlık duyuyordu. Onu polemiğe ve yorumlama çabalarına yönlendiren işte bu açlıktı.

Duyusal yaşantıların ve doğal zevklerin hatırlandığı bazı ender anlarda Tolstoy içinde çatışan bu iki güdüyü uyumlu hale getiriyordu. Ama sonunda, dehasındaki zıtlık dayanılmaz bir gerginlik yarattı. Mantiğin karanlığında o nihai uzlaştırmacı vizyonu keşfe çıktı. *Anna Karenina*’da tam üç kez demiryolu peronları anlık eylemlere sahne olur. Bu neredeyse kâhince bir seçimdi, çünkü As-tapovo’da Tolstoy’un kendi yaşamı da sanatını taklit ederek son buldu.

Hayal edilen ile yaşanan gerçek arasındaki bu birlik, Tolstoy’un evrimindeki döngüyü, yani, kritik motiflerin ve temsili davranışların tekrarını simgeler. *Journées de lecture*’de Proust şöyle yazar:

“Her şeye karşın, anlaşılan o ki Tolstoy yarattığı o tükenmez gibi görünen malzemede hep kendini tekrar etmiş; galiba elinde yalnızca birkaç tema varmış, bunlar farklı kılıklara girip yenilenmiş ama hep aynı kalmışlar. ...”

Bunun sebebi, duyusal algıları yaşamın sınırsız çeşitliliği karşısında büyülendiğinde bile, Tolstoy’un sanatının altında yatan şeyin bir birlik ve bütüncül bir anlam arayışı olmasıdır.

Başlıca motifler en baştan bellidir. Ocak 1847’de, henüz yalnızca on dokuz yaşındayken, Tolstoy kendine has Hıristiyanlık anlayışının olgun hükümlerini açıkça haber veren bazı davranış kurallarını yazmıştı. Yine aynı ayda, sert ve zorlayıcı ruh ile ona

başkaldıran beden arasında bir ömür sürecek diyalogun tanığı olan güncesine başladı. Aynı kış, köylülerinin koşullarını iyileştirmeye çalıştı. 1849'da Tolstoy kendi arazilerindeki köylü çocuklar için bir okul kurdu ve yaşlılığında onu meşgul edecek olanlara benzer pedagojik kuramların denemesini yaptı. Mayıs 1851'de güncesine Moskova sosyetesinin yaşam tarzının kendisini iğrendirdiğini yazdı; o sıralarda zihninde “sürekli bir iç mücadele” yaşadığını okuyoruz. Ertesi yılın Eylül'ünde Tolstoy *Toprak Ağasının Sabahı*'nın ilk taslağını yazmaya başladı; Tolstoy'un çabalarındaki birliği en iyi buradaki kahramanın *Diriliş*'in kahramanıyla aynı adı taşıması anlatır. Prens Nehludov, Tolstoy'un yazarlık kariyerinin hem başında hem de sonunda yer alır; her iki uçta da bu karakter benzer dinsel ve ahlaki ikilemlerle boğuşur.

Tolstoy öldüğü ana kadar kendisini egemenliği altına alacak olan düşüncüyü Mart 1855'te net bir biçimde ifade etmişti. Aklına “muhteşem bir fikir”, insanlığın mevcut durumuna uygun yeni bir din kurma fikri gelmiştir: Bu din Hristiyanlık olacak, ama bu Hristiyanlık bütün dogmalarından ve gizeminden arınacak ve öte dünyada değil, yeryüzünde mutluluk vaadinde bulunacaktır. İşte Tolstoy'un inancı budur; 1880'den sonra yazdığı ve yayımladığı bütün yapıtları sadece bu inancın ayrıntılı açıklamalarıdır.

En önemli romanlarını yazmadan önce bile, Tolstoy *belles lettres*'i toptan reddetmeyi düşünmüştür. Kasım 1865'te “edebi yaşam”dan ve bu yaşamın gelişmesine olanak sağlayan toplumsal çevreden tiksindiğini ifade etmiştir. Aynı ayda (nişanlısı kabul ettiği) Valeria Arsenyeva'ya bir mektup yazar; bu mektupta şu trajik ama tipik Tolstoy tarzı buyruk bulunur: “Mükemmel olmaya çalışmaktan asla vazgeçme.”

Tolstoy'un olgunlaştırdığı din ve maneviyat reformu programının temelleri Mart 1857'den 1861'in sonlarına kadarki dönemde atılmıştır. 6 Nisan 1857'de Tolstoy Paris'te bir idamın infazına tanıklık etmiştir. Yaşama duyduğu saygıya acımasız bir saldırı kabul ettiği bu olay yüzünden kenti öfkeyle terk etmiştir. Bundan çıkarttığı sonuç, “en ideal şeyin anarşi olduğu” düşüncesidir ve Rus eleştirmen Botkin'e şöyle yazar:

“Kafkasya’da da, savaşta da birçok üzücü ve korkunç olay gördüm, ama gözümün önünde bir adamı parça parça etseydiler bile, yaşayacağım şok bu dâhiyane ve zarif makinenin genc, güçlü ve sağlıklı bir adamı bir anda ölüme göndermesinin yarattığı etki kadar korkunç olamazdı. . Bir konuda kararlıyım: Bundan böyle asla bu tarz bir gösteriye yardımcı olmayacak ve hiçbir koşul altında hiçbir hükümete hizmet etmeyeceğim.”

Ekim 1859’da Tolstoy, ünlü gazeteci ve reformcu Chicherin’e artık kesin olarak edebiyatı bıraktığını bildirdi. Ertesi yıl erkek kardeşinin ölümü bu kararlılığını daha da güçlendirmiş gibidir. 1861’de saf ve bayağı bir sanat anlayışını savunduğunu düşündüğü Turgenyev ile sert bir tartışmaya girdi ve kendini sistematik bir eğitim araştırmasına verdi.

İtiraf larım’da, giyotini görmesinin ve Nicholas Tolstoy’un ölümünün kendisini dinsel uyanışa götüren çok önemli iki dürtü olduğunu söyler. Dostoyevski’nin “değişiminde” de bunun aynısı iki olayın –bir idam olayıyla erkek kardeşinin ölümünün– etkili olmuş olması çok ilginçtir. *İtiraf larım*’daki pasaj, Prens Mışkin’in Lyons’da bir adamın şaşkın bir kalabalığın önünde idam edilmesini anlatmasını getiriyor akla. Tolstoy kendi iç buhranını geleneksel bir imge yoluyla aktarır, ama bu imge Kafkasya anıları ile Dante yorumunu yankılar: “Hayatın sorusuna cevap arayışım sırasında, ormanda yolunu şaşırmış bir insanın hissettiği duygunun aynısını hissediyordum.” Ama Tolstoy Cehenneme girmek veya ilahiyata dönmek yerine “1805 dönemine ait bir kitap” için notlar almaya başlar. Bu kitap *Savaş ve Barış* olacaktır.

O halde Tolstoy’un romanlarının bir kısmının edebiyatla bağdaşmayan bazı ahlaki ve dinsel güçler temelinde yükseldiği söylenebilir. Tolstoy’un geç döneminde gördüğümüz edebiyatı reddetme, çoğu sanatın ahlaki ciddiyetten yoksun olduğu inancı, güzellikten kuşku duyması gibi katı düşünceler aslında büyük romanlarını yazmadan çok önceleri de onun dünya görüşünün özellikleriydi. *Savaş ve Barış* ile *Anna Karenina*’da tam olmasa da özgür bırakılan bir düş gücü sanatın geçerliliği konusunda duyduğu yıkıcı kuşkuyla galip gelmiştir. Tolstoy insan yaşamının gayesi, varmaya çalışılan ger-

çek amaçlar konusunda düşüncelerini derinleştirdikçe, bu kuşkular da güçlenmiştir. Gorki, “her şeyin ötesinde onu sürekli ve açıkça kemiren düşünce Tanrı düşüncesidir” der. *Diriliş*’te bu düşünce dayanılmaz bir parlaklıkla yanar ve anlatının tamamını tüketir.

Tolstoy’un trajedisi, kendi edebi dehasını yoz ve ihanet aracı olan bir şey gibi görmesiydi. *Savaş ve Barış* ile *Anna Karenina*, Tolstoy’un içinde tek bir anlam ve mükemmel bir bütünlük keşfetmeye kararlı olduğu gerçekliğin imgesini biraz daha parçalamıştı. Bu iki roman onun çaresizce felsefe taşını arayışının karşısına güzelliğin kargaşasını koymuştu. Gorki onu yaşlı ve şaşkın bir simyacı olarak görür:

“Yaşlı büyücü her şeye yabancılaşmış, henüz bulamadığı kapsayıcı bir gerçeğin arayışında bütün düşünce çöllerini geçmiş yalnız bir yolcu olarak karşımda duruyor. .

Çöllerin geçmesi belli ki Tolstoy’un düş gücünün canlı yaşamını tam anlamıyla yaşadığı yirmi yıllık dönemden önce başlamıştı. Ama *Savaş ve Barış* ile *Anna Karenina*’nın Tolstoy’un metafizik acılarını yansıttığını söyleyebilir miyiz? Yoksa bu romanlar 19. yüzyılda ege-men olan seküler bakış açısının tipik örnekleri midirler?

Tolstoy’un yaşamı ve düşünsel tarihi hakkında bir şeyler bilenler, onun yazdığı her şeyde bulunan sorunsala ve kuramsal anlamlara duyarlı –hatta belki fazla duyarlı– olacaktır. Genel bağlam içinde değerlendirildiklerinde, onun romanları ve öyküleri temelde ahlaki ve dinsel bir diyalektiğin içinde yer alan açıklayıcı mitler ve edebi mecazlar işlevi görür. Onlar uzun hac yolculuğu sırasında görülen vizyonların aşamalarıdır. Ama *Diriliş*’i bir yana koyarsak, dinsel temalar ve dindar karakterlerin davranışları Tolstoy’un romanlarında küçük bir yer tutar. Hem *Savaş ve Barış* hem de *Anna Karenina* ampirik dünyanın ve insanların geçici işlerinin ve günle-rinin anlatımıdır.

Oysa Dostoyevski’ye şöyle bir baktığımızda bile bunun tam tersi bir izlenime kapılırız. Dostoyevski’nin romanlarındaki imgeler ve durumlar, karakterlerin adları ve konuşma biçimleri, kullandık-

ları terimler ve davranışlarının niteliği genel olarak ve dramatik anlamda dinseldir. Dostoyevski inanç veya inkâr buhranı yaşayan kişileri anlatır ve çoğu zaman da karakterlerinin Tanrı'nın en güçlü saldırısına uğradıkları anlar inkâr yüzünden gerçekleşir. "Dostoyevski'nin yapıtlarının dinsel yönünü ele almak isteyen kimse, karşısında Dostoyevski'nin dünyasının tümünü bulur."⁷ Aynı şey Tolstoy için söylenemez. *Savaş ve Barış* ile *Anna Karenina*, bu kitaplardaki felsefi ve dinsel içeriğin çok az farkına varılarak öncelikle toplumsal ve tarihsel romanlar olarak okunabilir.

Eleştirmenlerin çoğuna göre de Tolstoy'un sanatının en baskın yönü, duyumsal canlılığı, askeri, toplumsal ve kırsal yaşam imgelelerini son derece canlı ve ayrıntılı bir biçimde yaratabilmesidir. Kendi sağlıksızlığının incelikli işkencelerini yaşayan Proust, Tolstoy'a "dingin bir Tanrı" olarak değer verir. Thomas Mann, Goethe'de olduğu gibi onda da doğanın sevdiği birini, kendisine tükenmez bir sağlık armağan edilmiş bir Olymposlu'yu görür. "Tolstoy tarzı epiğin muhteşem duyumsallığından," ışıkla rüzgârın oyunlarında duyurduğu Helenik sevinçten söz eder. Daha önce de söylediğim gibi, dinsel duyarlılığı olan Rus eleştirmenler daha da radikal çıkarımlar yapmışlardır: Merezkovski, Tolstoy'un ruhunun "doğuştan pagan" olduğunu söyler, Berdyaev ise, "Tolstoy ömrü boyunca Tanrı'yı bir paganın aradığı gibi aramıştır" der.

Peki, bu geleneksel Tolstoy imajının doğru olduğunu kabul etmemiz mi gerekiyor? Yoksa *Savaş ve Barış*'ın "pagan" yaratıcısıyla *Diriliş*'in dünya nimetlerinden el etek çekmiş Hristiyan yazarı arasında (muhtemelen 1874'ten 1878'e kadar olan dönemde) bir kırılma mı gerçekleşmiştir? Bence hayır. Tolstoy'un biyografisi ve manevi yaşamına ilişkin bizlere bıraktığı kayıtlar her şeyin altında bir birlik bulunduğu izlenimi yaratmaktadır. Eğer *Savaş ve Barış* ile *Anna Karenina*'nın Flaubert'den çok Homeros'a yakın olduğunu düşünmekte haklıysak, o zaman paganlık kavramı şaşırtıcı bir şey olmaz; hatta bu Homeros ile Tolstoy arasında kurulan benzerliklerin çerçevesini oluşturan mitolojilerin çok önemli bir parçası haline gelir. Tolstoy'un Hristiyanlığında, özellikle de Tanrı imajında pagan öğeler vardır; eğer *İlyada* ile *Savaş ve Barış* biçimsel olarak

benzer şeylerse (ki öyle olduğunu gördük , o zaman bu yapıtlardaki egemen mitolojilerin de benzer olması gerekir. Algılarımızı açık tutar ve önyargılı davranmazsak, sanırım Tolstoy'un paganlığının ve Hristiyanlığının birbiriyle taban tabana zıt şeyler değil, tek bir zekânın dramatik gelişimindeki ardışık ve birbiriyle bağlantılı perdeler olduğunu kavrayabiliriz. *Savaş ve Barış*, *Anna Karenina* ve Tolstoy'un yazarlığın ilk yıllarında ve ortalarında yazdığı öyküler, yarattıkları duyumsal ve dingin etkilere karşın, yine de Tolstoy'un feragate dayalı ilahiyatının öncüleri ve hazırlayıcılarıdır. Bu yapıtlar, o ilahiyatın yorumlamaya çalışacağı dünya imgesini oluştururlar. Öte yandan, Tolstoy'un geç dönemindeki doktrinler de altın çağında yazdığı yapıtlardaki önermeleri sonuçlandırır.

Soyut düşünceden somut sanatsal biçimlere, edebiyat biçimlerinden de yeni mitolojilere geçişleri ele alırken, bu ilişkileri fazlasıyla basitleştirmek eğiliminde oluyoruz. Aslında girintili çıkıntılı modellerin bulunduğu yerde düz çizgiler ve doğrudan bir ardışıklık görüyoruz. İşte bu yüzden kendisi de biçimler yaratan biri olan Gorki'nin tanıklığı çok önemli. Tolstoy için diyor ki:

"Onun kadar karmaşık, çelişkili ve her şeyde, ama her şeyde bu kadar büyük olan başka biri yoktu. Onun büyüklüğü tuhaf ve geniş bir anlamda, sözcüklerle tanımlanması zor olan ve içimde 'Bakın, bu dünyada ne kadar harika bir insan yaşıyor!' deme arzusu uyandıran bir büyüklüktü."

Kuşkusuz çelişkili, ama aynı zamanda garip bir şekilde bütüncül ve merkezinde şu eski ikilem olan bir büyüklük: Tanrı yaratandır, ilk mitolojinin yaratıcısıdır; ama ölümlü bir sanatçı da yaratandır. O zaman ikisi arasındaki ilişkiler nelerdir?

II

Tolstoy ilahiyatının sistematik bir özetini vermeye kalkmıyacağım. Onun öğretileri titizlikle yazılmış makale ve kitaplarda ayrıntılı olarak açıklanmıştır. Tolstoy netlik ve tekrar gibi erdemlere inanmış bir polemikçi ve makale yazarıydı. Karmaşık fikirleri basit

imgelerle ve net mesellerle anlatma ustasıydı ve önemli düşünceleri ender olarak netlikten uzaktı. Lenin ile Bernard Shaw ateşli tartışma sanatlarının bir kısmını ondan öğrenmiş olabilirler. Burada kendimi yalnızca Tolstoy metafiziğinin Tolstoy romanıyla kesin olarak ilişkilendirilebilecek yönleriyle sınırlayacağım.

Yukarıda söylenenlerin sonucu olarak, bütün tamamlanmış ve olgun sanat yapıtlarında bütüncül bir dünya görüşünün var olduğu söylenebilir. Kısacık bir lirik şiir bile iki ayrı gerçeklik alanı hakkında, yani hem şiirin kendisi hem de şiirin dışındaki gerçeklik hakkında bir şeyler söyler (bir vazonun uzamdaki iki ayrı alanı tanımlaması gibi). Ama örneklerin çoğunda, mitolojinin kendisiyle onun estetik biçimi arasındaki süreklilikleri tam olarak belgeleyemeyiz. Bu yüzden tahminler yapar, (sanki şiir aslında bir mercek değil de bir ekranmış gibi) “satır aralarını” okur veya yazarın hayatı ve içinde yaşadığı entelektüel ortam hakkında bildiklerimizden yola çıkarak bazı çıkarımlarda bulunuruz. Çoğu zaman bu tür tahminler yapmakta başarısız oluruz. Örneğin Shakespeare’in sanatının büyüklüğü, onun insanlık durumunun ana temalarını aydınlatan ışığının istikrarı ve kapsayıcılığı, sanki bunların ardında muazzam doğru ve çok iyi ifade edilmiş bir felsefe bulunduğu izlenimi verir. Edebiyat aracılığıyla yapılan “yaşam eleştirileri” içinde en kapsamlı ve en öngörülü olanı Shakespeare’inkidir. Yine de, Shakespeare’in görüşlerini sistemleştirmeye çabalar, dramatik aracın sürekli oynaklığından bir metafizik program çekip çıkartmaya çalışırsak, sonunda elimizde aralarında ifade mükemmelliği dışında hiçbir ortak nokta bulunmayan bir dizi ünlü dizeyle kalırız. Shakespeare’in düşünsel evrenselliği romantiklerin onu Hamlet ile özdeşleştirmesine yol açmıştır. Çağımızda ise *Kısasa Kısas*’taki Dük ile *Fırtına*’daki Prospero’yu incelerken, şairin kişisel felsefesini bu karakterler aracılığıyla açıkladığını ve sağlam bir tartışmaya dönüştürdüğünü düşünmek eğilimindeyiz. Dolayısıyla Fergusson, Shakespeare’in Viyana Dükü’nün kılığına girmiş olabileceğini ve “büyük temasını aynı anda birçok ayrı yerden aydınlattığını” düşünmektedir.⁸ Ama *Kısasa Kısas*’ta Shakespeare’in aynı zamanda Angelo da olmadığını nasıl söyleyebiliriz? 1813’te yazdığı kısa bir

makalede Goethe, “Shakespeare gibi doğal anlamda dindar bir insanın dinsel olarak kendi iç varlığını geliştirirken belli bir dini referans almama özgürlüğüne sahip olduğunu” söylemiştir. Ama bu da bir tahmin, çünkü Shakespeare’in hayatı yorumlayışının, onun “geçici inançlarının” anahtarının evrensellik değil, gizli Katolik inancı olduğuna inanan araştırmacılar da vardır.

Öte yandan, yapıtlarında belli bir felsefe ile edebiyat performansının arasındaki ilişki açık ve kanıtlanabilir olan yazarlar da vardır. Bunlar arasında Dante, Blake ve Tolstoy sayılabilir. Tolstoy’un mektuplarında, taslaklarında ve güncelerinde başlangıçtaki farkındalık ısıtılarından sonuçta geliştirilen somut doktrine kadar belli bir düşünce çizgisi izlenebilir. Kimi zaman bu çizgiyi romanların dokusunda açıkça izleyebiliriz. Soyut öğeler her zaman kurmaca öykü tonuna çevrilmemiştir. *Diriliş*’te, hatta *Savaş ve Barış*’ta bile, ahlaki buyruklar ve kuram parçaları hayali manzaraya düşmüş göktaşı kayalıkları gibi göze batarlar. Düşünce yazısı şiiri işgal eder. *Anna Karenina*’da ise, tersine, uyum mükemmeldir: Araf’taki trajik kavrayıştan nihai inayete giden açılım, öykünün kendi ilerleyişiyle tam olarak verilir.

Tolstoy’un ilahiyatında dört ana tema vardır: Ölüm, Tanrı’nın Krallığı, İsa’nın kişiliği ve romancının kendisinin Tanrı Baba ile karşılaşması. Tolstoy’un bu konulardaki son değerlendirmesini saptayabilmek her zaman mümkün değildir. 1884 ile 1889 tarihleri arasında inançları biraz değişmiştir. Üstelik demek istediği şeyleri çeşitli yollarla belli bir dinleyici kitlesinin entelektüel kavrama düzeyine uygun hale getirmeye çalışmıştır. Bu yüzden Berdyaev, Tolstoy’un ilahiyatının genellikle basit olduğunu düşünür. Ama *İti-raftarım, Kısaca İncil, Neye İnanıyorum, Hayat Üzerine, Hristiyan Öğretisi* gibi konuyla ilgili temel kaynaklarda ve özellikle de 1895-1899 arasında tuttuğu güncelerde etkili ve sağlam bir metafizik ortaya koymuştur. Bu metafizikte Gorki’ye “[Tolstoy’un] Kendisini korkutan bazı düşünceleri olduğu kesin” dediyecek öğeler vardır.

Goya ve Rilke gibi, Tolstoy da ölümün gizemine takılmıştı. Bu takıntılı hal yıllar geçtikçe derinleşti, çünkü Yeats’te olduğu gibi onda da yaşam yaşlandıkça daha coşkulu ve daha isyankâr bir hal

almıştı. Tolstoy'un fiziksel ve entelektüel yaşantısı o kadar büyük ölçekteydi ki, tüm varlığı ölümlülük paradoksuna karşı çıkıyordu. Onu ürküten şey bedeniyle ilgili değildi (çok cesur bir asker ve avcıydı); daha çok insanın hastalık, şiddet veya zamanın yıpratıcı etkisiyle geri dönüşsüz yok oluşunu, İvan İlyiç'in acılı son anlarında kayda geçirdiği "kara torba"ya doğru o adım adım kayboluşunu kabul edemiyordu.

"İsa'nın hakikatin dışında olduğu kanıtlanırsa bile" İsa'dan ayrılmayacağını beyan eden Dostoyevski'nin tersine, Tolstoy şöyle diyor: "Hakikati dünyadaki her şeyden daha fazla severim." Ödünsüz doğruculuğu onu ruhun ölümsüzlüğüne veya herhangi bir bilinç halinin sürekliliğine dair hiçbir kanıt olmadığını kabul etmeye zorlamıştı. Anna Karenina, üzerine gelen trenin tekerlekleri altında ölünce, varlığı geri dönüşsüz bir biçimde karanlığa karışır. Çoğu zaman romancının kendisine ayna tutan Levin gibi, Tolstoy da insanın varoluşunun görünürdeki saçmalığı nedeniyle kendini yok etmenin kıyasına gelmiştir. Güncesinde intihar ihtimalini ele alır:

"Son derece güçlü ve istikrarlı bazı kişiler bunu yapıyor. Kendilerine yapılan şakanın aptallığını anlayarak, ölmenin yaşamaktan daha iyi olduğunu, hatta en iyisinin hiç var olmamak olduğunu anlayarak, bu aptal şakaya son vermek için hemen uygun eyleme geçiyorlar, çünkü bunu gerçekleştirecek araçlar var: İnsanın boynuna sarılacak bir ip, su, kalbe saplanacak bir bıçak.

Bu umutsuzluktan teselli eden bir mit doğuyor. "Tanrı yaşamadır" ve "Tanrı'yı tanımakla yaşamak tek ve aynı şeydir" diyerek Tolstoy ölüm gerçeğini inkâr etmiştir. Aralık 1895'te güncesine şöyle yazmış: İnsan "hiç doğmamıştır, hiç ölmez ve her zaman vardır." Ölümü tanımlanabilir bir deneyim olarak görmeye hazır olduğunda bile, bu deneyimde yaşam gücünü kutsallaştıran bir şey görmüştür. Mayıs 1898'de Kontes Tolstoy'a yazdığı bir mektupta ilkyazın etkisiyle uyanmış bir ormanda yaptığı bir yürüyüşü anlatıyor:

“Her zaman yaptığım gibi yine ölümü düşündüm. Birden ölümün öte yanının da farklı bir şekilde de olsa iyi olacağını açıkça gördüm ve Yahudilerin cenneti neden bir bahçe olarak temsil ettiklerini anladım.”

Ertesi ay, yine mevsimin güzelliğinden büyülenmiş olarak ve hiç de tipik olmayan bir şekilde tiyatro terimleri kullanarak en güzel imgelerinden birini kayda geçirir:

“Ölüm, bir bilincin bir başka bilince, bir dünya imajından bir başkasına geçiştir. Sanki bir sahne dekorundan bir başka sahneye geçer gibi.

Bu geçiş sırasında en açık gerçeklik net olarak ortaya çıkar, ya da en azından insana öyle gelir.”

Mistik ve Doğulu tonlar taşıyan bu inancın Tolstoy’un ıstırapını tam olarak bertaraf ettiğini sanmıyorum. Ama bir metafizik olarak, zamanın ve canlılarla ölüleri ayıran o dehşet uçurumun reddi, edebi yaratıyı keskin bir şekilde aydınlatmaktadır. Tolstoy roman yazmakla Tanrı’nın yaratma eylemi arasında bir benzerlik görüyordu. Başlangıçta söz vardı; hem Tanrı, hem de şair için. *Savaş ve Barış*’ın ve *Anna Karenina*’nın karakterleri tümüyle yaşamla donanmış olarak Tolstoy’un bilincinden doğmuşlardı ve içlerinde ölümsüzlük tohumları taşıyorlardı. Anna Karenina romanın dünyasında ölür; ama kitabı her okuyuşumuzda dirilir; hatta romanı okumayı bitirdiğimizde bile anılarımızda başka bir hayatı yaşama-ya başlar. Bütün edebi karakterlerde ölümsüz Ateş Kuşu’ndan bir parça vardır. Yarattığı karakterlerin roman bitse de sürüp giden hayatlarında Tolstoy’un kendi varlığının ebediyete uzanan başlangıcı bulunuyordu. Bu yüzden, karakterlerinin canlılığına ve romanlarının “bitmemişliklerine” şaşırıken, onun ölümü alt etmeye kararlı biri olduğunu unutmamalıyız. Edebi yapıtlarını hor gördükten çok sonraları bile, Tolstoy onların ölümlülüğe kafa tutan şeyler olduğuna inancını hâlâ koruyordu. Ekim 1909’da güncesinde, “edebiyat yazarlığına” ve romanlar, öyküler ve oyunlar için aldığı en son notlara, sanki bunlar uzun yaşamın tılsımlarıymış gibi, geri dönmeyi istediğini itiraf etmiştir.

Tolstoy'daki Tanrı'nın Krallığı düşüncesi, doğrudan ölüme yazgılı ruhu yakalayarak onu inatla sonsuza kadar somut dünyanın sınırları içerisinde tutmaya çalışmasından doğmuştur. Bu Krallığın "başka bir yerde" olduğunu ve ona yalnızca hayatı aşarak ulaşılabilceği düşüncesini şiddetle reddetmiştir. Batı düşüncesi büyük oranda, ölümlü duyuların gölge dünyası ile ideaların ve mutlak ışığın değişmeyen "gerçek" alanı arasındaki Platoncu ayrıma dayalıdır. Edebiyat kuramlarımıza da sanatın, içinde yaşadığımız yoz ve parçalı görünümü alegori ve mecaz yoluyla aşarak bu "gerçek" dünyayı gözümüzün önüne seren bir şey olduğu inancı işlemiştir. Dante'nin ışık gülüne yükselişi Batılı zihnin bütün olarak gerçekleştirdiği ana eylemin belki de bugüne dek sahip olduğumuz en ustalıklı ve en bütüncül temsilidir. Bu eylem felsefe veya bilim aracılığıyla veya şiirin veya tanrısal inayetin ani aydınlatmasıyla geçici olandan gerçek olana yükseliş eylemidir.

Tolstoy'un romanlarında böyle bir "çifte bilinç" vardır, ama temel mecazların her iki ögesi de dünyevidir. Bir araya getirilen şeyler dünyevi yaşamımız ile ölümden sonraki aşkın ve daha gerçek bir deneyim değil, burada, yeryüzünde, somut zamanın akışındaki iyi ve kötü yaşamdır. Tolstoy'un sanatı anti-Platoncudur; bildiğimiz dünyanın tam "gerçekliğini" kutsar. Bizlere tekrar tekrar Tanrı'nın Krallığı'nı şimdi ve burada, bu dünyada ve bize bahşedilmiş olan tek yaşam olan bu yaşamda kurulması gerektiğini söyler. Bu inancın ardında yeni Kudüs'ü inşa etmeye kararlı pratik bir reformcu ile kendi yarattığı hayali ürünlerin gerçekliği ve kalıcılığı konusunda gizli ve acı veren bir inanç taşıyan bir edebiyatçı vardır. *Savaş ve Barış* ile *Anna Karenina*'nın yazarı, bu yaratılarını "eşyanın hayali sureti üzerinde /hareket edip duran bir köpük*" olarak görmeye hazır değildir.

Tolstoy bir başka dünyanın varlığının kanıtı olmadığı ve Tanrı'nın Krallığı'nın insan eliyle oluşturulması gerektiği öğretisini hiç yılmadan açıklayıp durmuştur. İsa'nın sesini "insanlığın tamamındaki akılcı bilinç" ile özdeşleştirmiş, Dağdaki Vaazı da beş temel davranış kuralına indirgemıştır:

Yazar W. B. Yeats'in "Among School Children" adlı şiirine gönderme yapmaktadır: "Plato thought nature but a spume that plays/Upon a ghostly paradigm of things" -ç.n.

"İsa'nın beş buyrukta ifade ettiği öğretisinin gerçekleşmesi Tanrı'nın Krallığı'nın kurulmasını sağlayacaktır. Tanrı'nın Krallığı'nın yeryüzündeki biçimi tüm insanların barış içinde bir arada yaşamalarıdır. ... İsa'nın öğretisinin özü insana Tanrı'nın Krallığı'nı, yani barışı getirmektir."

İsa'nın elçiliğinin özündeki şey nedir? O insana "aptallık yapmamayı" öğretir. Tolstoy'un yabanıl ampirizmi ve aristokratik tahammülsüzlüğü bu sıra dışı cevapta yankılanır. Dostoyevski'nin İsa'sı ise, tersine, insana en büyük aptallıkları yapmayı öğütler. Onun gözünde bilgelik olan şey, dünyanın gözünde aptallık sayılabilir.

Dünyadaki suçları, aptallıkları ve canavarlıkları öte dünyada adaletin sağlanacağı inancıyla kabul eden "ölü Kilise" ile Tolstoy'un işi yoktur. Bu teselli inancı, bu dünyada işkence ve yoksulluk çekenlerin bir başka krallıkta Baba'nın sağında oturacakları hayali ona mevcut toplumsal düzeni sürdürmek için uydurulmuş hilekâr ve zalim bir efsane gibi geliyordu. Adalet şimdi ve burada sağlanmalıdır. Tolstoy'un İkinci Geliş yorumu, insanlığın akılcı bir ahlakın buyruklarına uyanmış oldukları dünyevi bir milenyumdu.



Tolstoy's Excommunication

Ginuso mir ihm! Sein Kreuz ist viel zu groß für unser Aischel

"Çıkarın şunu buradan! Onun haçı bizim kilisemize çok büyük geliyor.")

Zaten Yuhanna İncili'nde de imanın "Tanrı'nın bizlere bahşettiği yaşama inanmak" olduğu söylenmiyor muydu? Tolstoy içten içe Tanrı'nın bize başka bir yaşam vermeyeceğini hissediyordu. Bu

yüzden verilen bu yaşam mümkün olduğu kadar akılcı ve mükemmel hale getirilmeliydi.

Tolstoy, kendi doktrinlerinin Kutsal Kitap kaynaklı olduğunu söylüyordu. Kendinden önceki yorumcular sapkınlıktan ya da akılsızlıktan ilgili metinleri çok yanlış yorumlamışlardı. 1859'da Benjamin Jowett, tefsir sorunlarına dair şu gözlemde bulunmuştu: "Evensel hakikat, zaman ve mekândaki bazı rastlantıların arasından kolayca görülür." Tolstoy bu inancı aşırı bir kesinliğe taşımıştı:

"Matta İncili'nin (önceleri beni anlaşılmazlığıyla şaşırtmış olan) 17 ve 18. bablarının yaygın açıklaması yanlış olmalı. Bu babları yeniden okuduğumda ansızın ortaya çıkan o basit ve net anlama şaşırdım."

Buradan vardığı sonuç düpedüz dogmatiktir: "Metin tahminlerimi hiçbir kuşkuyla yer bırakmayacak şekilde doğruluyordu." Kutsal metnin filolojik ve doktrine ilişkin muğlaklıklarını böyle sabırsızca göz ardı edişi Tolstoy'un mizacından kaynaklanmıyordu. Bu tavır onun, milenyum adaleti ve yeryüzünde kurulacak Tanrı Şehri adına 11. yüzyıldan 16. yüzyılın sonuna kadar resmi kilisenin başına bela olmuş bütün o radikal ve put kırıcı akımlarla olan yakın bağının göstergesiydi. Bütün bu isyanlar, hatta Kilise Reform hareketinin kendisi, Kutsal metinlerin anlamının basit ve sıradan insanlar tarafından anlaşılabilmesi söylenerek başlatılmıştı. "İçsel aydınlanma" metin yorumcularını uğraştıran bilmeceleeri tanımaz.

Tarih boyunca, adalete ve ideal devlete ilişkin mitolojiler hep iki ana eğilimden birine yakın olmuştur. Bunlar ya insanın doğuştan gelen yanılma kapasitesine, insan ilişkilerinde belli bir adaletsizliğin ve saçmalığın her zaman olacağına, bütün güç mekanizmalarında zorunlu olarak bulunan kusurlara ve ahlaki bir ütopya yaratmaya çalışmanın tehlikelerine dikkat çekerler. Veya insanın mükemmelleşebileceğini, toplumsal düzendeki eşitsizliklerin akıl ve iradeyle giderilebileceğini, *civitas Dei*'nin şimdi ve bu dünyada kurulması gerektiğini ve Tanrısal düzene dair aşkın açıklamaların ezilenlerdeki devrimci içgüdüleri bastırmak niyetiyle uydurulmuş sinsice efsaneler olduğunu ileri sürerler. Birinci seçeneğe dahil

olanlar ampirist ve liberal dediğimiz politikacılar ve hükümdarlar ile nihai çözümlere inanmayan, kusurluluğun tarihsel gerçekliğinin bir parçası olduğunu düşünen kişilerdir; bunlar arasına bir azınlık tarafından çoğunluğa tutkulu bir akıl veya öfkeli bir insancılıkla dayatılan herhangi bir ideal yönetim biçiminin, ölümcül bir *entropi* (yozlaşma) yasası uyarınca, iğrenç bir kötü yönetime dönüşeceğine inananları da koyabiliriz.

Bu kuşkucu görüşe karşı çıkanlar ise *Devlet*'in yandaşları, İkinci Geliş ve Beşinci Krallık'a inananlar, Comte'u izleyenler; kısaca açık ve kusurlu bir toplumun tüm düşmanlarıdır. Bu kişiler sürekli olarak insanlar arasındaki aptallıkları ve kötülükleri düşünürler. Kıyamet savaşı ve fanatik bir kendinden feragat gerektirse bile, yozluk kalelerini devirip gerekirse (ortaçağdaki Taboritler'in sürekli kullandığı bir imge olan) “kan denizlerinde” yüzerek yeni “güneş kentine” varmaya hazırdırlar.

Bu çatışmanın merkezinde Tanrı'nın Krallığı vardır. Eğer ölümlülüğün ötesinde böyle bir Krallık varsa, eğer ilahi adalete inanıyorsak, o zaman dünyadaki kötülöklere katlanabiliriz. O zaman mevcut yaşamımızın tümöyle mükemmel veya adil olmaması ve ahlakı değerklerin egemen olmayışı da daha katlanılır olur. Böyle değerklendirildiğinde, kötölük de insanın özgürlüğünün gerekli bir parçası haline gelir. Ama eğer “öte dünya” diye bir şey yoksa, eğer Tanrı'nın Krallığı insanın çektiğı acılardan doğmuş bir fantezi ise, o zaman dünyayı kusurlarından arındırmak ve Kudüs'ü dünyadaki tuğlalarla inşa etmek için elimizden gelen her şeyi yapmamız gerekir. Bunu başarabilmek için mevcut toplumu devirmemiz gerekebilir. Bu devrimci idealin hizmetinde zulüm, hoşgörüsözlük ve fanatik katılık geçici erdemler haline gelir. Tarih, iyilik ve kötölük güçleri arasındaki o son çatışmadan (Armageddon) geçmek veya onlarca yıl süren siyasal terör yaşamak zorunda kalabilir. Ama sonunda devlet solup gidecek, insan da bir kez daha o ilk bahçede uyanacaktır.

Bu çok eski bir düş. Bu düşü ortaçağdaki kıyamet tellalları da, Anabaptistler de, Adamitler de, Ranterlar da, aşırı uçlardaki Püriten teokratlar da görmüştür. Modern kılığa girdiğinde ise karşı-

mıza Saint-Simon'un öğrencilerini, Cabet'yi izleyenleri ve anarşist akımın dindar uçlarındakileri etkileyen düşünce olarak çıkar. İkinci Geliş'e inananlar İncil'e bağlılıklarını ve İsa'nın iletlediği gerçek anlamı canlandırdıklarını sıkça ileri sürmüşlerse de, yerleşik kilise bu akımı tam bir sapkınlık olarak görmüştür. Çünkü eğer insanlar ölümlü yaşamlarında mükemmel bir adaleti ve sakinliği sağlarsa, teselli ve telafi eden bir Tanrıya nasıl ihtiyaç duyulabilir? Tanrı kavramının kendisi, bedenın çektiğı çilelerle ruhun acılarından beslenmiyor mu? 1525'te Thomas Müntzer, Mülhausen kentini Vahiy'deki kent gibi yönetmeye kalktı. Luther bu deneyi sert bir basiretle lanetledi. Müntzer'in anayasa maddeleri için şöyle dedi:

"[bu maddeler] tüm insanları eşitlemeyi, İsa'nın manevi dünyasını bir yeryüzü krallığına, görünür bir krallığa dönüştürmeyi amaçlıyor; oysa bu imkânsız."⁹

Bu yargıda Tolstoy ile Dostoyevski'nin teolojilerindeki, *Diriliş*'teki umutla *Ecinniler*'deki trajik kehanet arasındaki uzlaşmaz çatışmanın da nüvesi görülebilir. "İsa'nın manevi dünyasını bir yeryüzü krallığına dönüştürmek" Tolstoy'un temel çabasıydı. Dostoyevski ise *Ecinniler*'de ve *Karamazov Kardeşler*'de "bu imkânsız" demekle kalmadı, aynı zamanda bu çabanın siyasal bir canavarlığa ve sonuçta tanrı fikrinin ölümüne yol açacağını da iddia etti.

Bizim çağımızda ise bu çatışma kıyamete benzer bir vahşetle patladı. Nasyonal sosyalizmin "bin yıllık" *Reich*'i ile Sovyet komünizminin sınıfsız ve sonunda yok olacak devleti, ezelden beri var olan milenyum arayışlarındaki yeni amaçlar ve dünyanın sonuna dair imgeler oldu.¹⁰ Bu seküler anlamda dünyanın sonudur, çünkü Tanrı'nın inkârından doğar. Ama altında yatan düşünce bütün İkinci Geliş inançlarında ve ütöpik akımlardakinin aynısıdır: İnsan ya yeryüzünde iyi bir yaşamı yaratacak ya da iki karanlık nokta arasındaki karmaşalı, adaletsiz ve çoğu zaman anlaşıl maz yolculuğunda çile çekmeye razı olacaktır. Tanrı'nın Krallığı İnsanın Krallığı olarak gerçekleştirilmelidir. Totaliter ütopyanın hepsinin teolojisi budur. Bu teolojinin kusurlu ve bölünmüş

karşıtlarını yenip yenemeyeceği hastalıklı çağımızın kaçınılmaz sorusu gibi görünmektedir. Aynı soru bir başka şekilde, yani, insan doğasını daha doğru anlatan ve tarih hakkında daha doğru kehanetlerde bulunan Tolstoy muydu, Dostoyevski miydi diye de sorulabilir.

Tolstoy'un Tanrı'nın Krallığı'nı yeryüzünde kurmayı düşlediği açık; ama bu Krallığın nasıl bir şey olduğuna dair düşüncelerini saptamak kolay değil. Çıkardığı manevi önderler şeceresi biraz müphemdir:

"Musa, İshaya, Konfüçyüs, ilk Yunanlar, Buda ve Socrates'ten, Pascal, Spinoza, Fichte ve Feuerbach'a ve genellikle bilinmeyen ve tanınmayan, ama hiçbir öğretiye araştırmadan güvenmeyen ve yaşamın anlamı üzerine samimiyetle düşünen ve konuşan kişilere kadar herkes."

Felsefi araştırmalarının erken aşamalarında Tolstoy aklındaki iyi yaşamın Hristiyan inancıyla bağdaşık olduğuna kesinlikle inanıyordu. Ama sonradan biraz çekimser hale geldi ve o tutkulu adalet ve toplumsal reform arayışını mantıklı sonucuna ulaştırmaktan korkuyormuş gibi olduğu anlar yaşadı. Tolstoy, "Evrensel refah arzusu... Tanrı adını verdiğimiz şeydir" diye yazdığında, Pascal'dan çok Feuerbach'a yaklaşıyordu. Lenin, Tolstoy'u "Rus devriminin aynası" olarak tanımladı, Kasım 1905'te de Tolstoy yaklaşan ayaklanmaya ve "devletin nihai yok oluşuna" dair kimi Marksist tezleri kısmen benimsemiş gibiydi. Ama Tolstoy'un kendi kendine zarar veren zekâsı ile netliği bütün bu noktalarda onu bazı çelişkilere götürdü. İnsanın mükemmelleşme kapasitesi ve radikal bir ütopyanın temelleri konusunda en ateşli vaazlarını verirken bile, Herzen ile Dostoyevski'nin aklından çıkmayan o felaket ihtimalini göz ucuyla görüyordu. Ağustos 1898'de güncesine şu kaydı düşmüştü:

"Marx'ın olacağını öngördüğü şey gerçekleşse bile, tek olacak olan, zorbalığın el değiştirmesi olacaktır. Şimdi kapitalistler egemen, ama o zaman da işçilerin yöneticileri egemen olacak."

Bu karmaşık kanıt yığını elediğimizde, İkinci Geliş'in ve kıyametin yaklaştığını düşünenlerin çoğu gibi, Tolstoy'un da reforma duyulan ihtiyaç ile ulaşılması gereken nihai idealler konusunda, bunlara ulaşma yöntemi ile geçici örgütlenme aşamaları konusuna nazaran çok daha net olduğu izlenimi uyanır. En ikna edici analizleri yaptığı anlarda "ideal olanın" geçici bir teokrasi değil "anarşi" olduğu ortaya çıkar. Ama temel noktada hiç taviz vermez: İnanet ve adalet bu dünyada, akıl yoluyla oluşturulmalıdır.

Tolstoy'un metafiziğinin bu siyasal yönleri üzerinde duruyorum, çünkü bunlar Tolstoy ile Dostoyevski arasındaki köklü zıtlığı görünür hale getiriyor. Üstelik Tolstoy'un dünyanın sonuna ilişkin görüşleri doğrudan romanlarındaki bakış açısıyla ve tekniklerle de ilgilidir. O, bir sanat yapıtının aşkın bir gerçekliğin yansıması olduğu düşüncesini reddediyordu. Oyun rasyonel ve tarihsel yaşantının sınırları içinde oynanmalıydı. Bu hem düşünür hem de romancı Tolstoy için geçerliydi. Dünya yaşadığımız tek yer, bazen de hapishanemizdir. Şubat 1896'da güncesine şu ürkütücü meseli yazar:

"Buradaki koşullardan kaçarsan, kendini öldürürsen, aynı şey karşına orada da çıkar. Yani gidecek başka hiçbir yer yoktur. Geçmiş yaşamlarından birinde intihar etmiş birinin bu yaşamında neler yaşadığını yazmak iyi olurdu; öteki yaşamında karşısına çıkan gerekliliklerin aynısıyla karşı karşıya kaldığında bunlara göre davranmasının zorunlu olduğunu nasıl kavradığını anlatmak."

Ama edebiyat yapıtları yarattığı dönemlerde Tolstoy "buradaki koşullardan" kaçmayı istemiyordu. Duyumsal dünyadan, ondaki sonsuz çeşitlilikten ve şeylerin somutluğundan keyif alıyordu. Berdyaev, Dostoyevski için şöyle der: "deneysel dünyayla onun kadar [az] uğraşan olmamıştır. . . [onun] sanatı tümüyle manevi dünyanın derin gerçeğinde devinir."¹¹ Tolstoy'un sanatı ise, tersine, duyuların gerçekliğine batmıştır; hiç kimsenin hayal gücü onunki kadar tensel ve D. H. Lawrence'ın "bedensel bilgelik" dediği şeye onunki kadar sahip değildir. Tolstoy romanlarını kurt avlar veya odun keser gibi, müthiş bir fiziksellikle ve şeylerin "şey" olduğu

kavrayışıyla yazıyordu. Ondaki bu özellik yanında diğer romancıların yazdıkları çok soyut kalıyor.

Ecinniler için aldığı notlarda Dostoyevski, açık bir alaycılıkla, bir diyalog parçası yazar:

“Liputin: Tanrı’nın Krallığı’ndan uzakta değiliz.
Necayev: Evet, Haziran’da.”

Tolstoy’un yılında o ay veya o ayın beklenişi çok önemli bir yer tutar. Tolstoy hem sanatı hem de sahip olduğu dinsel mitoloji aracılığıyla dünyayı –bu dünyanın mükemmel geçmişini ve devrimci oluşumunu– coşkuyla seven biriydi.

Ayrıca, bütün aptallıklarına ve kötülüklerine karşın, bu akıl yoluyla anlaşılabilir bir dünyaydı. Tolstoy, Aylmer Maude’a “Bu beyler nasıl oluyor da ölümle yüz yüze gelindiğinde bile iki kere ikinin hâlâ dört ettiğini anlamıyorlar?” diye sormuştu. Söz konusu “beyler”, Ortodoks hiyerarşinin Tolstoy’u yeniden cemaate katma çabası içindeki üyeleri idi. Ama bu soru daha da önemli bir anlamda Dostoyevski’nin ileri sürdüğü akıldışının metafiziğine karşı soruluyordu. Çünkü *Yeraltından Notlar*’ın anlatıcısı da şu soruyu sormuştu: “Ya herhangi bir sebeple bu kanunlardan ve iki kere ikinin dört etmesinden hoşlanmıyorsam, tabiat kanunlarından, iki kere ikinin dört etmesinden bana ne?” Bu karşıtlıktan etkilenen çok şey vardı: Bilgi kuramı, tarih yorumu, Tanrı imajı, ama aynı zamanda da roman kavramı. Bunların hiçbirini diğerlerinden ayrı düşünemeyiz. Tolstoy’un ve Dostoyevski’nin romanlarının saygınlığı da burada yatar.

Tolstoy’un yaratıcı dehası ve felsefi düşünceleri hiçbir yerde, İsa’nın kişiliğine ve Tanrı’nın gizemine karşı tavrında olduğu kadar birbirine bağlı değildir. Burası Tolstoy’un yaratıcı yaşamının merkezinde, onun yazar olarak yeteneklerinin, ilahiyatçı olarak inançlarının ve insan olarak mizacının birleştiği noktadır. İsa ve Baba Tanrı, Rus edebiyatının art alanında yoğun bir şekilde var olmuş olan figürlerdir. *Ölü Canlar*’dan *Diriliş*’e, Rus romanı bize en keskin zekâların ıstıraplı bir teselli arayışında olduğu ve ürkütücü

bir Sahte Mesih (Deccal) korkusuyla yaşadıkları bir uygarlığı anlatır. Burada da Tolstoy'un konumunun Dostoyevski'ninkiyle zıt olduğu gösterilebilir.

Aldığı en son notlardan birinde Dostoyevski şöyle yazıyor:

"Kurtarıcı çarmıhtan inmedi, çünkü insanların gözle görünür bir mucize yoluyla değil, inanç özgürlüğüyle imana gelmelerini istiyordu."

Tolstoy bu reddedişte, bu üst düzey özgürlükte insanın zihnini sakatlayan karmaşanın ve körlüğün kaynağını görüyordu. İsa, aklın dosdoğru yolunun üzerine kendi sessizliğini bir engel olarak koymakla onun krallığını gerçekleştirmek isteyenlerin işini son derece karmaşıklaştırmıştı. İsa kendisini peygamberlik görkemi içinde göstermiş olsaydı, bir bakıma insanları inanmaya zorlamış olurdu; ama inanç da kuşkudan ve şeytanın ayartıcılığından arındırılmış olurdu. İsa'nın politikası Tolstoy'a ülkesi kargaşa içindeyken tebdili kıyafet dolaşan ve yalnızca kendisini o kılıkta bile tanıyan kimseleri kutsayan bir hükümdarın tavrını hatırlatıyordu. Gorki diyor ki:

"İsa hakkında konuşurken konuşması çok tatsız; sözlerinde hiçbir heyecan, hiçbir duygu yok, gerçek bir kıvılcım da yok. Sanırım İsa'yı basit ve acınacak biri olarak görüyor; bazen ona hayranlık duymasına karşın, onu sevdiği söylenemez."

Tolstoy, Krallığı'nın bu dünyada olmadığını söyleyen bir peygamberi sevmezdi. Ondaki aristokrat mizaç, fiziksel enerji ve kahramanlık sevgisi, İsa'nın uysallığına ve acınası haline başkaldırıyordu. Bazı sanat tarihçileri (Tintoretto'nunkiler hariç) Venedik resminde İsa figürünün soluk ve iddiasız bir figür olduğunu söylerler. Bunu da Venedik'in canlı dünyeviliğiyle, suyu mermere dönüştürmüş bir kültürün dünya nimetlerinin değersiz olduğuna veya başka bir yaşamda kölelerin düklerden önce geleceğine inanmayı reddetmesine bağlarlar. Tolstoy'da da benzer reddedişler vardır. Bu reddedişler onu belli ki kendisini de ürküten bazı düşüncelere gitmeye zorlamıştır. *Neye İnanıyorum*'da şu itirafta bulunur:

“Bunu söylemek çok korkunç, ama bazen bana öyle geliyor ki, eğer İsa’nın öğretisi ve ondan doğmuş olan kilise öğretisi hiç var olmamış olsaydı, şu anda kendilerine Hristiyan diyenler, İsa’nın gerçeğine şimdi olduğundan çok daha yakın olurlar, yani yaşamda neyin iyi olduğuna dair daha akılcı bir anlayışa sahip olabilirlerdi.”

Daha basit olarak söylenirse, İsa hiç var olmamış olsaydı, insanların akılcı, Tolstoycu davranış ilkelerine varmaları ve Tanrı’nın Krallığını gerçekleştirmeleri çok daha kolay olurdu. Oysa İsa, alçakgönüllü bir muğlaklıkla ve kimliğini militanca bir zaferle ortaya çıkarmaktaki isteksizliğiyle insanların işlerini son derece zorlaştırmıştı.

Yedi yıl sonra, Kutsal Kilise Meclisi tarafından kiliseden aforoz edilme fermanına verdiği yanıtta Tolstoy inancını açıkladı:

“Ben Tanrı’nın iradesinin en açık ve en anlaşılır biçimde, insan İsa’nın öğretilerinde ifadesini bulduğuna inanıyorum, ama onu Tanrı saymayı ve ona dua etmeyi en büyük sapkınlık olarak görüyorum.”

Kendi başına kaldığında düşüncelerinden bu kadarcık bile ödün verdiği kuşkuludur. Üstelik Tolstoy’un “insan İsa’nın öğretilerinden” anladığı şey, İncil’deki kitapların son derece kişisel ve keyfi bir yorumuydu.

Bütün ruh dramları içinde Tolstoy’un Tanrı ile ilişkileri en ilginç ve en görkemli olandır. Bu konuyu düşünürken insan her iki taraftaki güçlerin de büyüklük bakımından çok farklı olmadığı izlenimine kapılıyor. Bu düşüncüyü başka büyük sanatçılar da akla getirir. Bazı müzik öğrencilerinin Beethoven’ın son yapıtlarından da benzer bir çıkarımda bulunduklarını duydum, Michelangelo’nun da Tanrı ile tanrıya benzer yaratıkları arasındaki korkunç karşılaşmaları anıştıran bazı heykelleri vardır. Medici Şapeli’ndeki o heykelleri yapmak, Hamlet’i veya Falstaff’ı yaratmak, sağırlığın içinden Missa Solemnis’i duymak, ölümlü ama bastırılmaz bir tavırla “Işık olsun” demiş olmaktır. Ölüm meleğiyle güreşmiş olmak demektir. Bu çatışmada sanatçının bir parçası yok olmuş

veya kopmuştur. Sanatın kendisinin simgesi, Yabbuk Irmağı'nın kenarında yaptığı o korkunç güreşte aldığı yaralar yüzünden topallayarak yürüyen ama bu mücadeleden yaralı olsa da kutsanmış ve tümüyle değişmiş biri olarak çıkan Yakup'tur. Belki de insana Milton'ın körlüğünde, Beethoven'ın sağırlığında veya Tolstoy'un ölüme doğru yaptığı o en son yolculuğunda adil bir yan olduğunu düşündüren şey de bu. İnsan hiç yara almadan yaratılış üzerinde ne kadar egemenlik kurabilir? Birinci Duino Ağıtı'nda Rilke'nin de dediği gibi, *"Ein jeder Engel ist schrecklich."* (Bütün melekler korkunçtur)

Pascal'ın ve Kierkegaard'unki gibi, Tolstoy'unda Tanrı'yla diyalogunda bütün dramatik öğeler vardı. Buhranlar, uzlaşmalar, sahneden çıkışlar ve tehlike işaretleri vardı. 19 Ocak 1898'de günlüğüne şöyle yazmış:

"Yardım et Babamız. Gel, içimde yaşa. Zaten içimde yaşıyorsun. Sen zaten 'bensin' Benim isim yalnızca seni tanımak. Şimdi bunu yazıyorum ve içim arzu dolu. Ama yine de kim olduğumu biliyorum."

Bu tuhaf bir yakarış. Tolstoy kendini tanımanın derhal Tanrı'nın tanınmasına götüreceğine inanma eğilimindeydi. İçini yabancı bir görkem kaplamış. Ama yarı umutsuz, yarı sevinçli "yine de kim olduğumu biliyorum" ifadesinde kuşku ve başkaldırı izleri var. Tolstoy ne Tanrı'nın yokluğu ne de kendi dışındaki bağımsız varlığı düşüncesiyle uzlaşabiliyordu. Gorki, muhteşem bir sezgiyle bu bölünmüş ruh durumunu yakalamış:

"Okumam için bana verdiği güncesindeki garip bir özdeyişe çok şaşırdım: 'Tanrı arzumdur.'

Kitabı ona geri verdiğimde bunun anlamını sordum.

'Tamamlanmamış bir düşünce,' dedi, gözlerini kısıp sayfaya bakarken. 'Herhalde şöyle demek istedim: Tanrı onu tanıma arzumdur. Yo, öyle de değil. ' Gülmeye başladı ve kitabı rulo yapıp gömleğinin cebine soktu. Tanrı'yla çok kuşku uyandıran ilişkileri var: Bana bazen 'aynı içindeki iki ayının' ilişkilerini hatırlatıyor."

Tolstoy da aydınlanma anlarında bu ilişkiyi aynı isyankâr ve gizli imgeyle düşünmüş olabilir. Mayıs 1896 tarihli günlüğünde sürekli “insanın içinde bulunan tanrıdan” söz ediyor. Tanrı’nın varlığının onun için kabul edilebilir bir şey olması anlaşılan yalnızca insan kimliğiyle mümkündü. Edebi bencillikle manevi *hauteur* [kibir] karışımı olan bu fikir –Tolstoy tırnağına kadar kraldı– onu birçok paradoksa sürükledi. 1896 yazında başına gelen bir şeyi şöyle anlatıyor:

“İlk kez Tanrı’yı açıkça hissettim; onun var olduğunu ve onda yaşadığımı, var olan tek şeyin onda yaşayan ben olduğumu: Onda sınırsız bir şeyin içinde yaşayan sınırlı bir şey olduğumu, içinde onun yaşadığı sınırlı bir varlık olduğumu hissettim.”

Tolstoy’u inceleyenlerin onun düşüncesini, Doğu felsefesi ve Taoçuluk ile ilişkilendirmelerini sağlayan bu tarz pasajlardır. Ama genelde Tolstoy’un saplantısı mantık ve net bir anlayış arzusuymdu. Onun içindeki Voltaire, tanrısal varlığın kuşkulu imalarını uzun süre kabul etmesini engelleyecek güçteydi. Eğer Tanrı varsa, insandan “başka” bir şey olmalıydı. Tanrı’nın gerçekliğinin yarattığı muamma Tolstoy’un kibirli ve arayış içindeki zihnine işkence ediyordu. “İnsan İsa”, Renan ile Strauss örneğinde olduğu gibi insani boyutlara indirgenebilirdi. Ama Tanrı daha zorlu bir rakipti. İşte bu yüzden Tolstoy onun krallığının yeryüzünde gerçekleşmesini talep ediyordu. Eğer bu başarılabilirse, Tanrı yeniden bahçede yürümesi için ayartılabilirdi. Tolstoy’da orada onu arzuyla pusu kurarak beklerdi. Sonunda iki ayı aynı inde yaşayabilirdi.

Ama 1905’teki devrimci kıpırdanmalara ve Hindistan’da Gandi’nin kaydettiği ve Tolstoy’un tutkulu bir ilgiyle izlediği ilerlemelere karşın, Tanrı’nın Krallığı gerçekleşmeye hiç yakınlaşmamıştı. Tolstoy’un ağır özlemi karşısında sanki Tanrı geri çekilmiş gibiydi. Tolstoy’un sonunda evini terk edişinde hem “kötü yaşam” karşısındaki özel ve somut bir protesto, hem de çılgın bir ruhun elinden kaçan tanrının peşine düşerek çıktığı gizli bir hac yolculuğu vardı. Ama Tolstoy avcı mıydı, av mıydı? Gorki’ye göre o;

“ellerinde bir asa, ömür boyu bir manastırdan diğerine, bir aziz türbesinden ötekine binlerce kilometre yolculuk yapan, evsiz barksız, insanlara ve dünyaya yabancılaşmış hacılardan biriydi. Bu hacılar Tanrı’ya yalnızca alışkanlıktan dua ederler, ama ruhlarının gizli yerlerinde aslında ondan nefret ederler; niye onları dünyanın bir ucundan öteki ucuna sürükleyip durur ki?”

Sevgi ile nefret, aydınlanma ile kuşkuculuk arasındaki bu gidiş gelişler Tolstoy’un ilahiyatının katı bir şekilde tanımlanmasını zorlaştırıyor. Bu ilahiyatta Mesih’in insan olarak görülmesi, Tanrı’nın insanın içinde olduğu düşüncesi ve İkinci Geliş’e dair planlar, onu ortaçağın başındaki ve ortasındaki bazı sapkın akımlara yaklaştırıyor. Ama asıl zorluk çok daha derinde yatıyor ve bunlarla ciddi olarak ilgilenen pek az kimse çıkmış. Tolstoy’un dinindeki ana temimler tehlikeli bir şekilde akışkan: “Tanrı kasten ‘İyilik’ ile yer değiştirmiş, ‘İyilik’ de insanlar arasındaki kardeşçe sevgiyle. Aslında böyle bir inanç ne tam ateizmi ne de tam inançsızlığı dışlar.”¹² Bu tartışmasız doğru; önemli kavramlar birbiriyle yer değiştirebiliyor ve aşamalı bir eşitleme sürecinin sonunda Tanrısız bir ilahiyata varıyoruz. Daha doğrusu, insanların Tanrı’yı kendi suretlerinde yarattıkları bir fani büyüklük antropolojisine. Tanrı, insanların kendi doğalarının tam bir yansıması; kimi zaman salt bu unvanı taşıyan bir hami, kimi zaman da kadim bir kurnazlık sergileyen ve ani intikamlar alan bir düşman. Böyle bir Tanrı anlayışı ve Tanrı ile insanlar arasında bu anlayışın gerekli kıldığı dramatik karşılaşmalar ne Hristiyan ne de ateist sayılır. Bunlar pagandır.

Bu insan temelli ilahiyatın Tolstoy’un metafiziğinin tamamını belirlediğini sanmıyorum. Ondaki Tanrı kavramı uzun bir zaman yerleşik Hristiyan doktrinindeki anlayışa daha yakındı. Ama Tolstoy’un karmaşık ve değişken zihninde Dostoyevski’nin “insan-Tanrı” diyebileceği kavramın çok güçlü öğeleri vardı. Homeros’un dünyasında da benzer bir kavram egemendi. Troya’nın kapılarının önünde insanlarla tanrılar eşit bir alışveriş için denk bir düşmanlıkla karşı karşıya gelirler. Tanrılar, insanların cesaretleri, acımasız güçleri, kurnazlıkları ve arzularının büyütülmüş halleridir. Tanrı-

larla insanlar arasında büyük kahramanlıktan yarı tanrılığa varan aşamalar görülür. İnsan ile tanrı arasında niteliksel bir fark olmayışı, tanrılarının ölümlü kadınlarla ilişkileri, kahramanların tanrılaşması, Herakles'in ölümlü güreşi, Prometheus ile Aias'ın isyanları, Orpheus mitindeki müzik ile karmaşa arasındaki diyalog gibi bazı arketipsel mitleri de mümkün kılmıştır. Ama her şeyin ötesinde, tanrılarının insanlığı, insan yaşamının eksenini oluşturan gerçekliğin doğal dünyanın yapısında bulunduğunu simgeler. Tanrılar Olympos'ta yaşarlar, ama o sadece yüce bir dağdır, hatta ifritlerin ve devlerin saldırısına açıktır. Tanrısal seslerin dünyevi ağaçlardan ve yeryüzündeki sulardan mırıldandıkları duyulur. Pagan kozmoloji dediğimizde atıfta bulunduğumuz inanç gelenekleri bunlardır.

Bu kozmoloji biraz daha ihtiyatlı ve muğlak terimlere çevrilmiş olarak Tolstoy'un sanatında da bulunur. Tolstoy Tanrı'yı toplumsal ve akılcı bir ütopyanın mecazi karşılığı olarak görmediği yerlerde, münzevilikten ve sevgiden kaynaklanan üstü kapalı bir kafirlikle kendisine benzer bir şey olarak görmüştür. Bence onun felsefesindeki en büyük muamma ve onu en çok korkutan düşünce de buydu. Çehov, 11 Aralık 1891'de editör ve oyun yazarı A. S. Suvorin'e yazdığı bir mektupta, Tolstoy'un görkeminin pagan niteliğini çok doğru bir biçimde tanımlamaktadır: "Ah, şu Tolstoy, şu Tolstoy! Şu anda o bir insan değil, bir üstün insan, bir Jüpiter." Tolstoy Tanrı ile insanı birbirine eşit yaratıcılar veya düşmanlar olarak düşünüyordu. Bu pagan ve Homeros-vari düşünce onun ruhu üzerinde nasıl bir etki yapmıştır bilinmez, ama bir romancı olarak dehasından ayrı düşünülemeyeceği kesindir.

Şimdiye kadar hep bu deha üzerinde, onun duyumsal kapsamı, otoritesi ve kapsayıcılığı, yani Tolstoy'un yaratıcılığındaki doğurganlık ve insancılık üzerinde durdum. Ama eğer bir sanatçının inançları onun sanatsal erdemleri ve teknik başarıları ile doğru- dan ilgiliyse, başarısızlıkları ve yetersizlikleriyle de ilgilidir. Sürekli ve tipik olarak karşımıza çıkan bir kusur, bir istikrarsızlık veya yetersizlik gördüğümüzde, buna karşılık gelen inançlarda da bir eksiklik bulabiliriz. Bu yüzden bazı çağdaş eleştirmenler romantik şairlerin şiir tekniğindeki zayıflıkları ve dili kullanımlarındaki

belirsizlikleri doğrudan romantik dönemdeki felsefi donanımın tutarsızlıklarına bağlamışlardır.

Tolstoy'un romanları da bazı anlatı temalarını veya belirli davranış biçimlerini ele almaya kalktığında gayet açık kusurlar ve güç kaybı sergiler. Düzenlemenin bulanıklaştığı, anlatımın teklediği belli yerler vardır. Bunların hepsinde Tolstoy'un düşünsel olarak karşı olduğu veya üzerinde fazla düşünmediği bazı değerlerin ve malzeme tiplerinin ele alındığını görüyoruz. Bu alanların Dostoyevski'nin en güçlü olduğu alanlar olması da çok ilginç.

IV

Savaş ve Barış'tan üç pasajı ele almak istiyorum. Bunların ilki, Prens Andrey'in Austerlitz'de vurulduğu anı anlatan o ünlü kısım:

'Ne oluyor? Yoksa düşüyor muyum? Bacaklarım kesiliyor' diye düşündü ve sırtüstü yere düştü. Fransızlarla topçuların arasındaki çatışmanın nasıl bittiğini, o kızıl saçlı topçunun öldürülüp öldürülmediğini, topların da kurtarıldığını mı yoksa düşman eline mi geçtiğini öğrenmek istediği için, gözlerini tekrar açtı. Ama hiçbir şey göremedi. Üzerinde artık gökyüzünden başka bir şey yoktu. Ta yükseklerle giden, pek parlak olmayan ama gene de uçsuz bucaksız ve kül rengi bulutları, üzerinden ağır ağır kayan bir gökyüzü... Prens Andrey 'Ne kadar sessiz! Ne kadar sakin? Ne kadar azametli... hiç de koştüğüm sırada olduğu gibi değil!' diye düşündü. 'Hiç de koştüğümüz, bağırduğumuz ve dövüşüğümüz zaman olduğu gibi değil; öfkeli ve korkulu yüzlerle topun tomarını çekistiren o Fransız'la o topçunun yaptıkları gibi değil... Bu yüksek, bu uçsuz bucaksız gökyüzünden bulutlar hiç de öyle geçmiyor. Ama nasıl oluyor da, bu yüksek gökyüzünü daha önce görmedim? Sonunda var olduğunu öğrendiğim için de ne kadar mutluyum. Evet, her şey boş! Her şey yalan! Bu uçsuz bucaksız gökten başka her şey. Ondan başka hiçbir şey yok, hiçbir şey. Ama... hayır o bile yok, hiçbir şey yok, sessizlikten, teselli veren sükunetten başka. Tanrı'ya şükür!' "13

İkinci pasaj, (VIII. Kitabın yirmi ikinci bölümünde) Piyer'in Nataşa'ya seilmeye değer olduğunu ve önünde uzun bir yaşam

olduğunu söyledikten sonra, kızığında eve dönerken duygularının anlatıldığı kısım:

"Hava soğuk ve pırıl pırıldı. Çamurlu, yarı karanlık sokakların, kap-kara damların üzerinde siyah ama yıldızlı bir gök vardı. Piyer, ancak göğe bakınca, içindeki duyguların yüksekliğiyle kıyaslanınca dünyada var olan her şeyin insanı yaralayan adiliğini hissetmiyordu. Arbatskaya Meydanı'na girince, gözlerinin önünde uçsuz bucaksız, yıldızlı bir gök açılıverdi. Bu göğün hemen hemen tam ortasında, Pireçistenki Bulvarı'nın üzerinde, etrafı yıldızlarla çevrili, ama dünyaya onlardan daha yakın duran, yukarıya doğru çevrilmiş beyaz uzun kuyruğuyla 1812 yılının kuyruklu yıldızı görölüyordu. Söylendiğine göre bu kuyruklu yıldız felaketleri ve dünyanın sonunu haber veriyordu. Ama ışıklı, uzun kuyruğuyla o parlak yıldız, Piyer'in içinde hiçbir korku uyandırmadı. Aksine, sonsuz boşlukta bir eğri çizip anlatılamayacak bir hızla evrene saplanmış bir ok gibi o kapkara gökte beğendiği yerde duran, sayısız yıldızların arasında kuyruğunu yukarı doğru fıskırtan ve beyaz bir ışık saçarak pırıl pırıl parlayan yıldızla bakıyordu. Bu yıldız ona, içindeki körpe, yumuşak duyguların ve yeni bir umutla dolu ruhunda çiçek açan bambaşka bir yaşamın işaretimiş gibi görünüyordu."¹⁴

Ve son olarak, XIII. Kitapta Piyer'in tutsaklığının anlatıldığı pasajdan kısa bir alıntı yapmak istiyorum:

"Daha önce çoban ateşlerinin cıvırtısı ve insanların konuşmalarıyla uğuldayan kocaman, ucu bucağı görünmeyen karargâh sessizliğe gömülüyordu; çoban ateşlerinin kırmızı ışıkları sönmeye yüz tutuyor, donuk bir renk alıyorlardı. Ta yükseklerde, aydınlık göğün ortasında yusuvarlak bir ay vardı. Daha önce konak yerinin dışında görünmeyen ormanlar, tarlalar, şimdi uzaktan görünüyorlardı. O ormanların ve tarlaların daha gerisinde de aydınlık, insanı kendisine doğru çağıran, titreyen sonsuzluk görünüyordu. Piyer göklere, göklerin derinliklerine doğru giden ve kırıpışan yıldızlara baktı. 'Bütün bunlar benim! Bütün bunlar benim içimde, bütün bunlarda ben varım' diye düşünüyordu. 'Şimdi bütün bunları yakalayıp etrafı tahtalarla çivilenmiş bir barakaya kapadılar.' Sonra gülümse-di, yatıp uyumak için arkadaşlarının yanına gitti."¹⁵

Bu üç pasaj da gösteriyor ki, “diğer edebi sanatlarda olduğu gibi, romanda da tekniğın veya yaratılan biçimin nihai amacı, hem yazar hem de okur için yaşamın ne olduğuna dair bir duyguyu var etmek, bu duyguyu yaşatmaktır.”¹⁶ Yukarıdaki üç pasajın teknik biçiminde de bilinçli bir merkezden –sahneyi açıkça algılayan karakterin gözü aracılığıyla– dışarı doğru açılan ama sonra yer-yüzüne geri dönen büyük kavisli bir hareket vardır. Bu hareket alegoriktir. Görsel gerçekliklerle birlikte olay örgüsü değerlerini aktarır; ama aynı zamanda bir mecaz, ruhun hareketini anlatan bir araçtır. İki hareket birbirini taklit eder: Gözün yukarı bakışı ve insan bilincinin yere doğru toplanması. Bu ikilik Tolstoy’a özgü olan tipik bir mecazı hedefler: Her üç pasaj da kapalı bir figür çizer ve başlangıç noktasına geri döner, ama o nokta artık çok fazla genişlemiştir. Göz içe döndüğünde dışarıdaki o engin genişliğin ruha girmiş olduğunu görür.

Her üç olay da dünya ile gökyüzünün ayrılığının çevresinde biçimlenir. Düşen prensin üzerinde uçsuz bucaksız bir gök vardır; bu gökyüzü “karanlık” ve “yıldızlı” haliyle başını kürk yakasına doğru arkaya eğen Piyer’in gözlerini doldurur; gökte asılı dolunay Piyer’in gözlerini uzaklardaki derinliklere çeker. Tolstoy’un dünyası garip bir şekilde Batlamyusçudur. Göksel cisimler dünyayı çevreler ve insanların duygularını ve kaderlerini yansıtır. Yıldızların haberciliği ve simgesel yansımalar bakımından bu, ortaçağ kozmografyasından farklı bir şey değildir. Kuyruklu yıldız evrene saplanmış bir ok gibidir ve bu imge sonsuz arzu simgecilliğini çağırıştırır. Dünya çok belirgin olarak merkezdedir. Ay dünyanın üzerinde bir lamba gibi asılıdır ve en uzak yıldızlar bile kamp ateşlerinin yansıması gibi görünür. Dünyanın merkezinde de insan vardır. Bu anlayışın tamamı insan merkezlidir. Kuyruğunu dirice yukarı kaldırmış olan yıldız, yeryüzündeki bir at gibidir.

Tematik hareket “uçsuz bucaksız yüksek” göğe, “uçsuz bucaksız karanlık gökyüzüne” ulaşıp, mesafeler arasında gidip geldikten sonra aşağıya, yeryüzüne indirilir. Göğün uçsuz bucaklığı Prens Andrey’in yaralı bilincinin üzerine yıkılır, fiziksel olarak da Prens’in konumu neredeyse gömülmüş olma, toprağın bağırı-

na girme gibidir. Aynı şey uçuncü örnek için de geçerlidir: “Etrafı tahtalarla çivilenmiş baraka” Piyer’in tutsak edildiği kulübeden daha öte bir şeyi simgeler, tabutu çağrıştırır. Bu çağrışım Piyer’in arkadaşlarının yanına uzanmasıyla daha da güçlendirilir. İkinci pasajdaki zıtlığın etkisi daha büyük ve daha dolambaçlıdır: Kuyruklu yıldızdan hemen Piyer’in “yumuşak duygularına” ve “yeni bir umutla dolu ruhunda” açan çiçeklere döneriz. Yeni kazılmış bir toprak gibi yumuşak ve havalandırılmış olma; toprağa ekili bir bitki gibi çiçek açma. Göksel hareketlerle toprakta büyüme, doğal olguların denetlenemez oluşuyla insan eliyle yapılan tarımın düzenli çevrimi arasındaki bu karşıtlık duruma çok uygundur. Evrende yükselen kuyruklu yıldızın kuyruğudur; dünyada ise ruh. Ve nihayet, çok önemli bir dönüşümle, ruhun evreninin daha geniş olduğunun farkına varmamız sağlanır.

Bu üç örnekte de doğal bir olgu sayesinde zihin bir sezgiye, bir kavrayışa varır. Austerlitz’in üzerindeki gökyüzü ile gri bulutlar Prens Andrey’e her şeyin boş olduğunu anlatır; Prens’in uyuşmuş duyuları da Kutsal Kitap’taki Vaiz’in sesiyle haykırır. Piyer’i gündelik yaşamdaki sıradanlıklardan ve kötülüklerden koruyan şey de gecenin görkemidir. Ruh gerçekten yükselir ve Nataşa’nın masumiyetine inanma noktasına gelir. Kuyruklu yıldız motifinde ironi vardır. Bu yıldız Rusya’ya gerçekten de “felaketlerin” haberini vermiştir. Ama Piyer bunu bilemese de, o felaketler kendisinin kurtuluşu olacaktır. Kısa süre önce Nataşa’ya eğer ikisi de özgür olsaydı, ona sevgisini vereceğini söylemiştir. Kuyruklu yıldız gökyüzünün derinliklerinde yitip gittiğinde ve Moskova üzerindeki duman dağıldığında, Piyer’in kaderi onu bu arzusunu gerçekleştirmeye yönleltecektir. Yani bu kuyruklu yıldızın anlamı tıpkı eski kehanetlerinki gibi muğlaktır, Piyer’in yaptığı yorum da hem öngörülü hem de hatalıdır. Üçüncü pasajda kocaman, ucu bucağı görünmeyen ormanlar ve tarlalar ile onların ötesinde titreşen sonsuzluk onda her şeyi kapsayan bir duygu uyandırır. Tutsak varlığından iç içe geçmiş farkındalık halkaları yayılır. Bir an için Piyer, salt mesafenin yarattığı etkiyle ipnotize olur; Keats’in *Ode to a Nightingale*’de yaşadığına benzer bir şekilde ruhunun sonsuzluğa çekilip

dağılmakta olduğunu hisseder. Ağ, balıkçıyı kendine çekmektedir. Ama sonra birden bir şeyi sezer; “Bütün bunlar benim içimde” diyerek sevinçle o dış gerçekliğin kendinin farkında olmasından kaynaklandığını anlar.

Dışsal hareket sayesindeki bu ilerleme ve yalnızlığa doğru dağılma tehdidi çok romantik bir tavidir. Byron *Don Juan*’da bu tavrı aşağılar:

Evreni evrensel bir bencillik haline getirmek
Aman ne yüce bir keşif,
Tümü düşünsel, tümü kendimiz.

Ancak Tolstoy’un sanatında bu “keşif” toplumsal ve etik anlamlar taşır. Bulutlu gökyüzünün sakinliği, gece soğuk ve yıldızlı gök, tarlaların ve ormanların gözlerin önüne serilen görkemi, dünyevi meselelerin çıkarıcı akıldışılığını ortaya koyar. İnsanın savaşın acımasız aptallığını, Nataşa’yı üzen toplum kurallarının acımasız boşluğunu anlamasını sağlar. Dramatik bir yenilikle en eski ahlak anlayışlarından ikisini yankılar: Hiç kimse bütünüyle bir başkasının tutsağı olamaz ve fatihlerin işgal orduları toprak olduktan çok sonra bile ormanlar mırıldanmaya devam edecektir. Flaman ressamların ölümlülerin vahşetini ve ıstırabını pastoral bir dinginlikle çevrelemeleri gibi, Tolstoy’da da hava koşulları ve fiziksel ortam hem insan davranışlarını yansıtır hem de bu davranışlar üzerine bir şeyler söyler.

Ama bu pasajların üçünde de, Tolstoy’un dehasının ve başlıca inançlarının göstergesi olarak bir sınırlılık duygusu yaşarız. Webster’ın *Ak Şeytan* adlı oyunundaki cenaze ağıtı üzerine Lamb şu ünlü yorumu yapmıştır:

“*Fırtına*’daki Ferdinand’a ölmüş babasını hatırlatan o kısa şarkı dışında hiçbir yerde bu ağıta benzer bir şeyi görmedim. O suyla ilgili, akışkan bir şeydi; bu da toprakla ilgili, somut bir şey. Her ikisinde de üzerinde düşünülen elementte eriyerek kaybolan çok güçlü bir duygu yoğunluğu var.”

Savaş ve Barış da *Anna Karenina* da bu anlamda “toprakla ilgili, somut”tur. Bu yapıtların gücü de sınırlılığı da budur. Tolstoy’un ayağını yere basması, net algılar ve ampirik garantiler istemekteki ödünsüzlüğü, onun mitolojisinin ve estetiğinin hem sağlamlığını hem de zayıflığını oluşturur. Tolstoy’un maneviyatında soğuk ve tatsız bir şey vardır; ideal olanın gerekleri hoşgörüsüz bir kesinlikle ifade edilir. Belki de Bernard Shaw’un kendisine peygamber olarak Tolstoy’u seçmesinin nedeni de budur. Çünkü her ikisinde de güçlü bir şiddet ve bir şey karşısında hayrete düşmeyi hor gören bir tavır vardı ki, bu da iyilikseverlik veya hayal gücü bakımından bir kusura işaret ediyormuş gibi görünmektedir. Orwell, Tolstoy’da “tinsel bir kabadayılık” eğilimi olduğundan söz etmiştir.

Yukarıda alıntılanan üç örnekte, tonun teklediği ve anlatının ritmini ve kesinliğini kaybettiği bir noktaya geliriz. Bu, davranış betimlemesinden iç monologa geçildiğinde olur. Hepsinde bu iç monolog yetersiz kalır. Sanki bir başka ses karışmış gibi bir münazara tonu, nötr bir tını duyulur. Prens Andrey’in şaşkın bilinci, ansızın bozguna uğrayan duygularını toparlama çabası çok güzel anlatılmıştır. Ama anlatı birden ahlaki ve felsefi bir özdeyişin soyut ifadesine indirgenir: “Evet, her şey boş! Her şey yalan! Bu uçsuz bucaksız gökten başka her şey. Ondan başka hiçbir şey yok, hiçbir şey.” Odağın değişmiş olması önemlidir, çünkü bu Tolstoy’un gerçek bir düzensizliği anlatmaktaki, kullandığı üslubu zihinsel bir karmaşanın anlatımına uydurmaktaki yetersizliğini gösterir. Tolstoy’un dehası sonsuz bir biçimde somuttur. *Hamlet*’i okurken bile, kitapta “Sahneye Hayalet Girer” denilen yere bir soru işareti koymuştur. Yaptığı *Lear* eleştirisi ile Prens Andrey’in bilincini kaybetmesini anlatışı birbirine benzer şeylerdir. Açıkça anlatılması zor olan bir olaya veya zihinsel bir duruma yaklaştığında, kaçamak veya soyut ifadeler kullanır.

Kuyruklu yıldızın görüntüsü ile Nataşa’yla görüşmesinin ardından uyanan izlenimler Piyer’in zihni ve algılama biçimi üzerinde karmaşık etkiler bırakır. Cömert ve öngörülü bir içgüdüyle yaptığı aşk teklifi, Piyer’in üzerindeki etkisini göstermeye başlamıştır bile. Ama Tolstoy’un o ruhsuz “ruhunda yeni bir yaşam çiçek

açıyordu” ifadesiyle bu değişimler pek aydınlatılmaz. Bu iç dramı Dante veya Proust nasıl anlatırdı bir düşünün. Tolstoy henüz bir farkındalık durumuna gelip sadeleşmemiş zihinsel süreçleri pekâlâ güzel bir şekilde anlatabiliyordu: Bu bağlamda yalnızca Anna Karenina’nın ansızın kocasının kulaklarından tiksineceğine başlamasını hatırlamak bile yeter. Ama birçok durumda psikolojik bir gerçeği anlatırken dışsal, retorik bir ifade kullanmış veya karakterlerinin zihinlerine insana olgunlaşmamış didaktik bir ifade gibi görünen düşünceler yerleştirmiştir. Kullandığı imgenin ahlaki genelliği –çiçek gibi açan bir ruh– alttaki davranışın hassaslığını ve karmaşıklığını yeterince aktaramaz. Tekniği zayıflatan metafizikteki sığlıktır.

Tolstoy’un bilgi kuramına ve duyusal algı sorununa yaklaşımını bildiğimiz için, Piyer’in ifadesini yeniden şöyle kurabiliriz: “Bütün bunlar benim, bütün bunlar benim içimde, hepsi benim!” Ama anlatı bağlamında (ki önemli olan yalnızca budur), Piyer’in bu ifadesinin kesinliği müdahaleci ve biraz da klişedir. Bu kadar büyük bir duygu dalgası çok daha karmaşık bir kavrayışa götürmeli ve konuşanın kişiliğini daha fazla yansıtan bir dille ifade edilmeliydi diye düşünüyor insan. Aynı şey Piyer’in Platon Karatayev ile ilişkileri için de geçerlidir:

“Ama Piyer için, Karatayev ona daha ilk gece karşılaştıklarında nasıl anlaşılması zor yusyuvarlak ve sadeliğin, gerçeğin ölümsüz bir sembolü olarak görüldüye, ömrünün sonuna dek öylece kaldı.”¹⁷

Buradaki zayıf yazarlık, aslında çok açıklayıcıdır. Platon figürü ve onun Piyer’in üzerindeki etkisi tam Dostoyevski’ye has motiflerdir. Bunlar Tolstoy’un alanının sınırında yer alır. Bu yüzden de soyut sıfatlar ve “kişileştirme” kavramını kullanır. Bu dünyaya tam anlamıyla ait olmayan, normalliğin iki uç sınırında bulunmayan –yani ya bilinçaltına ait veya gizemli olmayan– her şey Tolstoy’a gerçek dışı veya yıkıcı görünüyordu. Bunlar kendilerini dayattığında ise soyutlama ve genelleme kullanarak onları etkisizleştiriyordu.

Bu kusurlar yalnızca, hatta öncelikle, teknik yetersizlikten kaynaklanmaz. Bunlar Tolstoy’un felsefesinin sonucudur. Bu nokta

Tolstoy'un roman anlayışına getirilen itirazlara baktığımızda açıkça görülebilir. Genellikle Tolstoy'un romanlarındaki karakterlerin yazarın kendi görüşlerinin cisimleşmiş halleri ve kendi doğasının yansımaları olduğu ileri sürülmüştür. Bu karakterler Tolstoy'un kuklalarıdır, yazar onların her yönünü bilir ve onları ustaca kullanır. Romanlarında Tolstoy'un bakış açısından görülmeyen hiçbir şey yoktur. Anlatı üzerinde kurulan bu tarz bir egemenliğin roman sanatının ana ilkelerini çiğnemek olduğuna inanan yazarlar vardır. Bunların en önemli örneği olarak Henry James gösterilebilir. *The Golden Bowl*'a yazdığı önsözde, "elindeki konuyu, konunun biraz uzağındaki, olayların tamamen içinde olmayan, ama son derece ilgili ve zeki birinin, bir tanığın veya aktarıcının, olaya genel olarak belli oranda bir eleştiri ve yorum getirerek katkı yapan birinin sahip olduğu olanak ve hassasiyet aracılığıyla ele almaktan, öyküyü 'onun gözünden görmekten'" ne kadar hoşlandığını anlatır. James'in "bakış açısı" kavramı belli bir roman anlayışını gösterir. Bu anlayışa göre en büyük erdem dramatize etmek ve yazarın kendi yapıtının "dışında" kalabilmesidir. Tolstoy'un anlatıcısı ise, tersine, her şeyi bilen biridir ve hikâyeyi doğrudan kendisi anlatır. Bu, edebiyat tarihinde rastlantısal olarak olmuş bir şey de değildir. *Savaş ve Barış* ile *Anna Karenina*'nın yazılmakta olduğu sıralarda Rus romanında üslup çok gelişmişti ve birçok farklı dolaylı anlatım tarzları kullanılmıştı. Tolstoy'un yarattığı karakterlerle olan ilişkisi Tanrı'yla giriştiği rekabetten ve yaratma eyleminin kendisine dair düşüncelerinden kaynaklanır. Tanrı gibi o da yarattığı karakterlerin ağızına kendi varlığını üflemiştir.

Bunun sonucunda da ortaya eşsiz bir konu genişliği ve "ilkel" sanattaki arkaik özgürlükleri andıran dolaysız bir ton çıkmıştır. Kendisi de James'in dolaylı anlatımını benimseyen Percy Lubbock şöyle der:

"Tolstoy, başka birinin sahne olarak bir sokağı veya bir mahalleyi anlatırken bile göstereceği tereddütten zerre kadar nasibini almadan koca bir dünya yaratır. Onun sayfalarından günışığı fışkırır ve karakterler oluşur oluşmaz bu ışık onları sarmalar; yaşamlarının, koşullarının, ilişkilerinin

üzerindeki karanlık kalkar ve onları açık bir göğün altında bırakır. Bütün romanlar içinde Tolstoy'un sahnesi kadar hepimizin sürekli soluduğu havayla dolu olan başka bir sahne yoktur."

Ama bunun, özellikle derinliklere inme bakımından, bedeli de büyük olur.

İncelediğimiz her üç pasajda da Tolstoy belli bir karakterin dışından içine geçmektedir; içe doğru her yönelişte yazarlığında belli bir yoğunluk kaybı ve acemilik oluşur. Tolstoy'un ruh kavramını böyle kolayca ele alışında rahatsız edici bir şey vardır. Yarattığı kişilerin bilincine çok açık bir şekilde girer ve onların dudaklarından kendi sesi dökülür. Tolstoy psikolojisinde masallarda "o günden sonra bambaşka bir insan oldu" diye ifade edilen düşünce bolca ve hiç eleştirilmeden kullanılır. Zihinsel süreçlerin basit ve açık olduğunu kabul etmemiz beklenir. Genel olarak da bunu kabul ederiz, çünkü Tolstoy karakterlerini öyle bir deneyim zenginliği içine yerleştirmiş ve yaşamlarını sabırlı bir sıcaklıkla öyle çok ayrıntıyla süslemişti ki, onlar hakkında söylediği her şeye inanırız.

Ama bu muhteşem canlılıkla yaratılmış romanların hiç yatkın olmadığı bazı etkiler ve sezgi derinlikleri vardır. Genel anlamda bunlar dramatik etkilerdir. Dramatik etkiler yazarla yarattığı karakterler arasındaki o belirsiz bölgeden, karakterlerin beklenmeyen şeyler yapabilme potansiyelinden doğar. Tam anlamıyla dramatik olan bir karakterin içinde gizli bir olasılık, düzeni bozma kapasitesi yatar. Tolstoy'un her şeyi bilmesinin bir bedeli vardır; akıldışı olanın yarattığı gerginliği ve ansızın ortaya çıkabilen karmaşayı anlatamaz. *Ecinniler*'de Pyotr Stepanoviç Verhovenskiy ile Stavrogin arasında şöyle bir diyalog parçası geçer:

"Ben soyтарыym ama asıl parçamın, en önemli yarımın soyтары olmasını istemiyorum! Yani sizin! Beni anlıyor musunuz?

Anlıyordu Stavrogin, belki de yalnızca o anlıyordu Pyotr Stepanoviç'i. Pyotr Stepanoviç'te coşku var dediğinde Şatov nasıl da şaşırmıştı!

- Artık defolun yanımdan! Yarına kadar belki bir karara varırım. Yarın gelin.

- Yarın mı? Söz mü?

- Ne bileyim ben!.. Defolun artık, defolun!

Bu sözlerinin ardından Stavrogin salondan çıktı.

- Böylesi belki daha iyi, -diye mırıldandı Pyotr Stepanoviç kendi kendine, tabancasını yeniden cebine soktu."¹⁸

Bu sahnedeki gerilimler Tolstoy'un kapsama alanının dışında-
dır. Dramın yay gibi gerilmiş telinden çıkan tiz sesler, yarı bilgi-
sizlikten yarı sezgiden kaynaklanan muğlak anlamlarla oluşturul-
muştur. Dostoyevski kendi yarattığı bir şeyin izleyicisiymiş gibi
bir izlenim uyandırır; o da bizim gibi olayların gelişimi karşısında
hayrete ve şaşkınlığa düşer. "Kulis" ile arasına mesafe koyar. Oysa
Tolstoy'da böyle bir mesafe hiç yoktur. O, yarattığı kişilere bazı
ilahiyatçılara göre Tanrı'nın kendi yaratısına baktığı gibi, tam bir
bilgiyle ve sabırsız bir sevgiyle bakar.

Prens Andrey'in yere düştüğü anda Tolstoy bu karakterin zih-
nine girer; kızakta ve tutuklu olarak bulunduğu yerde de Piyer'le
birliktedir. Karakterlerin ağızlarından çıkan sözler sadece kısmen
olayın bağlamından kaynaklanır. Bu da bizi bir kez daha Tolstoy
eleştirisindeki ana soruna, Profesör Poggioli'nin deyimiyle Tols-
toy'un doğasında Molière'in ahlakçı ve didaktik Alceste'inin bir
yansımasının bulunduğu olgusuna getirir.

Tolstoy'un sanatının hiçbir yönü didaktikliği kadar eleştiri al-
mamıştır. Onun yazdığı her şeyin üzerimizde uygulanan, Keats'in
deyimiyle, "somut bir planı" vardır. Yaratma eylemiyle öğretme
dürtüsü birbirinden ayrılmaz, Tolstoy romanının teknik biçimleri
de bu ikiliği açıkça ortaya koyar. Tolstoy'un edebi melekeleri en
güçlü biçimde bastırmaya başladığında, bunun hemen ardından
soyut bir genelleme ve bir kuramdan parçalar gelir. Anlatı kendi
enerjisi ve lirik sıcaklığıyla kendi başına bir amaç olma tehlikesi
gösterdiğinde Tolstoy'un sanata olan güvensizliği keskin bir şekil-
de canlanır. Metafizik düşünceleri estetik biçimle yoğrulmak yeri-
ne kendi retorik taleplerini yapmaya başlarlar.

Bu, şu anda ele aldığımız örneklerde de olmaktadır. Ama bu
iniş öyle hassas ve Tolstoy'un düş gücünün baskısı öyle güçlüdür

ki, bu çatlağı fark etmeyiz bile. Ama çatlak oradadır; Prens Andrey'in düşüncelerinde, Piyer'in ruhu hakkında söylenen o kesin ifade ve Piyer'in ansızın, bildiğimiz kadarıyla Tolstoy'un metafiziğindeki ana çizgilerden birini oluşturan o felsefi doktrine dönüvermesinde görülür. Bu bakımdan üçüncü pasaj en öğretici olandır. Dışsal hareket durdurulmuş ve ansızın Piyer'in bilincine girilmiştir. Piyer şunu düşünür: "Bütün bunlar benim! Bütün bunlar benim içimde, bütün bunlarda ben varım!" Epistemolojik anlamda bu ifade bir sorun vardır. Algı ile mantıklı bir dünyanın arasındaki ilişkilere dair birçok varsayımdan yalnızca birini dile getirir. Ama bu ifade öyküdeki bağlamdan mı kaynaklanmıştır? Bence hayır ve Piyer'in düşündüğü şeyin sahnenin genel tonuna ve amaçladığı lirik etkiye ters düşmesi bunun açık kanıtıdır. Bu lirik etki fiziksel doğanın –yüksek gökyüzündeki ayın, ormanların ve tarlaların, aydınlık ve sonsuz genişliğin– sakın sonsuzluğu ile insanın saçma acımasızlıkları arasındaki zıtlıkta yatar. Ama doğanın bireyin algısının bir yansıması olduğunu kabul edersek, bu zıtlık yok olur. Eğer "bütün bunlar" Piyer'in içindeyse, eğer solipsizm gerçekliğin en doğru yorumu ise, o zaman Fransızlar "bütün bunları" "etrafı tahtalarla çivilenmiş bir barakaya" kapatmakta başarılı olmuşlar demektir. Buradaki açık felsefi ifade anlatıya ters düşer. Tolstoy romandaki bu olaya özgü rengi ve mantığı kendi zihninin felsefi yanına feda etmiştir.

Piyer'in sözlerinin geniş anlamda yorumlanabileceğinin, bunun muğlak bir panteizmi veya doğayla Rousseau tarzı bir birleşmeyi yansıttığının söylenebileceğinin farkındayım. Ama burada tempoun düştüğü, bu pasajın sonunu en genel anlamda değerlendiresek bile, bu sesin Piyer'in değil Tolstoy'un sesi olduğu çok açıktır.

Bir mitoloji resimde, heykelde veya koreografide somutlaştırıldığında, dilden başka bir malzemeye çevrilmiş olur. Bu durumda araç da radikal bir biçimde değişir. Oysa bir mitoloji edebi bir ifadeye dönüştürülürse, altında yatan aracın bir kısmı değişmeden kalır. Çünkü hem metafizik hem de edebiyat araç olarak dili kullanır. Bu da çok önemli bir sorun yaratır: Yaratıcı söylemin kendisine doğal olarak daha uygun olan bazı dilsel ifadeler ve teknikler

varken, tarihsel olarak metafizik söyleme daha uygun olan bazı dilsel alışkanlıklar ve teknikler de vardır. Bir şiirde veya bir romanda belli bir felsefe ifade edilmek istendiğinde, o felsefenin kendi dilsel modelleri edebi biçime sızmaya başlar. İşte bu yüzden *İlahi Komedy*'daki veya *Kayıp Cennet*'teki bazı pasajlarda ilahiyata ve kozmolojiye dair teknik dilin, şiirin ve şiirsel etkinin önüne geçtiğinden söz edebiliyoruz. “Bilgi edebiyatı” ile “güç edebiyatı” arasında ayırım yaparken De Quincey'nin aklındaki şey de bu ilişkidir. Bir edebiyat yapıtında açık bir dünya görüşü dile getirildiğinde; yani bir dilsel araç bir başka dilsel araca tercüme edildiğinde ortaya çıkan da böyle bir saldırdır. Bu tarz saldırılar Tolstoy'da büyük bir güçle ortaya çıkar.

Tolstoy'da didaktiklik ve ikna edici bir sav ortaya koyma eğilimi yazarlığının ta en başından beri vardır. Ancak daha sonra yazdıklarından hiçbiri *Bir Toprak Sahibinin Sabahı* ile ilk öykülerinden biri olan *Lucerne* kadar risaleye benzemez. Tolstoy ciddi bir insanın eğlendirmek dışında hiçbir amacı olmadan, hayal gücüne özgürlük tanımak dışında hiçbir davanın hizmetinde olmayan bir roman yazmasını düşünemiyordu. Oysa kendi romanlarının onun felsefesini ya hiç bilmeyen veya bu felsefeyi hiç umursamayan kişilere bu kadar çok şey aktarabilmesi de ayrıca ilginç bir ironidir. Tolstoy ile okurları arasındaki tavır ayrılığının en önemli ve en ünlü örneği *Savaş ve Barış*'taki tarih yazımında ve felsefi tartışma kısımlarında ortaya çıkar. Turgenyev, bir eleştirmen ve Puşkin'in editörü olan Annenkov'a yazdığı ünlü mektubunda romandaki bu kısımları “fars gibi” bularak eleştirmiştir. Flaubert ise “*Il philosophe*” [felsefe yapıyor] diyerek romana hiçbir şeyin bu kadar yabancı olamayacağını söylemiştir. Botkin'den Biryukov'a kadar Tolstoy eleştirmenlerinin çoğu da *Savaş ve Barış*'taki felsefe bölümlerini romanın dokusuna yapılmış yerli yersiz müdahaleler olarak görmüşlerdir. Oysa Isaiah Berlin diyor ki,

“burada bir çelişki olduğu kesindir. Tolstoy'un tarihe ve tarihsel hakikat sorunsalına duyduğu ilgi, *Savaş ve Barış*'ı yazması öncesinde de, yazarken de ateşli, neredeyse takıntılıydı. Anılarını ve mektuplarını, hatta

yalnızca *Savaş ve Barış*'ı okuyan hiç kimse, en azından yazarın kendisinin bu sorunsalı, olayın tümünün esası –romanın üzerine kurulduğu merkezi mesele– olarak gördüğünden kuşku duymaz.”

Bu kuşkusuz böyledir. Tarih kuramına dair hantal ve yontulmamış ifadeler okurların çoğunu bezdirir veya onlara romanda olmaması gereken şeyler gibi gelir; Tolstoy için ise (en azından *Savaş ve Barış*'ı yazmakta olduğu sıralarda) bunlar romanın ana eksenini oluşturmaktaydı. Ancak, daha önce de belirttiğim gibi, tarih sorunsalı bu yapıtta ele alınan felsefi sorunların yalnızca biridir. Önemi bakımından bununla kıyaslanabilecek bir “iyi yaşam” arayışı –ki Piyer ile Nikolay Rostov’un yaşam öykülerinde dramatize edilmiştir– bir evlilik felsefesi oluşturmaya yönelik malzemenin toplanması, tarım reformu programı ve Tolstoy’un ömrü boyunca üzerinde düşündüğü devletin doğası gibi konular da vardır.

Peki, o zaman neden edebi ritimlere dayatılan bu metafizik değerlendirmeler ve bunların sonucunda –yukarıda ele aldığımız o üç pasajda olduğu gibi– anlatının zayıflaması, romanın bir bütün olarak başarısı için daha önemli bir engel olmuyor? Bunun yanıtı romanın boyutlarında ve bireysel parçaların bütünüün yapıyla olan ilişkisinde yatar. *Savaş ve Barış* o kadar geniş bir alanı kapsar, ileriye doğru öyle güçlü bir ivme yaratır ki, anlık zayıflıkları genel görkemi içinde kaybolur; okur öykünün genel akışının bozulduğunu hissetmeden tarih ve taktik üzerine yazılmış o uzun bölümleri atlayabilir. Tolstoy böyle bir seçiciliği sanatından çok amacına yapılmış bir saygısızlık olarak değerlendirirdi. Sonradan kendi romanlarına karşı duyduğu nefret, *Savaş ve Barış* ile *Anna Karenina*'yı “kötü yazarlık” örneği olarak değerlendirmesine yol açan zihniyet, bu romanların belli bir niyetle yazıldığını ama bambaşka bir şekilde okunduğunu fark etmesinden kaynaklanmıştır. Her iki roman da dünyevi işlerin aptallığı ve acımasızlığı karşısında duyduğu o soğuk kuşkunun acısıyla ve bunun karşısında yakasını hiç bırakmayan hayret duygusuyla yazılmıştır; ama romanları mükemmel bir geçmişi resmeden veya yaşamın inceliklerini onaylayan tablolar olarak görülmektedir. Bu fikir ayrılığında Tolstoy

yanılıyor olabilir; belki de kendisi eleştirmenlerinden daha kördür. Şubat 1896 tarihli bir mektupta Stephen Crane'in de belirttiği gibi,

"Sanıyorum -inanıyorum ki- Tolstoy'un amacı kendisini iyi bir insan kılmak. Bu hiçbir insanın başaramayacağı inanılmaz Don Quijote-vari bir amaç. Başaramayacak; ama kendisinin fark ettiğinden daha başarılı olacak, bu yüzden de başarıya ne kadar çok yaklaşırsa o kadar körleşecek. Bu tarz dehanın bedeli budur."¹⁹

Anna Karenina'nın mükemmelliği büyük oranda edebi biçimin didaktik taleplere direnmiş olmasından kaynaklanır; bu yüzden de ikisi arasında sürekli bir denge ve uyumlu bir gerilim vardır. Çifte olay örgüsüyle Tolstoy'un niyetindeki ikilik hem düzenlenmiş hem de ifade edilmiştir. Romanın başında Pavlus'tan yapılan alıntı Anna'nın öyküsünü başlatır ve tonunu belirler ama onu tümüyle denetlemez. Anna'nın trajik kaderi Tolstoy'un sahip olduğu ve dramatize etmeyi amaçladığı genel ahlak kuralını zora sokan bazı değerler ve duyarlılık zenginlikleri ortaya çıkartır. Sanki iki ayrı Tanrı hatırlatılmakta gibidir: Eski, ataerkil intikam Tanrı'sı ile yarı bir ruhun trajik içtenliğini her şeyin üzerinde tutan bir Tanrı. Ya da başka türlü söylersek: Tolstoy kendi yarattığı kahramanına vurulmuş ve bu tutkulu duygu sayesinde ona ender rastlanan bir özgürlük tanımıştır. Tolstoy'un yarattığı bütün kahramanlar içinde romancının denetiminden ve öngörüsünden en çok ayrılan kahraman Anna'dır. *Anna Karenina*'nın ardında ahlakçı bir niyetin olduğunu söyleyen Thomas Mann haklıdır; Tolstoy, Tanrı'ya ait olan intikamı kendisi almaya kalkışan bir toplumu yargılamak istemiştir. Ama bir kere Tolstoy'un kendi ahlaki konumu ikirciklidir; zınayı eleştirmesi o sırada geçerli olan ahlaki akımla uyumludur. Anna'nın davranışı, daha özgür bir anlayışa doğru attığı ürkek adımlar karşısında Tolstoy da operadaki sıradan ve hırçın diğer izleyiciler kadar büyük bir şaşkınlığa düşer. İşte bu kafa karışıklığından -*Diriliş*'te olduğu gibi net bir tavrın savunulamayacağı bu durumdan- anlatının özgürlüğü ve edebiyatçının egemenliği doğmuştur. *Anna Karenina*'da Tolstoy (her zaman

daha tehlikeli bir baştan çıkarıcı olan) akıldan çok yaratıcılığına boyun eğmiştir.

Ama eğer romanın doğrudan Anna ile ilgili olan kısımlarında doktrinin ağırlığı ortadan kalktıysa, bu Levin ile Kitty'nin öyküsünün didaktik enerjilerin boşalmasını sağlayan bir paratoner görevi görmesindendir. Dolayısıyla, romandaki denge önemli oranda bu çifte olay örgüsü yapısına bağlıdır. Bu yapı olmasa, Tolstoy Anna'yı bu kadar büyük bir âlicenaplıkla ve sevgiden kaynaklanan bir şiirsel adaletle resmedemezdi. Ama birçok bakımdan *Anna Karenina*, Tolstoy'un dehasındaki zıt içgüdülerin yaratıcı bir denge içinde tutulduğu dönemin sonuna işaret eder. Daha önce de gördüğümüz gibi, Tolstoy bu romanı bitirmekte çok zorlanmıştı; içindeki sanatçı, roman yazarı, fikir adamının önünde geri çekilmeye başlamıştır.

Anna Karenina'dan sonra Tolstoy'un yazarlığındaki ahlakçı ve pedagojik yönler ve bunlara eşlik eden retorik teknikleri giderek daha fazla egemen olmaya başladı. Romanı bitirdikten hemen sonra Tolstoy eğitim ve din kuramı konularındaki görüşlerini açıklayan yazılar üzerinde çalışmaya başladı. Yeniden romana döndüğünde düş gücü, felsefesinin karanlık tonuna bürünmüştü. Hem *İvan İlyiç'in Ölümü* hem de *Kreutzer Sonat* birer başyapıttır, ama bunlar garip başyapıtlardır. Bu kitaplardaki ürkütücü yoğunluk, yaratıcı görüşün yaygınlığından değil, daralmasından kaynaklanır; bunlarda Bosch'un tablolarındaki cüce figürlerde olduğu gibi, sıkıştırmayla oluşturulmuş vahşi bir enerji vardır. *İvan İlyiç'in Ölümü*, *Yeraltından Notlar*'a karşılık gelir; bu kitap, ruhun karanlıkları yerine, acı veren bir yavaşlıkla ve kesinlikle beden karanlık yerlerine iner. O, isyankâr bedene dair, acılarıyla ve kokuşmuşluklarıyla tenselliğin aklın narin disiplinine nasıl nüfuz edip dağıttığını anlatan, bugüne kadar yazılmış en korkunç şiirdir. *Kreutzer Sonat* teknik bakımdan daha zayıftır, çünkü burada dile getirilen ahlaki öğeler anlatının yapısına tümüyle yedirilemeyecek kadar fazladır. Anlam okura çok etkili bir dille dayatılır; ama tümüyle edebi bir biçime sokulamamıştır.

Tolstoy'un içindeki sanatçı yüzeye çok yakın bir yerde yaşamayı sürdürmüştür; Nisan 1887'de *Parma Manastırı*'ni okuması,

Tolstoy'un içinde büyük bir roman yazma arzusunu yeniden ateşlemiştir. Mart 1889'da *Anna Karenina* tarzı "engin ve özgür" bir roman yazmak düşüncesinden açıkça söz eder. Ama bunun yerine gidip *Şeytan* ile *Sergius Baba*'yı yazmıştır ki, bunlar yazdığı en kasvetli tensellik karşıtı öykülerdir. Büyük bir roman yazma işine ise ancak 1895'te, *Anna Karenina*'yı tamamladıktan tam on sekiz yıl sonra dönmüştür.

Diriliş'i bilinen anlamda bir roman olarak düşünmek zordur. Kitabın ilk taslakları Aralık 1889'a kadar gider; ama Tolstoy bir roman, özellikle de geniş çaplı bir roman yazma fikriyle bir türlü barışamamıştır. Yalnızca bu kitabı dinsel ve toplumsal programını kolayca anlaşılır ve ikna edici bir biçimde yansıtmaya olanağı olarak gördüğünde yazmaya başlayabilmiştir. Son bir itici güç olarak, *Diriliş*'in telif gelirlerini bağışladığı Dukhobor'ların ihtiyacı olmasa, herhalde Tolstoy bu kitabı da tamamlamazdı. Kitap bu değişken ruh durumlarını ve püriten bir sanat anlayışını yansıtır. Ama içinde harikulade sayfalar ve Tolstoy'un değişmeden kalan güçlerini özgür bıraktığı anlar vardır. Mahkûmların doğuya gönderilmesi her türlü mesaj kaygısını aşan mükemmel bir tasarımla ve canlılıkla anlatılmıştır. Tolstoy gözlerini içindeki öfkenin işleyişinden kaldırıp önündeki sahneler ve olaylara baktığında, eli eşsiz bir ustalıkla çalışmıştır.

Bu da bir rastlantı değildir. Böyle uzun bir romanda geç dönemdeki Tolstoy bile kendisine bir özgürlük tanıyabilmiştir. Uzun bir romanda mümkün hale gelen örneklerin tekrarlanması yoluyla, soyutlamalar canlılık kazanır. Argümanın çizdiği çerçevenin içi dolmaya başlar. Oysa kısa bir öyküde, bunun tersine, zaman ve mekân kısıtlıdır. Retorik öğeleri kurgusal araca yedirilemez. Bu yüzden Tolstoy'un geç dönemde yazdığı öykülerdeki didaktik motifler ve davranış mitolojisi açık ve dayatmacıdır. *Savaş ve Barış*, *Anna Karenina* ve *Diriliş* ise salt uzunlukları sayesinde Tolstoy'un o kadar büyük bir tutkuyla peşine düştüğü birlik idealine yaklaşabilmesini sağlamıştır. Onun bu üç büyük romanının hayali dünyasında (Marianne Moore'un diyeceği gibi) hem gerçek bir kirpiye hem de gerçek bir tilkiye yer vardır.

Galiba burada değindiğimiz şey, yazınsal biçimi ilgilendiren daha genel bir yasa, yani gerekli büyüklük yasası. Söz konusu olan karmaşık bir felsefe olduğunda, bunu ifade edecek yazınsal yapının belli bir uzunlukta olması gerekir. Buna karşılık, Strindberg'in son oyunlarının gösterdiği gibi, bir tiyatro oyunundaki kısaltılmış biçimler bir metafizik görüşün sistematik olarak ortaya konup “tam anlamıyla tartışılmasına” uygun değildir. Platon'un ideal sahnesinden farklı olan gerçek bir sahnede bunun için ne yer ne de zaman vardır. Sadece uzun bir şiirde veya romanda “düşünce ögesinin” bağımsız bir rol oynamasına izin verilebilir.

Tolstoy'un bir öğrencisi ve ardılı vardır ki onda da epik biçim duygusu ve felsefi kavrayış arasındaki ilişki Tolstoy'daki kadar yakın ve belirgindir. Thomas Mann, Tolstoy'a göre daha ustalıkla bir metafizikçi, mitleri daha bilerek kullanan bir yazardı. Ama tarihi ve büyük biçimleri güvenle kullanışında Tolstoy örneği çok etkili olmuştu. Her iki yazar da, o eski ve nazik ayrımı kullanacak olursak, hem yüreğin hem de aklın şairiydiler. Mann, *Doktor Faustus*'ta bir tarih mitinin, bir sanat felsefesinin ve ender rastlanan bir ağırbaşlılığı olan hayali bir öykünün sentezini yapmıştır. Bu kitapta, düşünce tümüyle kurgusal durumdan doğar. Tolstoy'un edebiyattan kurama geçişleri ise, belli örneklerinde gördüğümüz gibi, çok daha zorlama olarak ve okurun gözüne çok daha batacak biçimde yapılır. Ama felsefi sanat geleneğinde Tolstoy ile Mann yan yana durur. İkisi birlikte, karmaşık metafizik yapılarının –insanların dünya ve ahrete dair inançlarını somutlaştıran mitolojilerin– edebiyatın gerçeğine nasıl dönüştürüleceğine dair bir anlayışa dikkatimizi çekmişlerdir.

IV

Tolstoy'un dehası bir peygamberin ve din reformcusunun dehasıdır, ama Berdyaev'in de dediği gibi, geleneksel veya teknik anlamda bir ilahiyatçının değil. O, yerleşik kiliselerin törenlerini ve ayinlerini hor görmüştür; resmi ve tarihsel olarak kutsallaştırılmış ilahiyat tartışmalarını boş laflar olarak değerlendirmiştir. Rousse-

au'da ve Nietzsche'de olduğu gibi onda da güçlü bir put kırıcılık damarı vardır. O yüzden de, hem yazar hem de din öğretmeni olarak, asıl ilgisini toplumsal davranışın doğasına ve dünya işlerini düzenleyecek sade ve akılcı bir yasanın oluşturulmasına yöneltmiştir. Onun gözünde Hristiyanlık, “ne ilahi bir vahiy ne de tarihsel bir olgudur; o yalnızca bize yaşamın anlamını veren bir öğretilerdir.” Yeni eleştirmenlerden birinin ifadesiyle, Tolstoy “akıldışılıktan arındırılmış, metafizik ve mistik yönü yok edilmiş, mecazları ve simgeleri soyulmuş, mucizeleri, bazen de meselleri kesilip atılmış” bir İncil ortaya çıkartmıştır.²⁰ Bunun sonucunda da, Tolstoy’un dinsel malzemeyi ele alışı, Rus düşüncesinde egemen olan ikonografi baskısından kurtulmuştur. O, dinsel düşüncelerin simgelerle ve benzetmelerle anlatımında insanları cahil bırakmaya yönelik kasıtlı bir çaba görmüş, rahiplerin ve sahte öğreticilerin iyi bir yaşama dair yalın ve karşı çıkılmaz gerçekleri sıradan halktan gizlemeleri olarak değerlendirmiştir. *Hristiyanlık Öğretisi*’nde Tolstoy, her insanda sevginin “bir kazanda biriken buhar gibi” var olduğunu yazar; “buhar genleşir, pistonları iter ve işi yapar” der. Bu garip bir benzetme; o kadar sıradan ve somut ki, bir dinsel uyanış vaazından çıkmış gibi. İnsan bunu Dostoyevski’nin ağzında düşünemiyor.

Dostoyevski’nin metafiziği ve ilahiyatı zorlu bir konudur. Romanları daha kısa olsaydı bile onları hâlâ düşünce tarihinde çok önemli yapıtlar olarak okurduk. Dostoyevski’nin radikal ilahiyatı üzerine yorum veya karşı çıkma biçiminde yazılanların kendisi de oldukça karmaşık ve gösterişli bir külliyat oluşturmuştur. Bu külliyatta Vasili Rozanov, Leon Şestov, Vladimir Solovyev, Merezkovski, Vyacheslav İvanov, Constantine Leontiyev ve Berdyaev gibi isimlerin yazıları vardır. Çağdaş felsefe, özellikle de varoluşçuluk açısından Dostoyevski’nin yapıtları kâhince kitaplar arasında sayılır. Berdyaev’in belirttiği gibi, *Karamazov Kardeşler*’in yazarı “büyük bir sanatçı olduğu kadar, büyük bir düşünürdü de; büyük bir vizyonerdi, diyalektik ustasıydı. Rusya’nın gelmiş geçmiş en büyük metafizikçisiydi.”²¹ Bu ifade dikkate değer, çünkü sanatçının mitleri oluşturan ve yorumlayan yönünü vurguluyor. Berdyaev devam ediyor: “Okur, yabansı bir düşünceler dünyasına gömülmeye hazır

değilse, Dostoyevski'yi anlayamaz, dahası, kitaplarına el sürmese daha iyi olur.”

Burada bu dünyanın yalnızca belli başlı özelliklerine değineceğim. Tolstoy'un aksine, Dostoyevski'nin metafiziği romanlarıyla birlikte olgunlaşmıştır. Onun fikir ve tartışma yazılarının tarihsel bir değeri vardır. Ama Dostoyevski'nin dünya görüşü en kapsamlı ve en bütüncül biçimiyle asıl romanlarında ortaya konmuştur. *Suç ve Ceza*'yı, *Budala*'yı, *Ecinniler*'i ve hepsinden çok da *Karamazov Kardeşler*'i okurken felsefi yorumu edebi tepkiden ayıramayız. İlahiyatçıyla roman incelemecisi, eleştirmenle felsefe tarihçisi aynı yerde buluşur. Dostoyevski bunların hepsine zengin bir malzeme sunar.

Ecinniler'in III. Bölümünde Kirillov, anlatıcıya şöyle der: “Başkaları nasıldır bilmiyorum tabii, ama başkaları gibi olamayacağımı hissediyorum. Herkes bir şey düşünür, derken bir başka şey düşünmeye başlar. Ben başka şey düşünemiyorum, yaşamım boyunca tek bir düşünce oldu kafamda. Yaşamım boyunca hep acı çektiirdi bana Tanrı.”²² Bunlar Dostoyevski'nin kendisine dair söylediklerinin neredeyse aynısıdır. 1870'de Maikov'a yazdığı bir mektupta *Büyük Bir Günahkârın Hayatı*'na atıfla Dostoyevski şu itirafta bulunur: “Bütün bölümlerde izlenecek olan temel fikir, bana bilinçli veya bilinçsiz olarak ömrüm boyunca azap çektirmiş olan bir düşünce, yani Tanrı'nın varlığı sorunudur.” Dostoyevski'nin dehasının özünde işte bu azap vardır; onun dünyevi içgüdüleri olan öykü anlatmak, doğuştan sahip olduğu dram duygusu ve siyasete olan ilgisi, büyük oranda dinsel bir yapısı olan zihni ve temelde dinsel olan hayal gücü tarafından etkilenmiştir. Çok az kimsede böyle bir Tanrı saplantısı olduğu veya çok az insanın kişiliğinin Tanrı'nın varlığı tarafından bu denli somut anlamda ele geçirildiği söylenebilir. Dostoyevski'nin romanları kendilerine özgü görüşleri ve kendi diyalektiklerini sergiler. Tanrı düşüncesini kimi zaman kabul ederek kimi zaman da inkâr ederek gündeme getirirler. Dostoyevski'nin apokaliptik ve ultra milliyetçi tarih kuramlarının ardında da her zaman bu Tanrı konusu vardı; bu konu en sezgisel ahlaki ayrımları vazgeçilmez bir sanatsal gereç haline getiriyordu; zihinsel etkinlikler için de bir eksen ve bir gelenek oluşturuyordu. Kara-

mazov Kardeşler'de Alyoşa'nın İvan'a dediği gibi, "Evet, gerçek Rusları ilgilendiren başlıca konular, Tanrının ve ölümsüzlüğün var olup olmadığı, bir de demin söylediğin gibi bunların karşısı olan sorunlardır..."²³ Kimi zaman da çok daha ileri gidiyordu. İnsanın kendi gerçekliğinin Tanrı'nın varlığından veya yokluğundan kaynaklandığına inanıyordu: "Çünkü insan, Tanrı'ya benzeyebildiği ve Tanrı'nın sureti olabildiği ölçüde var olacaktır. Eğer Tanrı olmaz da, insan kendisini Tanrı yaparsa, yani insan olmaktan çıkarsa, suretini yitirecektir. İnsanın sorunu ancak İsa'da çözümlenebilir."²⁴

Dostoyevski'nin dünyasının tipik bir mimarisi vardır: İnsan hayatı cennetle cehennem arasındaki dar alanda, Mesih ile Deccal arasında yaşanır. Cehenneme veya cennete götürecek araçlar ruhlarımızı rahat bırakmaz, en tüketici olan da sevginin saldırılarıdır. Dostoyevski'nin anlayışına göre, insanın kurtuluşu zayıflığına, Tanrı ikilemiyle dosdoğru yüzleşmeye götüren acılara ve vicdan çığlıklarına açık olmasına bağlıdır. Bunların kurdukları pusuları daha da olası kılmak için karakterlerini her türlü koruyucu köstekten arındırır. Bu karakterlerin yoluna Tanrının gölgesi düştüğünde, bu ürkütücü güçlüğü ne rutin toplum yaşamı ne de başka işlerle geçirilen zaman azaltabilir. Dostoyevski'nin karakterlerinin en üst düzeyde kendileri olmak dışında başka işleri yoktur. Onları ender olarak uyur veya yemek yerken görürüz (Verhovenskiy çiğ bifteğini yerken bizi şaşırtan şey, eylemdeki simgesel canavarlık kadar eylemin sıra dışılığıdır). Tragedyadaki oyuncular gibi, Dostoyevski'nin oyun kişileri de bir Kıyamet Günü çıplaklığında hareket ederler. Ya da Guardini'nin dediği gibi, Dostoyevski'nin dünyası "öte yanında Tanrı'nın durduğu" dar bir bordürle çevrilidir.²⁵

Dostoyevski'nin romanları Tanrı'nın varlığının araştırılmasındaki ardışık aşamaları gösterir. Bu romanlarda insan davranışlarına dair derin ve radikal bir felsefe geliştirilmiştir. Dostoyevski'nin kahramanları fikirlerle sarhoş, dilin ateşiyle kül olmuş kişilerdir. Ama bu onların alegorik kişileştirme tipleri olduğu anlamına gelmez. Shakespeare dışında hiç kimse yaşamın karmaşık enerjilerini bu kadar iyi anlatmamıştır. Bunun anlamı, başka insanlar nasıl sevgiden veya nefretten besleniyorlarsa, Raskolnikov, Mışkin,

Kirillov, Versilov ve İvan Karamazov gibi kişilerin de düşünceden besleniyor olmalarıdır. Başka insanlar oksijenle hayatta kalırlarken, onlar fikirlerle hayattadırlar. Dostoyevski'nin anlatılarında sanrıların bu kadar büyük bir rol oynamasının nedeni de budur: Sanrılar, insan organizmasına bastıran düşüncenin ve benlikle ruh arasındaki diyalogların dışsallaştırıldığı durumlardır.

Dostoyevski'nin bu kendine has vizyonuna hangi ham ideolojik malzeme ve dinsel doktrin kaynaklık ediyordu? "Tanrı'nın varlığı sorusunu" kendisine nasıl soruyordu?

Batılı okurların sandığı kadar acayip ve özgün biçimlerde değil. Dostoyevski'nin mitolojisinde Rus olmayan kişilere çok kişisel ve özel görünen şeyler, aslında tipik olarak onun yaşadığı zamana ve yere özgü olan şeylerdi. Bunların bağlamı tümüyle ulusaldir ve Dostoyevski'nin büyük aydınlanmalarının ardında, önemli bir kısmı 15. yüzyıla kadar giden uzun bir Ortodoks geleneği ve Mesih anlayışı vardır. Dostoyevski sıklıkla Blake, Kierkegaard ve Nietzsche gibi toplumdan soyutlanmış vizyoner düşünürler arasında sayılmıştır. Ama bu yalnızca tek bir bakış açısidir. Aslında Dostoyevski'de olayların geçtiği ortamın zengin bir tarihselliği vardır. Bu dünyadaki önemli öğelerin kaynağı, Smerdyakov'un, İvan Karamazov ile son buluşması sırasında yatağının yanında kitabını gördüğümüz Kutsal Peder Suriyeli İsak'tır. Tiutçev'in Mesih ve Rus halkının Mesih merkezli misyonu kavramları da Dostoyevski'nin kazanından neredeyse hiç değişmeden geçmiştir. Nekrasov'un *Vlas* adlı şiiri olmasa, Dostoyevski "uysalları", hastalıklı zekâları ve kutsanmış ruhlarıyla ülke çapında dolaşarak Tanrı'nın gizlerini fısıldayan gezgin dilencileri o kadar doğru anlatamazdı. Eğer Bakunin, "Tanrı varsa insan da köledir; insan özgürse Tanrı da yoktur" demiş olmasaydı, *Ecinniler*'deki Kirillov'un diyalaktığı o kadar keskin olmayabilirdi. Dostoyevski'nin metafiziğinin ana temalarını sorguladığımızda, kaynakların çeşitliliği ve çıplaklığı açıkça ortaya çıkar; İvan Karamazov'un Tanrı'yı suçlayan savları Belinski'nin yazdıklarının derinleştirilmiş ve soylulaştırılmış biçimidir; Danilevski'nin *Rusya ve Avrupa* adlı yapıtı Dostoyevski'nin çarın Mesih'inkine benzeyen teokratik rolüne olan inancının kaynağıdır

ve ona Bizans'ın yeniden fethedilmesinin manevi bir anlamı olduğu düşüncesini vermiştir; Strahov'un bir yazısı, onda yaşamın döngüsel ve ebedi tekrarlardan oluşan bir şey olduğu yolundaki ürkütücü düşünceyi uyandırmıştır. Bütün bunları Dostoyevski'nin özgünlüğünü sorgulamak için söylemiyorum; yalnızca onun romanları hakkında ciddi yorumlar yapmak istiyorsak, bu Ortodoks geleneğin ve ulusal geçmişin biraz da olsa farkında olmamız gerektiğini göstermek istiyorum.

Dostoyevski'nin dünyasının merkezinde Mesih imgesi vardır. Tolstoy, Coleridge'in "Hristiyanlığı hakikatten daha fazla sevenler" konusundaki uyarısını aktarırken, Dostoyevski hem kendi ağzından hem de karakterlerinin ağzından, ikisi arasında bir ilişki görüldüğünde bile, Mesih'in kendisi için hem hakikatten hem de mantıktan çok daha fazla değerli olduğunu söylemiştir. Onun düş gücü Tanrı'nın Oğlu figürünü öyle tutkulu bir şekilde irderler ki, Dostoyevski'nin romanlarının çoğunun Yeni Ahit üzerine açıklamalar olarak okunması mümkündür. Dostoyevski'nin Mesih kavramı, Aziz Augustinus'un şu ifadesinden kaynaklanır: *Per hominem Christum tendis ad Deum Christum* (İnsan İsa'dan Tanrı İsa'ya gidilir). Ama çoğu sanatçı gibi o da içgüdüsel olarak Nestoriusçuydu. 5. yüzyılda Kurtarıcının insani yanını tanrısal yanından ayıran o güçlü aykırı düşünceye daha yakın duruyordu. Onun aklında tasarlamaya çalıştığı ve yücelttiği şey, insan olan İsa'ydı. Tolstoy'un aksine, Dostoyevski İsa'nın tanrısallığına inanıyordu, ama ruhunu etkileyen ve zekâsını harekete geçiren şey onun insani yönüydü.

Burada romancı Dostoyevski'nin inancı, iyiliğin saflığından hiçbir şey kaybetmeden nasıl dramatize edileceği sorununa teknik açıdan yaklaşımıyla örtüşüyordu. Dostoyevski'nin çizdiği insan portrelerine Mesih'in tonunu ve ışığını katma çabaları son derece ilginçtir: Bunlar sınırları belirleme denemeleri, bizlere sanatın olanaklarının kısıtlı olduğu gerçeğini öğreten şeylerdir. Dante de vizyonunun doruk noktasında yaşadığı körlükle, bize aynı şeyi anlatır. Dostoyevski'nin aklındaki fiziksel Mesih imgesi, Basle'da görüp çok etkilendiği Holbein'in "Çarmıhtan İndiriliş" adlı tablo-

sundan esinlenmişti. Bu tablonun bir reproduksiyonu Rogojin'in evinde asılıdır:

"Hristiyan Kilisesinin daha ilk yüzyıllarda İsa'nın sembolik değil, gerçek acı çektiğini, dolayısıyla bedeninin de çarmıhta tam ve kesin olarak doğa yasalarının etkisi altında bulunduğunu belirlediğini biliyorum. Tabloda İsa'nın yüzü darbelerle yaralanmış, şişmişti, kanlı korkunç morluklarla doluydu. Gözleri açık, gözbebekleri kayıktı. Ortaya çıkmış iri gözaklarmasında cam gibi, ölü bir donukluk vardı."²⁶

Dostoyevski için Mesih'in bu şekilde temsil edilişinde gerçekçiliğin ötesinde bir anlam vardı. O, bu resmi ortaçağdaki anlamıyla bir ikona gibi, yani gerçekten var olmuş bir şeyin "gerçek biçimi" olarak görüyordu. Bu temsil çok açık bir şekilde Mesih'in gerçekten de insanoğlu olmasının yanı sıra Tanrı'nın da oğlu olup olmadığı ve onun gibi birinin bile böyle bir işkenceyle öldürüldüğü bir dünyada kurtuluşun mümkün olup olamayacağı sorularını gündeme getiriyordu. Sonunda Dostoyevski her iki soruya da olumlu bir yanıt verebildiyse, bu ancak ruhunu her türlü acı veren inançsızlığa açmasının ardından geçirdiği uzun bir evrimin sonucunda olabildi. Ömrünün sonunda Dostoyevski'nin Tanrı'yı "kuşku denilen cehennem ateşinden" geçtikten sonra bulduğunu söylediğini görüyoruz. Dostoyevski birçok kez İsa'yı betimlemeye çalışmıştır: Prens Mışkin, *Delikanlı*'daki Makar İvanoviç ve Alyoşa Karamazov bu denemeler arasındadır. Ama tamamlanmış olan tek portre Büyük Engizisyoncu öyküsündeki geri gelen Mesih'tir. Burada onun güzelliğini ve anlatılamaz inayetini ustalıkla sezdirir, ama konuşturmaz. Bu sessizlik D. H. Lawrence'ın sapıkça yorumunda ileri sürdüğü gibi bir boyun eğmenin işareti değildir; sanatçının alçakgönüllülüğünü anlatan bir mesel ve dilin zorunlu yetersizliğine dair bugüne kadar gördüğümüz en gerçek sezgidir.

Mışkin figüründe ima edilen Mesih kavramının kökleri Rus folklorunda ve azizlerin hayatıyla ilgili Doğu Kilisesinde yapılan çalışmalardadır. *Bir Yazarın Günlüğü*'nde şöyle yazar:

"O kuşaktan kuşağa geçirilmektedir ve insanların yürekleriyle kaynaşmıştır. Belki de İsa, Rus halkının sevdiği tek şeydir, onun imajını kendi tarzlarında, sabrın sınırlarını zorlayana kadar severler."

Bu, yanlışlıkla budala sanabileceğimiz, oradan oraya dolaşan mazlum Mesih'in, çocuklar tarafından tanınan gizli prensin, kutsal dilencilerin ve saralıların imgesidir. Dostoyevski onu Sibirya'da, ölümler evinde görmüş ve Roma dogmasının aksine, onun, zamanın kendisini sonlandırarak cehennemin sonsuzluğunu ortadan kaldıracığına inanmıştır. Üstelik bunu Mesih *Pantokrator*, yani Vahiy'in her şeyi yok eden Rabbi olarak değil, ezilmiş ve aşağılanmışların dindirilemez merhametiyle yapacaktır.

Daha önce de söylediğim gibi Prens Mışkin, Cervantes'ten, Puşkin'den ve Dickens'tan alınan parçalarla oluşturulmuş karma bir figürdür. Onun mazlum hali, uhrevi bilgeliği, yüreğinin temizliği –bütün bunlar örtülü Mesih nitelikleridir– olayların gelişmesi sırasında aktarılır. Ama bu figürde ölümlülükten pek az eser vardır. *Budala*'da yaratılan imge, Alman romantik ekolünden ressamların betimlemelerinde olduğu gibi hastalıklı bir solgunluğu olan uçuk benizli bir imgedir. Alyoşa Karamazov biraz daha akla yatkın bir karakterdir. Dostoyevski, romana yazdığı Önsöz'de Alyoşa'nın ona teknik zorluklar çıkarttığını söyler. Romanı tamamladıktan sonra bile saflıkla zekâ, meleksi bir iyilikle insani tutkular alışımını doğru kardığından emin olamamıştır. Eğer Alyoşa'yı bir Mesih alegorisi olarak düşünürsek, Dostoyevski'nin bu kuşkularında haklı olduğu söylenebilir. O da bu rolde Mışkin'den daha başarılı değildir ama tam aksi bir nedenle. Onda da çok fazla kan, çok fazla Karamazov kanı vardır. Ama yine de iyiliğin dramatik olarak nasıl temsil edilebileceğinin ender rastlanan ve inandırıcı bir örneğidir. Alyoşa, Mesih'in şu emrini uygular: "Bırak ölümleri, kendi ölümlerini kendileri gömsün. Sen gidip Tanrı'nın Egemenliği'ni duyur." Bunu yaparken insanlık durumuna giderek daha çok batır ama Dostoyevski bizi (en azından yazmaya niyetlendiği o destanın tamamlanmış bölümlerinde) gizemli iyilik ışığının onun kişiliğini sarmalamaya devam edeceğine ikna eder. Onda "davranış, çok

önemli bir an aracılığıyla ardındaki ruhu bir kerecik bütünüyle ci-simleştirilebilir.”²⁷

Ama yaratılışlarındaki bütün bu inceliğe karşın, belki de o yüzden, Prens Mışkin de, Alyoşa Karamazov da temelde geleneksel Mesih temsillerinden çok farklı değildir. Bence Stavrogin yaratılırken çok daha incelikli, çok daha radikal ve ürkütücü şeyler ortaya çıkmıştır. Stavrogin figürü Dostoyevski’nin dünyasındaki karanlığın yüreğinde yer alır. Ama bütün yollar ona çıkar, çünkü orada da edebiyat adamının duyarlılıklarıyla “Rusya’nın en büyük metafizikçisinin” devrimci, apokaliptik görüşleri çok sıkı bir şekilde birleşmiştir. Stavrogin, Dostoyevski’nin hem roman tekniğindeki hem de mit yaratma konusundaki en uç denemelerinin somutlaşmış halidir. Ama onu ele almadan önce, onu çevreleyen diyalektik hakkında kısa bir özet yapmak gerekiyor.

Dostoyevski’nin ilahiyatı da, insan bilimi de tam özgürlük aksiyomu üzerine kuruludur. İnsan iyi ile kötüyü algılamakta, ikisi arasında bir seçim yapmakta ve yaptığı bu seçim doğrultusunda davranmakta özgür, tamamen ve ürkütücü bir biçimde özgürdür. Üç dışsal güç –İsa’yı üç kez yoldan çıkartmaya çalışan Deccal’in üçlemesi– insanı bu özgürlükten kurtarmayı amaçlar: Mucizeler, yerleşik kiliseler (Özellikle de Roma Katolikliği) ve devlet. Eğer mucizeler psikolojik, özel ve içsel bir anlam dışında dışsal olarak da gerçekleşmiş olsaydı, eğer Mesih çarmıhtan kendi inseydi veya Zosima’nın cesedinden hoş kokular gelseydi, insanın Tanrı’yı kabul etmesi özgür bir davranış olmazdı. Tıpkı kölelere zor kullanarak boyun eğdirilmesi gibi bu da kanıtlar sayesinde uygulanan bir dayatma olurdu. Kiliseler, Tanrı ile bireysel ruhun çektiği azabın arasına günah çıkartmanın verdiği güvenceyi ve ayinlerin gizemini sokarak insanları bu temel özgürlükten yoksun bırakmaktadır. Rahibin yaptığı işler Tanrı azabı çeken kişinin ibadetindeki yalnızlığı ve soyluluğu azaltır. Roma Katolikliği ile siyasal devlet, Dostoyevski’ye göre zaten doğal olan bir uyum içinde hareket etmeye başladıklarında, dünyevi bir milenyum vaadiyle insanlığın kurtuluşunu imkânsız hale getirir. *Ecinniler*’deki Şigalov’un önerdiği program –ruhtan mahrum bırakılmış milyonların mutluluğu uğruna yalnız

kalan bir azınlık tarafından yönetilen mükemmel toplum- (Dostoyevski'nin çok da umurunda olmayan) hukuki ve medeni hakları ortadan kaldırdığı için değil, insanları tatmin olmuş hayvanlara dönüştürdüğü için canavarca bir şeydir. İnsanların karınlarını doyururken, ruhlarını boğar.

Dostoyevski karanlık bir sezgiyle, maddi ihtiyaçlarla dinsel inanç arasında benzeşmeler görüyordu. Sosyalizmin “kristal sarayına”, Rousseau'ya, Babeuf'e, Cabet'ye, Saint-Simon'a, Fourier'ye, Proudhon'a ve laik reformlara inanan ve sevgi pahasına adalet isteyen herkese bu yüzden ömrü boyunca karşı durdu. Rasyonel fizyolojisi ruhun gizliliğini ve şeytani özerkliğini abluka altına alıyormuş gibi görünen Claude Bernard'dan da bu yüzden nefret ediyordu. İnsanlar mantık ve yararcı bir aydınlanma yoluyla birbirlerini sevmeye ikna edilebilir diyen Tolstoy'un ve diğer bütün toplumsal radikallerin bu inançlarından iğreniyordu. Bu düşünce ona psikolojik açıdan sahte geliyordu. Aralık 1876'da *Bir Yazarın Günlüğü*'nde şöyle yazar: “İnsan sevgisinin tamamıyla akıl almaz, anlaşılmaz, hatta insan ruhunun ölümsüzlüğü genel inancını taşımıyorsa [imkânsız] olduğunu belirtiyorum... İnsan sevgisinin gerçekte düşünceler gibi var olduğunu ve bunun insan zekâsı için erişilmez düşüncelerden biri olduğunu cesaretle vurguluyor ve iddia ediyorum.” 16 Nisan 1864'te, ilk karısının cesedinin yanında yazdığı Mesih'e dair yazıda “her şeyi kendini sevdiğin gibi sev” ilkesini bu dünyada uygulamak imkânsızdır, çünkü kişiliğin gelişimi yasasıyla çelişir” der.

Bu yasa değişmez değildir. Özel kıyametler, ruhun yarılp kutsandığı aydınlanma anları vardır. Böyle anlarda ki, dışarıdan bakıldığında bunların görünümü ve tonu sara nöbetine benzer, Ras-kolnikov gibi bir caninin yüreği evrensel sevgiyle dolar; Tanrı'nın inayetüne mazhar olan Alyoşa kuşku azabından kurtulur ve insanların ve bütün canlılığın uyandırdığı hayranlıkla yere kapanıp tapınır. Bu aydınlanma anları tek gerçek mucizelerdir. Dostoyevski, Alyoşa'nın yaşadığı bu deneyimi anlattığı bölüme “Celile'nin Kana Şehri” adını vermiştir; bu anlarda su şaraba dönüşür ya da, *Savaş ve Barış*'taki Karatayev'in duasında dilediği gibi, taş gibi uyuyup,

pamuk gibi hafif uyanırız. Ama bu uyanışlar ancak insan özgür olduğunda, ve ancak insanı Tanrı'nın saldırılarından koruyan mucizeler, kilise dogmaları ve ütöpik bir devletin maddesel başarıları olmadığında ortaya çıkar. İnsanın özgürlüğü onu Tanrı karşısında korumasız bırakır. Ondan bu özgürlüğü çalan her şey, ruhunu kötülüğün tutsaklığına mahkûm eder.

Psikolojik bir kesinliği ve vahşi bir şiirselliği olan bu diyalektikten Dostoyevski'nin kötülük kuramı doğar. Kötülük olmasa ne özgür seçim, ne de insanı zorunlu olarak Tanrı'yı tanımaya götüren o işkenceler olur. Dostoyevski'nin bu konudaki amaçlarını en iyi anlayan kişi olan Berdyaev buradaki temel paradoksu şöyle açıklıyor:

"Tanrı var, çünkü dünya üzerinde acı ve kötülük var; kötülüğün varlığı Tanrı'nın varlığının bir kanıtı. Eğer dünya salt iyilik ve iyilikseverlik üzerine kurulmuş olsaydı, Tanrı'nın bir faydası kalmazdı, dünya başlı başına Tanrı olurdu. Tanrı var, çünkü kötülük var. Bu da sonuç olarak Tanrı var, çünkü özgürlük var demeye geliyor."

Tanrı'yı seçme özgürlüğünün herhangi bir anlamı olacaksa, onu inkâr etme özgürlüğünün de eşit bir gerçeklikle var olması gerekir. İnsan kendi özgürlüğünü tam olarak ancak kötülük yapma ve kötülüğü yaşama fırsatını elde edince anlayabilir. Suçun bu en üst düzeyde özgür bırakışı insanın önünde ayrılan iki yolu vahşi ama gerçek bir ışıkla aydınlatır: Bu yollardan biri ruhun dirilişine, diğeri ise ahlaki ve manevi bir intihara götürür. Tanrı'ya giden uzun yol ancak insanın karanlığı da seçebilme özgürlüğü olduğunda anlamlıdır. Kirillov'un acımasız bir biçimde gösterdiği gibi, özgürlüğü olan ama Tanrı'nın varlığını kabul edemeyen kişiler kendilerini yok etmek zorunda kalırlar. Onlar için dünya karmakarışık bir anlamsızlık, acımasızlığın kol gezdiği zalim bir farstır. Yalnızca bu tam özgürlük paradoksunu ve Mesih ile Tanrı'nın her şeyi gören ve bilen varlığını iliklerine kadar kavrayabilenler kötülüğün bilgisiyle yaşayabilirler. Onları işkenceden de, insanlar arasındaki adaletsizlikten de daha çok korkutan bir şey vardır; o da, Şigalovların veya Tolstoyların maddesel anlamda mükemmelliğe ulaştırdıkları insanların mutlu

hayvanlar gibi yalnız yeryüzüne baktıkları bir dünyadan Tanrı'nın tümüyle elini çekmesi, tamamen kayıtsız olmasıdır.

Dostoyevski'nin insanı, ortaçağdaki İbret Oyunlarının başkişileri gibi Tanrı'nın inayetiyle kötülüğün baştan çıkarıcılığı arasında kalmıştır. Dostoyevski'nin kozmolojisinde şeytani güçler çok önemli bir yer tutar ama onları kafasında nasıl tasarladığı pek açık değildir. Bildiğimiz kadarıyla Dostoyevski sıradan anlamdaki ruh çağırmaya inanmıyordu. Medyumlar onu ölümlerle gönüllü iletişim kurulabileceğine ikna etmeye çalıştılsa da, o onları şarlatanlar olarak gördü. Onun psişik gerçeklik anlayışı çok daha derinlikliydi. Dostoyevski'nin çok boyutlu ruh görüşü, kimi zaman parçalanma olabileceği olasılığına yer açıyordu. Tomist bir ifadeyle söylersek, "hayaletler", bilincin farklı yönleri arasındaki diyalogu keskinleştirmek için kendisini bütünleştirici aklın veya imanın egemenliğinden kurtarıp saf enerji olarak davranan insan ruhunun görünür biçimleri olabilir. Bunun sonucunda ortaya çıkan olguyu şizofren veya olağanüstü bir şey olarak adlandırmamız, bilgimizin kesinliğini değil, kullandığımız terminolojinin farklılığını yansıtır. Önemli olan yaşanan deneyimin yoğunluğu ve niteliği, hayaletin kavrayışımız üzerinde bıraktığı etkidir. Henry James'in hayalet öykülerinde olduğu gibi, Dostoyevski de karakterlerini anlaşılabilir enerjilerle çevrelemiştir; bu karakterler onlara yaklaştıkça ışık saçmaya başlayan bazı güçleri kendilerine çekerler ve karşılık olarak kendi içlerinde patlayan enerjiler de somut biçimler alır. İvan Karamazov'un Şeytanla konuşmaları gibi bu tarz ürkütücü doğaüstü araştırmalarda gotik tekniklerle Dostoyevski'nin ruh miti arasında mükemmel bir örtüşme görürüz.

Dolayısıyla da duyuşsal algıların sıradan dünyasıyla diğer muhtemel dünyalar arasında çok sağlam bir sınır çizmemiştir. Merezkovski'nin dediği gibi,

"Tolstoy için yaşamla ölüm arasında yalnızca dışsal bir düşmanlık vardır; Dostoyevski için ise, yalnızca bu ikisinin ebedi birliği. Tolstoy yaşamın evinden dünyevi gözlerle ölüme bakar; Dostoyevski ise yaşama ruh dünyasının gözleriyle, yaşayan kişilere ölüm gibi görünen bir yerden bakar."²⁸

Dostoyevski için dünyaların çoğulluğu çok açık bir gerçektir. Aslında çoğunlukla ona asılsız ve hayali görünen şey ampirik gerçekliktir. Büyük şehirler yanıltıcı birer seraptır; Petersburg kentinin üzerindeki beyaz geceler maddesel şeylerin etrafında oyunlar oynayan hayaletimsi ışıkların kanıtıdır; pozitivistlerin sağlam gerçekler veya doğa yasaları sandıkları şeyler aslında gerçek dışılık uçurumunun üzerine atılmış varsayımlardan oluşan ince bir ağıdır. Bu bakımdan Dostoyevski'nin kozmolojisi ortaçağı ve Shakespeare'i andırır. Ama Kafka gibi ardılları dünyanın bu efsunlu ve hayaletimsi halini psikolojik cehennemin bir belirtisi olarak değerlendirmişken, Dostoyevski'nin kendisi bu şeytanilikte insanın Tanrı'ya olan çok özel yakınlığının işaretini görmüştür.

Bedensel kabuğuna ve kabaca zamana gömülmüş olmasına karşın, insan ruhu kurtuluşa veya mahvoluşa açık oluş durumunu hep korumuştur. Burada sefilin, hastanın ve saralının önemli bir avantajı vardır: Onlar maddesel çıplaklıkları sayesinde ve geçirdikleri nöbetlerde, insanı sarıp sarmalayan bedensel arzuların ve normal bir sağlığın örtüsünü yırtıp parçalayan bütüncül kavrayışlar yaşarlar. Mışkin ile Kirillov sara hastasıdır; onların Tanrı sorunuyla karşılaşmalarında ayrıcalıklı bir dolaysızlık vardır. Ama şeytani iddialar ve ayartmalar her insanı kuşatır. Celile'nin Kana Şehrindeki yemeğe hepimiz davetliyizdir.

Dostoyevski'nin tanrı savunusunda (teodise), saralı gibi suçlu ve ateist de önemli bir rol oynar. Onlar da özgürlüğün en uç noktasında yer alırlar; bir sonraki adımları ya Tanrı'ya ya da cehennem çukuruna götürecektir. Pascal'ın sunduğu bahis oyununu reddetmişlerdir. Pascal insanların inansalar da inanmasalar da dindar bir yaşam sürmeleri gerektiğini söylemiştir; böylece eğer Tanrı varsa, dindarlıkları sonsuza kadar ödüllendirilir; ama eğer yoksa da edepli ve akılcı bir hayat yaşamış olurlar. Dostoyevski'nin kahramanları böyle kaçamak tavırlara isyan ederler. Onlar için Tanrı'nın varlığı ya da yokluğu yaşamın anlamı bakımından son derece önemlidir. Tanrı ya bulunmalı ya da yaratılıştan elini çektiği ve insanları, *Delikanlı*'daki Versilov'un dediği gibi, terk edilenlerin ürkütücü özgürlüğüyle baş başa bıraktığı hiçbir kuşkuyla yer bırakmayacak şekilde

kanıtlanmalıdır. Tanrı arayışı insanı gecenin ve tiksintinin egemenliğinden geçirebilir. Bu düşünce Hristiyan kilisesinin efsanelerinde ve simgelerinde de yansıtılmıştır. Hırsızlar ve fahişeler Roma geleneğinde bile kutsanmış bir yere sahiptirler. Ortodoks bakış açısından bu gibi kişilerin yeri merkezin çok yakınındadır. Slav ilahiyatçılar Mesih'in kendisine cehennemin ucundan dönerek gelenlere duyduğu sonsuz sevginin yarattığı paradoksu çok severler. Dostoyevski bu doktrine kendi kulluk ve kurtuluş deneyimini katmıştır. Toplumun ileri gelenleri Stavrogin'in ve Dimitri Karamazov'un önünde eğildiğinde, kötülüğün kutsallığı karşısında eğilmekte, Tanrı'nın hem sınıyışının hem de sonsuz bağışlayıcılığının gücünü aynı anda açığa çıkartacak kadar yıkıcı olan cehennemi ayartılar karşısında kahince bir saygı duruşunda bulunmaktadırlar.

Ama Tanrı'ya ulaşmanın tek yolu insanın özgürlüğü olsa da, bu aynı zamanda insanın trajedisidir. Yanlış bir seçim yapma olasılığı, Tanrı'yı inkâr her zaman pusuda bekler. İnsan ruhunun Tanrı'nın varlığı sorunuyla ilgilenmediği bir dünya Dostoyevski'nin tanımına göre tragedyasız bir dünyadır. Bu, Şigalov'un "sınırsız despotluk" dediği şey aracılığıyla elde edilmiş bir toplumsal ütopya olabilir. Böyle bir dünyada maddi "iyi yaşam" koşulları oluşturulabilir. Ama Büyük Engizisyoncu'nun tiyatrosunda hiç trajedi oynanmaz. İlk Sovyet eğitim komiseri Lunaçarski'nin de söylediği gibi, "İnsan doğayı yener yenmez, din gereksiz kalır; bunun üzerine de trajedi duygusu yaşamımızdan yok olur." Birkaç tedavisi mümkün olmayan deli dışında, herkes iki kere ikinin dört ettiğini, Claude Bernard'ın damar sisteminin içine girdiğini ve Kont Tolstoy'un kendi arazisinde örnek okullar inşa ettirdiğini kesin olarak bilir ve bu kesinlikten sevinç duyar. Bu delilerin en önde gideni Dostoyevski ile onun başkarakterleri olurdu. Çünkü onlar dünyevi ütopyalara, insanın ruhunu konfor ve maddi doyum ile uyutup trajedi duygusunu yok eden bütün seküler reform sistemlerine kökten karşı çıkarlar. Comte'un deyimiyle, Tolstoy "insanlığın hizmetinde" idi. Dostoyevski ise bu insancılığa hiç güvenemiyordu ve acılı, hasta ve kimi zaman suç işleyecek derecede deli olan "Tanrı'nın hizmetinde olanların" yanında yer almayı yeğliyordu. Bu iki hizmet türü arasında büyük nefretler olabilir.

V

Dostoyevski'nin romanlarında dinsel düşünce ve dinsel yaşantılar biri temelde açık ve yerleşik inançlara uygun, diğeri ise örtük ve sapkın olmak üzere başlıca iki biçimde gösterilir. Açık tarza örnek olarak kutsal metinlerden yapılan alıntı zenginliğini, kullanılan ilahiyat terimlerini ve diyalektiğini, olay örgüsünde var olan kilise yaşamı üzerine kurulu öğeleri, ayin motiflerini ve Dostoyevski'nin yarattığı dünyanın o özel ikonografik havasını oluşturan sayısız Kitabı Mukaddes analojisini sayabilirim. Romanları çoğu zaman ilkel biçimlerde aktarılan dinsel malzemeye doludur. Dostoyevski karakterlerine kişiliklerini yansıtan alegorik adlar vermiştir. Raskolnikov “zındık”, hizipçi; Şatov “mütereddit” demektir; Stavrogin'in adında “haç” sözcüğünün Yunancası gizlidir; Aglaya “coşkun” anlamına gelir. *Karamazov Kardeşler* Dostoyevski'nin çoğunu Ortodoks Kilisesinin azizler takviminden aldığı simgesel adlar üzerine kuruludur. Alyoşa hem “yardımcı” hem de “din adamı” anlamına gelir. İvan adı, kendisi de Kelam'ın gizemine kapılmış olan İncil'in dördüncü kitabının yazarı Yuhanna'dan esinlenmiştir; Dimitri adında toprak tanrıçası Demeter'in yankıları vardır ve bu yankı bizi yeniden kitabın başındaki Yuhanna alıntısına geri götürür; “*nisi granum frumenti cadens in terram mortuum fuerit, ipsum solum manet.*” (Toprağa düşen bir buğday tanesi yok olmazsa, yalnızca bir buğday tanesi olarak kalır; ama yok olursa, o zaman bereketli ürün doğurur. [İncil, Yuhanna XII. Bap, 24].) Fyodor Pavloviç adında “Tanrı'nın armağanı” anlamı gizlidir; bu ironik ve paradoksal imayı aydınlatmaya çalışırken, kendimizi Dostoyevski'nin simgesel araçları açıkça kullanımıyla yerleşik inançlara aykırı mitolojisinin sınırında buluruz. “Karamazov” adının kendisinde de Tatarca “kara” sözcüğünü görmektediriz.

Dostoyevski'nin kadın kahramanlarının adlarında da benzer alegoriler gizlidir. *Sophia*, yani tanrısal inayetle yapılan düşünme (tefekür) Ortodoks ilahiyatının çok önemli bir unsurudur. Dostoyevski bu terimi alçakgönüllülük ve çile aracılığıyla elde edilen bilgelikle özdeşleştirmiştir. Bu yüzden de *Suç ve Ceza*'da Sofya

(Sonya) Marmeladova, *Ecinniler*'de gezgin İncil satıcısı Sofya Uli-tin, *Delikanlı*'da Sofya Dolgoruki ve Alyoşa'nın azize annesi Sof-ya Karamazov adlı kişiler vardır. Dostoyevski'nin Tanrı saplantılı dünyasında belki de en saf karakterlerden biri olan *Ecinniler*'deki sakat Marya Timofeyevna'nın adında ise, bütün Hristiyanlık bi-limi bir araya getirilmiştir. Dostoyevski'de adlar insanın kurtuluş dramının, 1911'de Moskova Sanat Tiyatrosu'nda *Karamazov Kar-deşler*'i sahneleyen Nemiroviç Dançenko'nun bu oyun için yaptığı tanımlamayla, Dostoyevski romanının "gizem gösterisi" içindeki yerine tanıklık ederler.

Hem metafizik hem de teknik anlamda gösteri de gizem de in-sanlara ilk olarak Kutsal Metinler kullanılarak sunulmuştur. Bu yüzden Yunanlı oyun yazarları için arka plandaki biçimlendirici mitler ne ise, Dostoyevski için de Kutsal Kitap'a yapılan atıflar ve ondan yapılan alıntılar aynı şeydi. Dostoyevski'nin yazdığı metinlere o özel tonu, çok iyi bilinen ve yakın zamanlara kadar hem Batılı hem de Rus zihinlerin dokusuna işlemiş olan kutsal sözcükler kazandırır. Dostoyevski'nin İncil'deki kitaplardan ve Pavlus'un mektuplarından yaptığı alıntılar hakkında bir kitap ya-zılabilir. Guardini'nin de belirttiği gibi, Dostoyevski bazen bilerek yanlışlık yapıyordu: Buna örnek olarak *Karamazov Kardeşler*'de-ki bazı kutsal metin alıntılarında soyut kötülük ile Şeytan'a ya-pılan atıfların bilerek birbirine karıştırılmış olması gösterilebilir. Ama çoğu yerde Dostoyevski alıntılarını titizlikle ve yüksek bir dram anlayışıyla yapar. Bir mozaik ustasının taşların arasına mü-cevher yerleştirmesi gibi o da Kutsal Kitap alıntılarını anlatısının içine uydurmaktan korkmaz. Akla birçok örnek geliyor; bunların en güzelleri *Suç ve Ceza*'daki ve *Ecinniler*'deki imana dönüş ve aydınlanma anlarıdır.

Sonya, Raskolnikov'a Yuhanna İncili'nden on birinci bölümü okuyor:

"Gerçekten de sıtmaya tutulmuşçasına tir tir titriyordu. Yüce mucize sahnesine yaklaşıp ve bütünüyle bir zafer duygusu içindeydi. Sesi meta-lik bir cınlamaya dönüşmüştü, zafer ve sevinçli bu seste cınlayan. Satırlar

gözünün önünde uçuyordu: Gözleri kararmıştı. Ama ezbere biliyordu Sonya okuduğu yeri. Son ayetteki, 'O ki, körlerin gözlerini açıyordu...' sözlerini okurken, sesini alçaltmış, bir dakika sonra yıldırımla vurulmuşçasına yerlere kapanacak, ağlayıp imana gelecek Yahudilerin, gözleri kör, imansız Yahudilerin kuskularını, serzenişlerini, kötümelerini büyük bir tutkuyla, sıcaklıkla yansıtmıştı. 'O da, o da imansız, onun da gözleri kör, şimdi dinleyince o da imana gelecek. Evet, evet! Şimdi, büyük mucizeyi duyar duymaz!' diye düşünüyor, bu sevinçli bekleyiştan titriyordu.

-İsa, içinde derin bir acımayla mezara geldi. Bir mağaraydı mezar, ağzına da bir taş koymuşlardı. İsa dedi ki: Taşı kaldırın! Ölenin kardeşi Marta da: Efendimiz! dedi. Kokmuştur artık. Çünkü dört gün oldu gömüleli.

Sonya dört günü özellikle vurgulamıştı."

İncil'deki öyküyle anlatı tam bir uyum içindedir. Lazar'ın öyküsüyle kışkırtılan anılar ve iman, Raskolnikov'un da ruhun mezarından dirilişini anlatır. Sonya da Yahudilerin kuskucu körlüğünü kahramanın körlüğüyle özdeşleştirir ve duygusal bir müphemlikle Lazar'ın ölüsünü, öldürülen Lizaveta ile ilişkilendirir. Raskolnikov'un ruhsal dirilişi, dünyanın sonu geldiğinde ölümlerin dirileceğini önceden bildirir. Bu ikili bakış her bir ayrıntıya yansımıştır. Sonya'nın sesi her yıl Mesih'in dirilişini ilan eden kilise çanları gibi çınlamaktadır. Dahası, Lazar'ın öyküsü Dostoyevski'nin mucize anlayışının kanıtı olarak da anılmıştır; bu olayın tarihsel gerçekliğine fazla takılmadan (ki genel olarak bakıldığında bu onun insanın özgürlüğü anlayışına ters düşerdi), Dostoyevski, Kutsal Kitap'taki bu öyküyü bir suçlunun Tanrı'ya geri döndüğü anların her birinde gerçekleşen o gerçek ve tekrarlanan mucizenin bir mecazı olarak düşünmektedir.

Ecinniler'in son bölümünde de Kutsal Kitap ve roman motifleri böyle iç içe geçer. Stepan Trofimoviç İncil satıcısı kadınla karşılaş-tığında İncil'i en az otuz yıldır eline almamış olduğunu hatırlar. "Yedi yıl önce Renan'ın 'Vie de Jésus' kitabını okurken güçlükle hatırlayabildiği bir iki şey olmuştu o kitaptan, o kadar."²⁹ Oysa şimdi evsiz ve hastadır ve lütfun aracılığı ona pusu kurmuştur. Sofya Matveyevna ilk olarak Dağdaki Vaaz'ı okur. Daha sonra kitabı

rastgele açarak Vahiy'den o ünlü bölümü okumaya başlar: "Laodikya Kilisesinin meleşine de yaz..." Bu pasaj şu sözlerle sonlanır: "Ama zavallı, acınacak durumda, yoksul, kör ve çıplak olduğunı bilmiyorsun."³⁰ Yaşlı liberal bu sözleri duyunca, "Ah, bu... bu da var demek kitabınızda!" diye bağırır. Ölümü yaklaşırken Sofya'dan "domuzlara ilişkin" bölümü okumasını ister. Bu, Luka İncili'nin sekizinci babında anlatılan bir meseldir. Bu meselde *Ecinniler*'in yaygın enerjisi ve tematik menzili bütünüyle yoğunlaşmıştır. Hem epigraf hem de epilogdur. Stepan Trofimoviç, tipik Dostoyevski tarzı bir durum olan hezeyan halindeki zihin berraklığıyla, misyonerin ağzından dökülen sözleri "burada Rusya anlatılıyor" diye yorumlar. Cinler domuzların içine girecektir:

"Biziz bunlar. Ve onlar... ve Petruşa... *et les autres avec lui* ve ben, belki de en başta... en önde ben... cin tutmuş gibi, deliler gibi kayalıklardan denize atlayacağız ve boğulacağız."³¹

Buradaki siyasal öngörü ve dramatik uygunluk Dostoyevski'ye aittir ama arkadaki mit, biçim veren imge Yeni Ahit'ten alınmıştır.

Dostoyevski'nin "oyunun kurallarını" bozduğu, romanlarının etkisini Kutsal Kitap'tan yaptığı alıntılarla ve kurduğu benzerliklerle büyütüp ciddileştirdiği söylenebilir. Ama aslında böyle yaparak sanatsal anlamda başarısızlığı göze almıştır. Güçlü bir alıntı zayıf bir metni çökertebilir; içinde kutsal metinlerden bir pasaj bulunan bir romanın kendisinin de çok sağlam ve soylu olması gerekir. Yapılan alıntı, kendisiyle birlikte daha önceki kullanımlarına ve yorumlarına dair bir dolu yankıyla birlikte gelir. Bütün bunlar romancının amaçladığı etkiyi bulanıklaştırabilir veya aşındırabilir, tabii eğer bu etki zaten çok kapsamlı ve dinamik değilse. Bu anlamda *Ecinniler*, baştaki epigrafın muazzam ağırlığını taşıyabilen bir romandır, Luka'nın sözleri ikinci kez hatırlatıldığında ise, romanda kullanılış biçimi yüzünden bu sözlerin çevresinde özel bir yankı oluşmuştur.

Dostoyevski her zaman doğrudan alıntı yapmamıştır. Kimi zaman anlatı, tıpkı müzikte bir akordun ana temayı sezdirmesi gibi, ritmi ve tonu bakımından bir Kutsal Kitap veya ayın temasına işa-

ret eder. Dostoyevski üzerine yaptığı önemli incelemesinde A. L. Zander buna birçok örnek verir. “Celile’nin Kana Şehri” başlıklı bölüm ve Alyoşa’nın yaşadığı coşkunluğun anlatılışı klasik mucize tanımına götürür gibidir. Benzer şekilde, Marya Timofeyevna’nın “Tanrı’nın anası, ulu tabiat anamıza” seslenişi Ortodoks ayinlerinde Kutsal Komünyon’a hazırlık olarak söylenen ilahiyi öylesine andırır ki, bu karakterin sözlerinin o ilahinin bir başka biçimi olduğu izlenimini uyandırır.

Marya, *Delikanlı*’daki Makar İvanoviç veya (*Karamazov Kardeşler*’in ilk taslaklarında adı Makari olan) Peder Zosima, Kutsal Kitap’tan alınma sözcükler ve anıştırmalarla dolu bir dil konuşurlar. Bu dili anlamaya çalışırken Milton’da veya Bunyan’da da karşılaştığımız güçlkle karşılaşırız. Yalnızca bu bile Dostoyevski’nin roman anlayışının Avrupalı çağdaşlarınınkinden ne kadar farklı olduğunu gösterir. O canlı bir dinsel geleneğin ve bu geleneğin düşünme ve retorik biçimlerinin fazlasıyla içinde yer almıştır; Batı edebiyatında 17. yüzyıldan sonra tedavülde kalmış olan tefsir araçlarına yaslanmıştır. Böyle yaparak da, roman sanatının olanaklarını ve potansiyelini Melville hariç daha önce kimsenin ulaşamadığı boyutlarda büyötmüştür. Dostoyevski’nin sanatında Matthew Arnold’ın “yüksek ciddiyet” dediği nitelik çok açık bir şekilde vardır. Bu sanat geleneksel olarak şiirin, özellikle de dinsel şiirin alanına giren noktalara değinir. Avrupa romanında onun romanlarındaki acımasız gözlemi veya anlatımdaki şefkati gölgede bırakabilecek hiçbir şey yoktur. *Madame Bovary*’nin, hatta *Güvercinin Kanatları*’nın bile herhangi bir sayfasının Kutsal Kitap diline maruz bırakıldığında bundan iyi bir şey çıkabileceğini hayal dahi edemiyor insan. Çok somut bir anlamda Dostoyevski’nin alıntıları onun güçlerinin menzilini belirler.

Ancak bu, onun dinsel temaları ele alışının özerk veya yalnızca Ruslardan esinlenen bir şey olduğu anlamına gelmez. Başka yerlerde olduğu gibi burada da Avrupa etkileri fark edilir. Zosima figürü temelde gerçek biri olan Tikhon Zadonski’nin üzerine kuruludur. Ama bu figür E.T.A. Hoffman’ın *Die Elixiere des Teufels* adlı kitabındaki Keşiş Leonardus ile George Sand’ın *Spiridion*’undaki Pe-

der Alexis'ten de bolca etkilenmiştir. Zosima ile Alyoşa arasındaki ilişki, George Sand'ın Alexis ile Angel'i ele alışı örnek almıştır; Peder Ferapont'un öncülü ise dünyadan el etek çekmiş fanatik bir keşiş olan Ambroise'dır. Sand, *Karamazov Kardeşler*'de çok etkili olacak bazı düşünceleri öne sürmüştür. Alexis insanın özgürlüğü iddiasında Tanrı'nın varlığının kanıtını görür ve intiharı ruhun ateizm hiçliğine teslimiyetiyle özdeşleştirir. Romanın sonunda Angel'e, tıpkı Zosima'nın Alyoşa'ya söyleyeceği gibi şöyle der: "Artık benimle vedalaş çocuğum ve kendini manastırdan ayrılıp yeniden dünyaya dönmeye hazırla." Ama *Spiridion* yalnızca ilginç bir roman, bir köşede unutulmuş gotik bir fantezi olarak kalmışken, *Karamazov Kardeşler* inanca dair büyük bir edebiyat yapıtıdır.

Dostoyevski'nin romanlarında kutsal metinlerden yapılan alıntılara ve kilise yaşamından motiflere ek olarak genel ilahiyata ve inanç birliğine dair derinlikli ve yetkin açılımlar da vardır. Dostoyevski, Tolstoy kadar iyi bir polemikçi olmayabilir ama ondan çok daha iyi bir soyutluk ustasıydı. Aristoteles'in *Poetika*'sını yorumlayan Humphry House, "düşünce ögesi" denilen şeyin "bireyin ahlaki ilkelere dair iç tartışması" olduğunu söyler. Dostoyevski romanında bu iç tartışma dışsallaştırılmıştır. Bunu *Ecinniler*'de Tanrı'nın varlığı konusunda yapılan o ürkütücü tartışmalarda veya *Karamazov Kardeşler*'in başındaki kilise ve devlet tartışmasında görebiliriz. Ama buralardaki diyalektik dramatik bağlama sıkı sıkıya bağlıdır: Karamazovlar'ın her biri, romanda gelişen olaylar sırasında o gün Peder Zosima'nın hücrelerinde genel anlamda konuşulan farklı ahlak anlayışlarından birini canlandırır.

Balzac'ın usta olduğu sahne düzenindeki karmaşıklığa, Henry James ve Proust'un tutkuyla ilgi gösterdikleri duygu karmaşıklığına, Dostoyevski düşüncelerin dünyasını –yaşanan ve ifadeler, dürtüler biçiminde çevreye yayılan düşüncelerin dünyasını– ekleyerek roman tekniğinin sınırlarını genişletmiştir. Böylece romanı insanın bütünü ve kendi çağının ideolojik havasını yansıtan bir ayna haline getirmiştir. Belki de bu genişletmenin zaten Stendhal tarafından yapılmış olduğunu söyleyerek karşı çıkanlar olacaktır. Gerçi Stendhal da roman sanatını felsefi tartışmalar ekleyerek ge-

nişletmiştir ama onun insan zihnini anlatışı Dostoyevski'ninkiyle karşılaştırıldığında biraz çekingen kalır ve tümüyle akıl ile sınırlıdır.

Buraya kadar Dostoyevski'deki dinseliliğin daha klasik ve daha dolaysız ifadelerini ele aldım. Romanlara katılmış olan malzeme (alegorik adlar, Kutsal Kitap'tan alıntılar, kilise ayinlerine atıflar) açık ve geleneğe uygundur. Bunları çevreleyen bağlam olarak romanın kendisi bir tür yorum veya zenginleştirme işlevi görebilir. O sıradaki dramatik ana bağlı olarak yapılan bir alıntı yepyeni anlamlar edinebilir ve çevresinde yeni yorumlar oluşabilir. Ama verdiğim örneklerde anlamın yapısı ve tarihsel olarak oluşmuş olan çağrışımları değiştirilmemiştir. Prens Mışkın'den yayılan Mesih imgesini yerleşik anlamda anlayabiliriz. Buradaki malzeme, Coleridge'ın düşlemin işleyişini açıklarken dediği gibi, "çağrışım yasasından hazır alınır."

Ama Dostoyevski'nin dünyasının daha derinlerine inersek, orada kendine özgü bir dili, ikonografisi ve yeniden yaratılmış değerleri ve gerçekleriyle örtük, acayip ve devrimci bir mitoloji olduğunu görürüz. Bu merkezde tarihsel inançlar ve geleneksel simgeler birbirine kaynaştırılmış ve çok radikal ve özel bir şeye dönüştürülmüştür. İvanov bu değişimi şu formülle açıklar: Dostoyevski'nin sanatı "gerçekten daha gerçek olana" götürür. Buna uygun olarak anlatım teknikleri de değişir; "daha gerçek" olanın alanında kullanılan ana araçlar paradoks, ironi ve kasvetli, sapkın bir kararsızlıktır.

Bu iki anlatım düzlemi her zaman birbirinden çok kolay ayrılmaz. *Karamazov Kardeşler*'deki Smerdyakov her iki düzlemde de yer alır. Dışsal tasarımda bu karakter sürekli olarak Yahuda'yı çağırıştırır (simgesel miktarda bir para alır, ihanetinden sonra kendisini asar, vb.). Ama Karamazov'un dördüncü ve "gerçek" oğlu olarak o ilksel oyundaki baba katili rolünü oynar ki bu ancak içsel olarak anlaşılabilir. Bu simgesel davranışın koşullarının, örneğin onun sara hastalığının, Dostoyevski'nin özel ve kısmen örtük mitolojisinin dışında bir karşılığı yoktur. Burada, Coleridge'ın şiirsel imgelem hakkında söylediği gibi, önceden var olan bütün malzeme yeniden oluşmak üzere erir ve dağılır. Bazı durumlarda Dostoyev-

ski'nin "gerçekten daha gerçeğe" geçişi çok belirgindir; neden-sonuç mantığı geçici olarak kaldırılır ve olay mit mantığına göre gelişir. Aklıma Zosima'nın hücresinde kilise ve devlet üzerine yapılan tartışma ile yaşlı pederin ansızın gizemli bir şekilde Dimitri'nin önünde eğilişi; *Suç ve Ceza*'daki Sonya'nın alçak gönüllü romantik inancı ile Stavrogin'in kutsal ve sakat karısında ortaya çıkan saf inayete dayalı dünya ve ahiret görüşü; Makar İvanoviç'in sevgi inancıyla Alyoşa Karamazov'da içten içe etkili olan cinsel duygular arasındaki fark geliyor. *Budala*'da oluşturulan Mesih imajı "gerçek olana" aittir; *Ecinniler*'in belli belirsiz aydınlığında göz ucuyla gördüğümüz İkinci Geliş'in Rabbi ise "daha gerçek olana". Bu aşırı gerçekçiliği örneklerdirken Dostoyevski, Shakespeare'in son oyunlarında yaptığını yapar. Trajik bir aydınlanmanın eşiğinde gibidir, ama sanki bu aydınlanma bizi tragedyanın ötesine taşıyacak türden bir şeydir; amacını bir ana mitolojinin kaynağından alınan bazı davranışlar ve simgeler etrafında yoğunlaştırır; çelişkilerden zevk alır ve sıradan düşünme alışkanlıklarımızın hantallığının etrafında ironik bir özgürlükle dolaşır.

Ama Dostoyevski'yi anlamın özüne kadar izlemeye çalışırken eleştirinin yetersizliğinin keskin bir şekilde farkına varırız. Sembel malzemenin zenginliğinde karşı konulması gereken bir baştan çıkarıcılık vardır. I. A. Richards'ın deyiimiyle, "Burada gözümüz açık, elimiz hafif olmalıdır." Marya Timofeyevna karakteri eleştirel bir incelik gerektiren sorular uyandırır. Bu sorular her zaman yanıtlanmamıştır. Bu karakterin soyadı Rus sapkın mezheplerinin folklorundaki saf beyaz kuşuyu anımsatır. *Karamazov Kardeşler*'deki Liza gibi sakat, Prens Mışkin'den daha ileri düzeyde yarım akıllıdır. Gizemli bir biçimde hem anne, hem bakire hem de gelindir. Lebyadkin onu kamçıyla döver, ama Marya ondan "benim uşak" diye söz ederken doğru söylemektedir. "Kehanette bulunduğu için nadim olup çile çeken" yaşlı bir kadının bulunduğu bir manastırda yaşamıştır (Dostoyevski sezgi günahları diye bir şey olduğunu bilmemizi istiyor); bu kadın ona Tanrı'nın Annesi'nin "Büyük Ana-toprak" olduğunu söylemiştir³². Marya bu inanca çok değer verir, bu da onu garip bir görkemle sarmalar. Kutsal Bakire ile eski

doğunun *Magna Mater* figürünün böyle özdeşleştirilmesinin, bu sakat karakteri Hristiyanlık öncesi bir figür haline getirdiğini ileri süren Peder Bulgakov haklı olabilir. Ama Marya aynı zamanda Dostoyevski'nin Yeni Ahit üzerine düşüncelerini de yansıtır ve sanki temel ögesi besleyici toprağa tapınmak olan tarih sonrası, gerçek bir Katolikliği önceden haber verir gibidir. Bu teolojik imalar belli ki bilerek yapılmıştır ve hesaba katılmalıdır. Ama Marya Timofeyevna aynı zamanda tümüyle *Ecinniler*'e özel ikonografinin de bir parçasıdır. Dışsal bir simgecilik açısından yorumlandığında içinde çelişkiler barındırdığı ve anlaşılmasız olduğu görülür. İvanov'a göre, bu karakter aracılığıyla Dostoyevski;

"İnsanların bilincinde eril ilkenin egemen olması için Mesih'e karşı savaşıyan şeytanların elinde Rus ruhundaki ebedi dişil ilkenin maruz kaldığı vahşet ve baskıyı göstermeye çalışmıştır. Bu şeytanların Rus ruhuna saldırmak (ikona yapılan saygısızlıkta simgesel olarak gösterildiği gibi) Tanrı'nın Annesini de yaraladıklarını, ama onların kötölemelerinin onun görünmez özüne ulaşamadığını göstermeye çalışmıştır (öldürülen Marya Timofeyevna'nın evindeki Kirletilmemiş Bakire'nin dokunulmamış gümüş giysisi simgesine bakınız)."

Bu geniş bilgi sahibi olan birinin çok zekice bir yorumu, ama gerçek olandan daha az gerçek olana doğru ilerleyen bir yorum. Marya Timofeyevna'nın "anımları" önceden var olan mitlere veya diyalektiğe çevrilemez; bu anlamlar romanın kendi istikrarlı bütünlüğü içinde yatmaktadır. Burada karşımızda duran şey tam anlamıyla şiirdir.

Romandaki en karmaşık ama en parlak pasajlardan birine bakalım. Bu pasaj Marya'nın annelik düşleriyle, onda gizli bir bilincin uyanışıyla, gebeliğinin ona "bildirilişiyle" ilgilidir:

"Bazen oğlanmış gibi gelir, bazen kız. Ben bunu doğurunca hemen patiskalara, dantellere sardım, pembe kurdeleler bağladım, çiçeklerle süsledim, duasını okudum, daha vaftiz olmamış yavrumu alıp orman yoluna düştü; ormandan korkarım, çok korkarım... En çok da, onu doğurdum ama kocamın kim olduğunu bilmiyorum diye ağladım.

Şatov ihtiyatlı:

- Ama vardı herhalde?-dedi.

- Çok komik şeyler söylüyorsun Şatuşka. Vardı herhalde; var olmasına vardı da, kendisi ortada olmadıktan sonra var olmuş neye yarar? -Gülümseyerek ekledi:- Al sana kolay bir bilmece, çöz hadi!

- Bebeği nereye götürüyordun?

- Göle götürüyordum, -dedi göğüs geçirerek.

Şatov dirseğiyle beni yine dürttü.

Ya aslında bebeğin falan hiç yoksa ve bütün bunlar da yalnızca bir sayıklamaysa?

Bu soruya hiç şaşırmadı, dalgın, düşünceli:

- Zor sorular soruyorsun Şatuşka, -dedi.- Bu konuda sana hiçbir şey söyleyemem, belki de yoktu. Bence sırf meraktan soruyorsun bunları; ne olursa olsun, onun için ağlamaya devam edeceğim, düşümde görmedim ya ben bu bebeği. -İri damlalar belirdi gözlerinde."33

Bu saf şiirdir, Ophelia'nın düşsel sayıklamalarındaki şiire benzer. Marya'nın "kolay bir bilmece" dediği şey bence *Ecinniler*'in özünde yatan şeydir. Bunu romanın dışındaki eşdeğerliklere veya simgelere bakarak açıklayamayız. Yapılan atıflar bizi romanın içine, Stavrogin'in ayine benzer davranışlarına ve bu sakat karakterle evliliğinin muğlaklığına yönlendirir. Marya'nın gördüğü hayalde hem bakire gebelik kavramı hem de çok daha eski bir mitoloji olan dünyadaki perilerin bir arındırma ve kurban ayininde çocuğu çiçeklerle süsleyerek ormana götürmeleri vardır. Ama gözyaşları gerçektir, ürkütücü derecede gerçek; bu gözyaşları bizi düş dünyasından çekip alır ve olay örgüsünün acıklı sonuna getirir.

Marya Timofeyevna bilmecesi yalnızca romanın kendi bağlamında ve kendi edebi biçimleri içinde anlaşılabilir. Ama *Ecinniler*'in hangi versiyonunu asıl kabul edeceğiz? "Stavrogin'in İtirafı" başlıklı o ünlü bölümü de romana dâhil edecek miyiz? Bunu yapmamamız için önemli nedenler var. Bu roman Dostoyevski hayat-tayken ve (romanı tefrika halinde yayımlayan) Katkov'un yaptığı o ilk itirazların geçerli olmadığı zamanlarda da defalarca yayımlanmış ama Dostoyevski IX. Bölümü romanın ana metnine hiç katmamıştır. Dahası, Stavrogin'in anlatısının çoğu kısmı *Delikanlı*'da-

ki Versilov'un ağzından söylenmiştir. Dostoyevski bu malzemenin *Ecinniler*'e ait olduğunu düşünse, daha sonra yazdığı bir romanda kullanır mıydı? Son olarak da, Komaroviç'in de belirttiği gibi, "İtiraf"taki Stavrogin ile romandan tanıdığımız Stavrogin birbirinden oldukça farklıdır. Bunların ilki *Büyük Bir Günahkârın Hayatı*'nın kahramanının yansımasıydı. Bu büyük tasarının izleri onun başlıca iki parçası olan *Ecinniler* ile *Karamazov Kardeşler*'de görülebilir, ama bu iki roman yazılma aşamasında kendi dinamiklerini geliştirmiştir. Taslaklardan ve not defterlerinden izlenebildiği kadarıyla Stavrogin karakteri bu gelişmeden biçimlenmiştir.

Onun hakkında çok şey yazılmıştır. Daha önce de ileri sürdüğüm gibi, bu karakter Byron'da ve gotik edebiyatta gördüğümüz şeytani kahramanların Dostoyevski tarzı bir çeşitlemesidir. Ama bunun çok ötesine geçer. O, dinsel imgelemin romana girişinin en üst düzeydeki örneğidir. Dostoyevski'de çoğu zaman olduğu gibi, bu karakterin art alanında da bir dram ve özel bir oyun vardır. Stavrogin'den ilk olarak "Prens Harry" diye söz edilir. Prens unvanını Mışkin de (taslakların çoğunda ve romanın kendisinde de bir kez olmak üzere) Alyoşa Karamazov da taşır. Dostoyevski'nin mitolojisinde bu unvanın gizemci ve mesihçi çağrışımları vardır. Ama yapılan özel anıştırmaların açıkça gösterdiği gibi, burada Dostoyevski Shakespeare'in Prens Hal'ına atıf yapmaktadır. Stavrogin bize yabancı Galler Prensi'ne benzer biri olarak tanıtılır. Shakespeare'deki ana model gibi o da suç ve sefahat dolu bir yeraltı dünyasında yaşamaktadır. *Ecinniler* boyunca sahte sarayında parazitlerle ve serserilerle çevrelenir. Hal gibi o da yakınları ve dışarıdan bakan gözlemciler için bir bilmecedir. Onun "kendisini boğuyormuş gibi görünen/ O berbat ve çirkin bulutların arasından ortaya çıkmasının" "daha büyük bir hayranlık" mı uyandıracakını, yoksa sonsuza kadar o "aşâğılık ve hastalıklı bulutların/ Güzelliğini dünyadan gizlemesine" izin mi vereceğini bilemezler.

Stavrogin'de de bir güzellik ve karanlık bir soyluluk vardır. Dostoyevski'nin siyaseti üzerine yazan Irving Howe'un da dediği gibi, "Stavrogin, karakterlerin içinde akan kaosu kaynağıdır; onları ele geçirmiş, ama kendisi ele geçirilmemiştir."³⁴ Daha baştaki

soytarılıklarında bile Shakespeare'deki başka bir prensi çağrıştıran çaresiz bir bilgelik vardır. Ahmağın biri kimsenin onu burnundan çekip bir yere götüremeyeceğini söyler. Stavrogin bu mecazı hemen düz anlamıyla anlayıp durumu grotesk bir pantomime dönüştürür. Bu davranışta Hamlet'e benzer bir şey, onun dile gösterdiği ilgi ve keskin bir zekâ vardır. Bu benzerlik Stavrogin'in böyle tuhaf ve zalim şakalar yaparken "aklının başında" olup olmadığına dair yapılan tahminlerle daha da güçlendirilir. Stavrogin şehirden kovulur ve uzun bir yolculuğa çıkar. Gittiği yerler de çok anlamlıdır. Geleneksel anlamda gizemin yurdu olan Mısır'a ve mesihliğin ortamı olan Kudüs'e gider. İzlanda'ya yaptığı yolculuk da aklımıza cehennemi bir ateş dünyası olarak değil, bir buz dünyası olarak tasavvur eden kıyamet kuramlarını getirir. Tıpkı Danimarka Prensi ve (İvanov'un onu özdeşleştirdiği bir figür olan) Faust gibi, o da bir Alman üniversitesinde okur. Ama derin özlemleri ve vahşi beklentileri onu geri dönmeye zorlar.

O korkunç gün ansızın Varvara Petrovna'nın evinde belirir ve Dostoyevski'nin her türlü mantıksızlıkla donattığı sakat kadın ona şöyle sorar: "Şimdi...önünüzde diz çökebilir miyim?" Stavrogin onu nazikçe reddeder³⁵. Ama bunun son derece doğal bir soru olduğuna, Stavrogin'in kişiliğinde böyle bir eğilişi ve tapınma hareketini hak eden bir şeyler olduğuna dair her türlü ipucu vardır. Dostoyevski'nin görüşünü aktaran bir başka karakter olan Şatov da Marya'nın davranışını doğrular. Stavrogin'e şöyle der: "Çok uzun bir süre sizi bekledim... Durmadan sizi düşündüm." Ve sorar: "Siz şimdi buradan gittikten sonra bastığınız yeri öpmeyecek miyim sanıyorsunuz?"³⁶ Öteki karakterlerin "Prens Harry"ye davranışları da aynı aşırılıktadır. Hepsi Stavrogin'i kendilerine göre yorumlar ve ya kendi özel arzuları uğruna veya bir kurban verme niyetiyle Stavrogin'in güçlerini harekete geçirmeye çalışır. Ama Semele efanesindeki Zeus gibi, Stavrogin de kendisine tutkuyla veya ibadet için çok yaklaşanları yok eder. Pyotr Verhovenskiy bunu bilir; onun inancı açık göz ve alçakcadır: "Niye öyle bakıyorsunuz yüzüme? Siz bana çok gereklisiniz, sızsiz bir hiçim ben. Sızsiz bir sinek, sızsiz şişe içine tıklılmış bir düşünce ve Amerikasız Kolomb'um."³⁷

Doğru, ama Kolomb bir kâşif, hatta yeni dünyayı yaratan kişiydi. Pyotr ise, Stavrogin'i "yaratan" kişinin de kendisi olup olmadığından kuşkuludur. Ona "siz güzelsiniz, Tanrı gibi mağrur," der³⁸. Ama bu Tanrı garip bir şekilde yozlukla veya açgözlülükle önünde diz çökenlere muhtaçtır. Acaba Verhovenskiy'in bu çılgın tavırları düşüncelerimizi modern varoluşçuluk tarafından sıkça dile getirilen "İnsana ihtiyacı olan Tanrı'dır" (*Dieu a besoin des hommes*) paradoksuna mı yönlendiriyor?

Stavrogin'in birçok yönü onun Dostoyevski'nin bu son mitolojisiinde trajik ve gizli bir anlamda Tanrı rolü oynadığı düşüncesini yalanlar. Onda sahte Mesih işaretleri vardır ve bize Deccal kılığında gösterilir. Verhovenskiy, isyana ve milenyum egemenliğinin kurulmasına dair delice planlarını anlatırken, "Kent çevresinde çok sayıda skopets* var" der. Verhovenskiy'in kendisi de skopetslerin çılgın tarikatıyla Stavrogin'in Mesih'e benzeyen veliaht olarak ortaya çıkması arasında paralellik kurar. Marya Timofeyevna, ıstıraplı bir kavrayış anında Stavrogin'in soyluluk iddialarını acı bir şekilde reddeder. O "Kutsal Damat" ve Bizans ikonografisinde yaklaşan kıyametin "Şahini" olarak çizilen kurtarıcı değildir. O bir "baykuş, düzenbaz, tefecidir"³⁹ Marya Timofeyevna ondan Korkunç İvan'ın öldürülen oğlu Dimitri olduğunu iddia eden keşiş Grişka Otrepyev olarak söz eder. Stavrogin'in -Rus şiirinde ve dinsel düşüncesinde çok önemli bir yer tutan- sahte çar ile böyle özdeşleştirilmesi *Ecinniler*'de baştan sona sezdirilir. Pyotr İvanoviç, o kendine özgü kararsızlıkla, yarı saygı yarı alay içeren bir ifadeyle Stavrogin'i Veliaht İvan olarak selamlar. Marya Şatov, doğurduğu çocuğa İvan adını verir, çünkü o Stavrogin'in oğludur ve krallığın gizli veliahdıdır. Stavrogin Deccal gibidir, ama gerçek Mesih'e de çok benzer; onda karanlığın kendisi bile garip bir ısıltıyla yatar. "Aslında bayağı benziyorsun ona... belki de akrabasısın" der Marya. Budalalığın delici bakışıyla Stavrogin'in çıplaklığını tek gören odur; Stavrogin sahte bir aydınlık maskesi takmaktadır, o

Rusya'da 18.yy. sonlarında doğmuş, ruhun kurtuluşunu bedenle mücadelesinde bulan ve bu amaçla kadın erkek toplumun bütün üyelerinin kastrasyon yoluyla cinselliklerini yok ederek dünyevi hayatı yadsıyan bir tarikat (ç.n.).

aslında kendini yükseklerde uçan görkemli şahin gibi gösteren bir gece kuşudur. Sonunda Stavrogin kendisini asar. Dostoyevski'nin düşüncelerini çok yakından bilen biri olan Vladimir Solovyev, bu son eylemin Stavrogin'in gerçek yüzünü ortaya çıkarttığına inanır. O Yahuda veya Deccal'dir ve emrinde çok sayıda şeytan vardır. O, Dostoyevski'nin doğudan gelen sahte kurtarıcıların insanların yüreğini aldatıp dünyayı bir kaosa sürükleyeceği erken ve şeytani bir ikinci geliş dair beklentilerinin vücut bulmuş halidir.

Bu yorum hem romanın kendisindeki hem de Dostoyevski'nin felsefi yazılarındaki sağlam kanıtlarla desteklenmektedir. Ama çok şeyi açıklanmadan bırakır. Stavrogin adında “boynuzlar” anlamına gelen Rusça sözcük olduğu kadar haç anlamındaki sözcük de vardır. Dostoyevski kendi inancının en önemli maddelerinden biri olan “Mesih'i gerçeğe yeğlerim” ilkesini sahte bir Mesih'in ağzından söyler miydi? Stavrogin neden örtük ama kuşku götürmeyecek biçimde Mesih'i andıran ve Budalaya benzeyen bir şekilde, kendisine tokat atılmasına ve herkesin önünde hakaret edilmesine izin vermektedir? Dostoyevski'nin bu tarz aşağılanmaları kutsallığın dışsal işaretlerinden biri olarak gördüğünü biliyoruz. Stavrogin'in kadınlarla ilişkisini düşündüğümüzde, asıl anlamın ilişkileri ve daha kapsamlı bir anlayışın gerekliliği iyice bastırıyor. Marya'dan söz ederken Şatov'a şöyle diyor: “Bebeği falan yoktu, olamaz da: Çünkü Marya Timofeyevna kız oğlan kız.”⁴⁰ Ama onun karısı olduğunu ısrarla söyler ve sonunda o soğuk ve kaygısız kayıtsızlığını delip geçen şey de Marya'nın ölümü olur. Stavrogin ile Marya Timofeyevna arasındaki ilişkide çifte kutsallık olan evlilik ve bakirelik söz konusudur. “Al sana kolay bir bilmece, çöz hadi!”⁴¹ der Marya. Bu bilmeceyi çözemememizin nedeni belki de çözümün hem fantastik hem de dine aykırı olmasıdır. Bu bekâret motifi Stavrogin ile Liza Nikolayevna'nın buluşmasında da ortaya çıkar. “Tam bir başarısızlık” diye tahmin yürütür Verhovenskiy. “Bahse girerim, yan yana iki sandalyede oturup yüksek ve soylu bir konuda tartışarak heba ettiniz o güzelim geceyi.”⁴² Bu imajı geleneksel olarak bütün kösnül duyguların cisimleşmiş hali olarak temsil edilen Deccal imajıyla nasıl bağdaştıracamız? Mışkin'in ter-

sine, Stavrogin iktidarsız değildir. Ama romanda cinsellik içerdiği çok açık olan tek ilişkisinin de tuhaf ve kutsal bir yönü vardır.

Marya Şatov'un doğurduğu bebek Stavrogin'in oğludur, ama Şatov bebeği adeta kendinden geçmeye varan bir huşu ile karşılar. *Ecinniler*'in geleceğe dair uyandırdığı bir umut varsa, o umudun bu bebeğe bağlı olduğu duygusu uyandırılır. Ama annenin adı neden Marya'dır ve babalık rolü neden başkasına aktarılmıştır? Buradaki kanıtlar reddedilemeyecek kadar önemli ve yoğundur. Mesih'in doğumu Stavrogin'in oğlunun doğumuyla ilişkilendirilmiştir. Üstelik bu bir parodi değildir. Şatov'un Kirillov'u da etkileyen coşkusu ve taşan duyguları bize sahici değerler olarak aktarılmıştır. Eğer Stavrogin yalnızca veya esas olarak sahte bir Mesih olsaydı, bu doğumda yaşanan bütün o duygular ve ruh durumları alaycı bir farsa dönüşürdü.

Stavrogin'in oynadığı roldeki zıtlıklar çok şaşırtıcıdır. İvanov, "Mesih'in karşısında o bir haindir" der, ama "Şeytan'a da sadakatsizlik eder" diye de ekler. Onun davranış düzlemi insan ahlakının kapsamı dışındadır. Dostoyevski onu tasarlarken o çok eski ve korkunç kuşkuya kapılmış olabilir. Eğer Tanrı evrenin yaratıcısıysa, bütünlük yasası gereği, aynı zamanda kötülüğün de yaratıcısıdır. Eğer onun varlığı iyiliğin tümünü kapsıyorsa, acımasızlığı da kapsamalıdır. Stavrogin romanda bu iç karartan mitolojinin bütün yönlerini somutlaştırmaz. Ama davranışları ve romana simgesel anlamda yerleştirilen Marya Timofeyevna ile Marya Şatov'la ilişkisi onun yalnızca saf kötülüğü temsil ettiği veya Karanlıklar Prensi'nin açık bir portresi olduğu düşüncesini geçersiz kılar. Romanda Stavrogin'in bize Tanrı'nın iki yönlülüğüne dair trajik bir kavrayışı aktardığı yerler vardır. Simyacılardan (mit ve şiir mantığına uygun olan) diliyle söylersek, Stavrogin figürünün Tanrı'nın bütün vasıflarını ortaya çıkartmak için kullanılan gizli bir şifre olan *tetragrammaton* olduğunu söyleyebiliriz. Dostoyevski'nin sansürcüleri ve eleştirmenleri onun resmi tanrı savunusunun –Alyoşa Karamazov tarafından savunulan özgürlük metafiziğinin– İvan Karamazov'un dünyadaki korkunç şeyleri ve kötülükleri sayan konuşmasına yeterli bir yanıt veremediğini hemen fark ettiler. Dostoyevski'nin son

yanıtının, yarattığı anlamın “daha gerçek olan” boyutunun Stavrogin karakterinde, yani kötülüğün ve insani değerlerin çiğnenmesinin Tanrı’nın evrenselliğinden ayrı düşünülemez şeyler olduğu imasında bulunup bulunmadığını merak ediyorum.

Edebiyatta anlayışımızın sınırlarını bu kadar zorlayan pek az karakter vardır. Hiçbir karakter bizi iyilikle kötülük, kutsal ile canavar arasındaki teselli edici ayrımları insanların uydurduğuna ve bunların sınırlı bir şekilde uygulanabileceğine bu kadar büyük bir güçle ikna etmez. Stavrogin, Kierkegaard’un ahlak ve din kategorilerinin aynı olmayabileceği, hatta şaşırtıcı derecede farklı olabileceği inancını örnekler. İnsan Stavrogin’i düşününce Dostoyevski’nin cesaretine hayret ediyor; cesaret derken bir düşünce boşluğuna daldığında bile değişmeyen bir vizyonu veya efsaneye göre Dante’nin teninin rengini karartan cehennem alevlerinin içinden geçmesini sağlayan o özel melekeyi kast ediyorum.

Bu cesaret sınavları taslaklarda kayıtlıdır. “Prens söz konusu olduğunda” diye kendine itiraf ediyor Dostoyevski, “her şey sorgulanabilir.” O, en başından beri, Stavrogin’in Tanrı’nın varlığıyla ilgili olacağını ve tamamlanmamış bir cümlede dediği gibi “hatta” bunu “Tanrı’yı tersyüz edip onun yerini almak” noktasına kadar taşıyacağını görmüştür. Coleridge’in Shakespeare hakkında söylediği şu sözler Dostoyevski için de geçerlidir: Onda “büyük bir zihni üzerinde düşündüğü şeye dönüştüren o yüce meleke vardı.” Romana ait not defterleri bu yoğun erime olgusunun işaretlerini taşır; bu notlarda Dostoyevski’nin kendi inançlarının ötesine geçtiğini ve zihninde yepyeni fikirlerle ani kavrayışlar oluştuğunu görüyoruz. Taslaklar bize *Ecinniler*’in temel yapısının ve Stavrogin’in romanındaki eylemler için nasıl bir katalizör görevi gördüğünün ayrıntılarını sunuyor. Stavrogin, Şatov’un dini inancının zayıflığını ortaya koyar ve Kirillov’u akıl yürütmenin en uç sınırlarına sürükler. Fedka’daki katili çağırır ve Liza’daki histerik cinselliği uyandırır. O, Verhovenskiy’in yaşamının da eksenidir ama bu ikisi birbirine öyle sıkı dolanmıştır ki, hareketin ilkesinin kimde olduğu anlaşılmaz.

Dostoyevski, Stavrogin ile diğer karakterler arasındaki ilişkileri anlatırken belli başlı temalarından birine geri dönmüştür: Bu, he-

defini şaşırmış bir sevgi yüzünden budalalığın ve kötülüğün ortaya çıkışı temasıdır. Söz konusu sevgi Tanrı sevgisi olduğunda, bundan doğan budalalık ve kötülük de o oranda büyük olur. Bu bakımdan Dostoyevski düşüncesi Carl Gustav Carus'un *Psyche*'sini yansıtır. Dostoyevski biraz tuhaf olsa da son derece parlak bir zekânın ürünü olan bu kitabı Sibiryâ'daki sürgünü öncesinde bile okumuş olabilir. Kısmen Freud'u öngören Carus, gelişmemiş dinselikle gelişmemiş cinsellik arasında ("aktarımlar" diyebileceğimiz) karşılıklılıklar olduğunu ileri sürmüştür. Carus'un "olgunlaşmamış ruh" dediği şeyde patlak veren dinsel duygular ve erotik arzular kişiyi benzer sapkınlıklara götürebilir. Zihin iyi oluşmamış veya tam olarak nesnelleştirilmemiş aşırı arzudan ani ve akıldışı nefretlere savrulabilir. Verhovenskiy'in kişiliği de, yaptıkları da bu tarz kötücül bir sevgiyi dramatize eder. Ama Stavrogin'in çevresinde dönen kişilerin her biri benzer şekilde etkilenmiştir. *Ecinniler*'deki kötülüğün çoğu sevginin tahkir edilmesinden veya sapmasından kaynaklanır. Kadınlar ve erkekler kendilerini "Prens Harry'e" teslim ederler ama o, onların kendisine sunduğu adağa ne değer verir ne de herhangi bir karşılık. Onun insan olmayışından kaynaklanan bu karşılık vermeme durumu da düzensizlik ve nefret doğurur.

Stavrogin'in insanların ruhunu emip boşaltarak içlerine cinlerin girmesini sağlayışı Virginskiy'in evindeki toplantıda olağanüstü bir güçle ve dramatik bir dengeyle gösterilir. Bu bir Son Akşam Yemeği sahnesidir ama ele alınış tarzı ironi ile ağıt arasında bir yerdedir. Pyotr Verhovenskiy birinin kurulan komployu ele vereceğini, havariler arasında bir Yahuda bulunduğunu ima etmiştir. Yapılan karşı çıkışlar ve inkârlar arasında Stavrogin –yani veliaht İvan– suskun kalır. Komplocular ona döner, ondan bir güvence bekler, bağlılığının derecesini öğrenmek isterler:

"Sizi ilgilendirdiği anlaşılan bu soru beni hiç ilgilendirmedeği için yanıtlama gereği görmüyorum, -diye homurdandı Stavrogin.

- Biz kendimizi belli ettik, sizse etmediniz, sesleri yükseldi birkaç kişiden.

- Bana ne sizin kendinizi belli etmenizden? -dedi Stavrogin hafifçe gülümseyerek; gülümsüyordu ama gözleri kor gibiydi.

- Ne demek bana ne? Bana neymiş! Olur mu öyle şey? -diye bağırarak oldu, çoğu sandalyelerinden ayağa kalktı."

Prens yerinden kalkar, peşinde sahte peygamberi olduğu halde havarilerini acınası ve kötücül bir ruh boşluğuyla bırakarak çıkar. Verhovenskiy'in daha sonra olayları hızlandırma çabalarında Hıristiyanlığın kendisi kadar eski olan şu varsayımı gözlemleyebiliriz: Yahuda Mesih'e her şeyin açıklanacağı o vahiy anını başlatmak için ihanet etmiştir.

Stavrogin ve *Ecinniler*'in mitolojisi hakkında söylenebilecek her şey, şiiri eleştiriden ayıran o sınır yüzünden eksik kalacaktır. Hamlet ile Kral Lear'ın içerdiği anlamları nasıl tüketemediysek, Stavrogin'inkileri de öyle tüketemeyiz. Şiirde ve mitlerde çözümler yoktur, yalnızca verdiğimiz tepkileri daha uygun ve daha alçakgönüllü hale getirme çabası vardır. Dostoyevski "acayip ve net" konuşuyor diyor Empson. Genellikle bu netlik acayıpliğinde yatar. Bu kadarını bile söyleyemeyen eleştirmenler vardır. Ana karakterin muğlaklığı ve *Ecinniler*'in yapısının karmaşıklığı teknik zayıflıklar olarak yorumlanmıştır: "Bu romanda Dostoyevski çıpasını öyle derin sulara atmış ki, yeniden yukarı çekemiyor. Teknesini kurtarmak için birden fazla halat kesmesi gerekmiş. Gördüğü şeye ancak kısmen sanatsal bir biçim verebilmiş. ..." ⁴³ Bu bakış açısı Jacques Rivière'in "Dostoevsky and the Unfathomable" adlı makalesinde de yinelenmiştir. Rivière, Dostoyevski'nin bütün karakterlerinin merkezinde "bir x", hiçbir şeye indirgenemeyen bir bilinmezlik olduğunu ileri sürüyor: "Beni hiçbir şey, yeterli bir sezgiyle bir karakterin hem derinlikle hem de mantıksal bir bütünlükle donatılamayacağına inandıramaz." Ve şöyle bitiriyor: "Gerçek derinlik, araştırılmış derinliktir." ⁴⁴ Bir özdeyiş gibi ifade edilen ve *Finnegan's Wake* öncesindeki bir döneme ait olan bu yargı, Rus romanı karşısında Avrupa romanı için yapılmış en iyi savunmadır.

Ama bu, kestirme bir savunmadır. O büyük yaşanan veya düşünülen dünya atlasında hiç ses vermeyen uçurumlar ve doğrudan çıkılabilecek olanların ötesinde yükselen zirveler vardır. Yine *Cen-net* örneğini kullanacak olursak: Gözün görüşünün sınırında ışığı

daha fazla araştırmada değil, körlükte buluruz. Ama *İlahi Komedy*a ve Rivière'in mantık ilkelerini üzerine oturttuğu edebiyat farklı kavramları yansıtır. Aradaki fark, dinsel ögenin varlığı veya yokluğuyla ilgilidir; “dinsel” sözcüğünü en geniş anlamıyla kullanıyorum. Dinsel öge yoksa, iyi edebiyatın bazı menzilleri ulaşılmaz görünür. Bu menzillerin neler olduğunu Yunan ve Elizabeth dönemindeki tragedy, ciddi bir epik geleneği ve bence Tolstoy ile Dostoyevski'nin romanları sayesinde anlıyoruz. Avrupa romanı *Savaş ve Barış*, *Anna Karenina*, *Budala*, *Ecinniler* ve *Karamazov Kardeşler* ile özdeşleştirdiğimiz büyüklüğün ne kadar gerisinde kalıyorsa, mitolojilerinin çapı ve kapsamı bakımından da o kadar geridedir.

Balzac, Stendhal, Flaubert ve James tarafından örneklenen roman sanatı geniş bir gerçeklik yelpazesinin yalnızca orta kısmıyla ilgilenir. Bu kısmın her iki tarafında ise çok büyük derinlikler ve yükseklikler yatmaktadır. Esas itibarıyla toplum düzeni ile ilgili olan bu orta alanın dikkatli bir incelemeyle zengin ve gelişmiş yaşam portreleri sunabileceği Proust tarafından gösterilmiştir. *Kayıp Zamanın İzinde*, seküler düş gücünün kayda geçmiş en uzun uçuşuna tanıklık eder. Dini olmayan bir dünya görüşü bundan daha karmaşık ve daha kapsamlı bir yaşam taklidi çıkartamamıştır. Tekniğin sağlamlığı metafiziğin zayıflığını neredeyse telafi ediyor gibidir. Ama son kertede, bu yapının sınırları, Tolstoy'da veya Dostoyevski'de olandan çok daha dar bir alanı kapsar. Bunu ele veren şey, Proust'un en soylu karakteri olan Robert de Saint-Loup'u romandan çirkin ve aşağılayıcı bir şekilde çıkartmasıdır (askeri haçı bir genelevde yere düşmüş olarak bulunur). Tıpkı Emma Bovary gibi, Proust'un karakterleri de trajik anlarda sanki tavan çok alçakmış gibi biraz eğilmek zorunda kalırlar. Oysa Dimitri Karamazov, oldukça acımasız bir küçük düşme simgesi olan kirli çoraplarıyla bile karşımızda vakarla durur; o haliyle bile Tanrı'nın insanı gerçekten de kendi suretinde yaratmış olabileceği duygusunu uyandırır.

“Ruslar-sonrası” dönemin en önemli üç romancısı olan D. H. Lawrence, Thomas Mann ve James Joyce, kendilerine kalan roman mirasını geliştirmişlerdir. Onların romanı taşıdıkları yön tam da bu dinsel ve aşkın mitolojidir. Lawrence'ın çabalarının yepyeni

bir büyücülük tarzının gaddarlığına varmış olması, ne Mann'ın ne de Joyce'un Dostoyevski'nin ulaştığı aydınlanmaya ulaşamamış olması önemli değildir. Önemli olan bunu denemiş olmalarıdır. Özellikle *Ulysses*, Milton'dan bu yana düzenli bir dünya görüşü yaratma yönünde Avrupalı bir edebiyatçının gösterdiği en sağlam çabadır; üstelik Milton'da olduğu gibi, burada da egemen görüş dinsel mittir. *Anni Mirabilis*'te Blackmur şöyle yazıyor:

"Stephen tam bir Şeytan figürüdür; o da kendi arzusuyla itilmiş, son ana kadar uzlaşmaz biridir. Bloom ise, tanımı gereği yabancı, ama yaşadığı her deney karşısında son derece uzlaşıcı biri olarak Mesih'tir (ya da kitapta dendiği gibi 'bir başkası')."

Elbette her ikisi de aynı zamanda birçok başka şeydir de, ama bu kategoriler romanın kapsama alanının ne kadar genişletildiğinin göstergesi olarak düşünülmelidir.

Joyce'un inatla çıktığı hac yolculuğu, uygarlık için bir *ecclesia* kurma çabaları bildiğimiz kadarıyla kısmen hüsrarla sonuçlandı. 20. yüzyıldaki Avrupalı ve hatta Amerikalı roman ustaları ne Dostoyevski'nin yetkin ve kapsamlı inancına yaslanabildiler, ne de Tolstoy'un münzevi, kendi gücüyle sarhoş ama akılcı olan paganlığına. 19. yüzyıl Rusya'sındaki dinsel heyecanlarla yazınsal düş gücünün eşzamanlılığı, ibadet ile edebiyat arasındaki diyalektik, özel bir tarihsel durumdu. Bu durumun oluşması da, tıpkı konjonktür ile dehayı buluşturarak Yunan tragedyasını ve Elizabeth dönemi tiyatrosunu mümkün kılan durum gibi, zamana bağlı bir şeydi.

VI

Tolstoy ile Dostoyevski'nin yapıtları edebiyattaki inanç sorununun en önemli örnekleridir. Bu yapıtlar zihinlerimiz üzerinde öyle büyük baskılar ve zorlamalar yaparlar, zamanımızın belli başlı siyasal yaklaşımlarına özgü değerleri öyle kurcalarlar ki, onlara istesek bile sadece edebiyat düzleminde kalarak tepki veremeyiz. Bu kitaplar okurlarından ateşli ve genellikle birbirini dışlayan zıt

bağlılıklar beklerler. Tolstoy ile Dostoyevski yalnızca okunmaz, onlara inanılır da. Dünyanın birçok yerinden kadınlar ve erkekler akın akın aydınlanma arayışı içinde, kehanete dayalı bir kurtuluş umuduyla Yasnaya Polyana'ya gitmişlerdir. Rilke haricinde, bu ziyaretçilerin çoğu burada görünüşe göre Tolstoy'un kendisinin bile reddettiği romancıyı değil, din reformcusunu ve kâhini aramışlardır. Ama aslında bu ikisi birbirinden ayrılamaz. Yeni İncil'i yayan ve Gandi'ye öğretmenlik yapan kişi, özündeki bütünlük veya deha sayesinde aynı zamanda *Savaş ve Barış* ile *Anna Karenina*'nın da yazarıydı. Kendilerini "Tolstoycu" olarak niteleyen bu kişilerden başka, bir de aynı analogiyi kullanarak Dostoyevski'nin müritleri diyebileceğimiz kişiler, yani Dostoyevski'nin hayat görüşüne inananlar vardır. Joseph Goebbels, *Michael* adında ilginç ama pek iyi olmayan bir roman yazmıştır. Bu romanda bir Rus öğrencinin şöyle dediğini görürüz: "Biz Dostoyevski'ye babalarımızın Mesih'e inandığı gibi inanıyoruz."⁴⁵ Berdyaev'in, Gide'in ve Camus'nün kendi yaşamları ve vicdanları üzerinde Dostoyevski'nin yaptığını söyledikleri etki bu ifadeyi doğrulamaktadır. Gorki, Tolstoy'un yalnızca varlığıyla bile başka insanların yazar olmasını mümkün kıldığını söylemiştir; varoluşçu metafizikçiler ve ölüm kamplarından sağ çıkabilmiş bazı şairler Dostoyevski'nin imajının ve onun romanlarından hatırladıkları şeylerin makul düşünebilmelerini ve yaşama katlanabilmelerini sağladığını söylemişlerdir. Ruhun en yüce edimi olduğundan, inanç kendisiyle orantılı bir nesne gerektirir. "Flaubert'e inanmak" diye bir şeyden söz edilebilir mi?

Tolstoy ile Dostoyevski karşıtlığını ele alan ilk kişi muhtemelen Merezkovski idi. Bu iki yazarın dünya görüşleri arasındaki uyumsuzluk, ona Rus vicdanının nasıl bölünmüş olduğunu gösteren acıklı bir durum olarak görünüyordu. Günün birinde Tolstoycularla Dostoyevskicilerin güç birliği yapacağını umuyordu:

"Yeni oluşturdukları dinsel ideanın gerçekleşmesi için çok büyük bir arzu duyan bir avuç -kesinlikle daha fazla değil- Rus var. Bu kişiler Tolstoy ve Dostoyevski düşüncesinin karışımından, herkese önderlik edecek ve canlandıracak bir Simge -birlik- çıkacağına inanıyorlar."⁴⁶

Bu beklentiye iki romancının da göz yummuş olması pek muhtemel görünmüyor. İkisinin tek ortak noktası birbirlerinin dehasını ihtiyatlı bir şekilde ve örtük olarak fark etmiş olmalarıdır. Ama ikisinin büyüklüğündeki ve bu büyüklüğün ortaya çıktığı biçimlerin arasındaki farklar aralarında kapanmaz bir ayrılık yaratıyordu.

Tolstoy ile Dostoyevski hiç tanışmadılar, daha doğrusu, bir aralar aynı edebi çevrelerde bulunmuş olduklarını fark ettikleri halde çok anlamlı bir şekilde ısrarla hiç tanışmadıklarını söylediler. Oysa hem biyografileri hem de dinsel görüşlerinin tarihi, belli zamanlarda ve belli yerlerde birbirleriyle neredeyse çakışmış olduklarını gösteriyor. Dostoyevski 1849'da, Tolstoy ise 1851'de olmak üzere her ikisi de Petraşevski grubuyla ilişki kurmuştu; ölüm cezası, bir erkek kardeşin ölümü ve Batı Avrupa'daki kent yaşamının görüntüsü ikisinin de inançlarının biçimlenmesinde benzer roller oynamıştı; her ikisi de tutkulu birer kumarbazdı; her ikisi de birçok kez Optin'deki manastıra gitmişti; her ikisi de 1870'deki halk hareketinden heyecan duymuş ve Mikhailovski'nin dergisinde yazmıştı; hep ikisini bir araya getirmeye çalışan ortak arkadaşları vardı. Bildiğimiz kadarıyla bu karşılaşma hiç gerçekleşmedi. Belki de böyle bir karşılaşmanın şiddetli bir mizaç çatışmasıyla veya daha da kötüsü, (Joyce ile Proust arasındaki o kısa karşılaşmada olduğu gibi) tam bir iletişimsizlikle sonuçlanacağından korkuyorlardı.

Dostoyevski'nin ölüm haberini aldıktan kısa bir süre sonra Tolstoy, Strahov'a şöyle yazmıştı:

"Kendisiyle hiç karşılaşmadım, onunla hiç doğrudan ilişkim olmadı; ama öldüğünde, birden fark ettim ki o benim için en değerli, en sevgili ve en gerekli varlıkmış. Kendimi onunla karşılaştırmak asla aklıma gelmedi. Onun yazdığı her şey (yani yalnızca iyi ve doğru olanlar) öyle şeylerdi ki, o yazdıkça ben mutlu oluyordum. Sanatsal başarı ve zekâ beni kışkırtabilir; ama yürekten gelen bir yapıt-sadece sevindirir. Onu hep dostum olarak gördüm ve hep bir gün onu göreceğime inandım. Ama ansızın okudum ki ölmüş. Önce çok şaşırdım, ama sonra ona ne kadar değer verdiğimi fark edince ağlamaya başladım; şu anda da hâlâ ağlıyorum. Ölümünden daha birkaç gün önce çok duygulanarak ve zevkle *Ezilenler'i* okumuştum."

Olayın şoku henüz geçmeden yazan Tolstoy burada kuşkusuz çok samimi. Ama hep “bir gün” onu göreceğine inandığını iddia ederek ya kendini kandırıyor ya da bunu durum öyle gerektirdiği için söylüyor. Verdi ile Wagner’in yaşamlarında da böyle bir karşılaşamama durumu var. Söylentiye göre Verdi ilk buluşma için Wagner’in evine tam da onun öldüğü gün gitmiş; yani ne insan ne de müzisyen olarak onunla daha önce buluşamamış.

Yaslı olmasına karşın bu mektup Tolstoy’un gerçek duygularını ele vermektedir. Dostoyevski’nin romanlarında acaba neyi “iyi ve doğru” görüyordu? Turgenyev gibi o da *Ölümler Evinden Anılar*’ı Dostoyevski’nin bütün yazdıkları içinde en üst sıraya koyuyordu. Onun “güzel, aydınlatıcı” bir kitap olduğunu düşünüyordu; kuşkusuz öyle, ama bu kitap ne Dostoyevski’nin olgunluk dönemi ni yansıtır ne de romancı yönünü. O, Dostoyevski’nin kitapları arasında en Tolstoy-varı olanıdır. *Ezilenler*’de Tolstoy’un hoşuna giden şey ise, Hristiyan merhameti, Dickens-varı bir duygusallıktı. Dostoyevski’nin büyük romanları onu itiyordu. Gorki, Tolstoy’un ondan “isteksizce, kendini kasarak, kaçamaklı bir şekilde veya bir şeyleri bastırarak” söz ettiğini söylüyor. Bazen de özdeki düşmanlık haksız parlamalar şeklinde patlıyordu:

“Nedensiz yere kuşkucu, hırslı, ciddi ve bahtsız biriydi. Bu kadar çok okunması şaşırtıcı. Nedenini anlayamıyorum. Bu acı verici ve yararsız bir şey, çünkü bütün o Budalalar, Ergenler, Raskolnikovlar ve diğerleri, hiçbir gerçek değil; aslında olay çok daha basit, çok daha anlaşılır. Kimsenin Leskov okumaması ne yazık, işte o gerçek bir yazar. ”⁴⁷

Tolstoy, Gorki’ye Dostoyevski’nin kanında “Yahudiliğe benzer bir şey var” gibi tuhaf bir söz de etmiştir. Aziz Jerome’un öne sürdüğü bölünmüş dünya imgesini anarak diyebiliriz ki, sanki (akıl, kuşkuçuluk ve laik enerjilerin özgür dolaşımından alınan zevk kenti) Atina, Kudüs’ün aşkın eskatolojisi ile karşı karşıya gelmiş gibiydi.

Dostoyevski’nin Tolstoy’a karşı tutumu ise belirsiz ve son derece karmaşıktı. *Bir Yazarın Günlüğü*’nde “Kont Leo Tolstoy kuşkusuz Rus halkının her kesimi tarafından en çok sevilen yazardır” di-

yerek onun hakkını teslim etmiştir. Okurlarına, siyasi yönüne asla katılmasa da, *Anna Karenina*'nın batı Avrupa romanından çok daha üstün bir başyapıt olduğunu da söylemiştir. Ama Tolstoy'un roman yazdığı ayrıcalıklı koşulları düşününce sürekli bir rahatsızlık duymaktan da kendini alamamıştır. Daha yazarlık kariyerinin başında, Semipalatinsk'ten döndükten hemen sonra bile, Dostoyevski Tolstoy'un edebiyat dergilerinden istediği telif ücretini aşırı buluyordu. Ağustos 1870'te yeğenine yazdığı bir mektupta şöyle isyan ediyordu:

"Ben de o kitaba Turgenyev, Gonçarov ve Tolstoy'un yapabildiği gibi iki üç yıl ayırabilsem, bundan yüz yıl sonra bile hâlâ konuşulacak bir yapıt ortaya çıkartabileceğimin kesinlikle *farkında olduğumu* biliyor musun!"

Dostoyevski'ye Tolstoy'un yapıtlarını mümkün kılan şey gibi görünen bol zaman ve varlık aynı zamanda onun romanlarındaki o özel tonun ve niteliğin de sorumlusu gibi görünüyordu. Dostoyevski, Tolstoy'un romanlarını "Toprak sahibi edebiyatı" olarak nitelendiriyordu ve Mayıs 1871'de Strahov'a yazdığı bir mektupta şöyle diyordu:

"O tarz edebiyat (Leo Tolstoy örneğinde özellikle güzel bir biçimde) söyleyebileceği her şeyi söylemiştir. Bu edebiyat son sözünü söylemiştir ve artık görevini tamamlamıştır."

Temmuz-Ağustos 1877'de *Bir Yazarın Günlüğü*'nde Dostoyevski, Tolstoy'un romanlarının çoğunun "uzak geçmişin tarihsel tablolarından başka bir şey" olmadığını söyler⁴⁸. Ama Tolstoy'un başarılarının tarihsel türü başlatan ve mükemmelleştiren Puşkin'in çok gerisinde kaldığını defalarca yinelemiştir. Dostoyevski'nin esrettiğinde bu karşılaştırma çok geniş bir değerler ve idealler yelpazesini kapsar. Puşkin ulusal şair ve kâhin, Rusya'nın kaderinin cisimleşmiş haliydi; buna karşılık, hem Turgenyev hem de Tolstoy *Büyük Bir Günahkârın Hayatı* için aldığı notlardan birinde belirttiği gibi) Dostoyevski'ye biraz yabancı geliyordu.

Dostoyevski'nin romanlarında ve tartışma yazılarında Tolstoy ile Tolstoy düşüncesine çoğu kez atıf yapılır. Balkan Savaşı sırasında Dostoyevski'nin Slavcılığı ve mesihçi beklentileri histerik tonlara bürünmüştür. *Günlük*'te şöyle yazar: "Tanrı Rus gönüllüleri başarılı kılsın! –Yine düzinelerce Rus subayın savaşta öldürüldüğü söyleniyor. Ah, sevgili insanlar!" *Anna Karenina*'nın son bölümünde Tolstoy'un bu savaşı eleştirmesi Dostoyevski için "din değiştirme" ve "Rusların yüce davasından" alaycı bir uzaklaşma anlamına geliyordu. Levin kişiliğinde Tolstoy'un gerçek düşüncelerinin sözcüsünü görüyor, Levin'in "toprak sevgisinde" kendi sevgisine benzer bir şey algıyordu. Dostoyevski'yi şaşırtan şey, böyle bir sevginin milliyetçilikten arındırılmış olmasıydı. Yasnaya Polyana kapalı bir dünya haline getirilmişti; Tolstoy, Levin'in çiftliği aracılığıyla özel yaşamı kamusal yaşamın üzerinde bir yere koyuyordu. İstanbul'un yeniden fethedilmesi düşüyle yaşayan Dostoyevski için insanın yalnız kendi bahçesine bir şeyler ekmesi bir tür vatana ihanetti. *Günlük*'te yaptığı *Anna Karenina* eleştirisi suçlayıcı bir tonla son bulur: "*Anna Karenina*'nın yazarı gibi insanlar toplumumuzun ışık tutucularıdır, öğretmenleridir, biz de öğrencileri... Peki, ne öğretiyorlar bizlere?"⁴⁹

Ama bu kavganın nedeni siyasetten daha derine iniyordu. Zihnin anatomisini tekinsiz bir sezgiyle kavrayan Dostoyevski, Tolstoy'da Rousseau'nun bir müridini görüyordu. Tolstoy'un insanlık sevgisi iddialarının ötesinde Dostoyevski kâhince bir sezgiyle toplumsal mükemmelleştirme doktriniyle, akla veya bireysel duygunun önceliğine dayalı bir ilahiyat ve insan yaşamından paradoks ve trajedi duygusunu tümüyle çıkarma arzusu arasındaki ittifakı görüyordu. Dostoyevski, Tolstoy'un diğer çağdaşlarından, hatta belki Tolstoy'un kendisinden bile önce, Tolstoy düşüncesinin varacağı yeri kabaca görüyordu; bu, Mesihsiz bir Hıristiyanlık olacaktı. Tolstoy'un insan severliğinin merkezinde Rousseaucu bir bencilliğin yer aldığını görüyordu: "'İnsanlığı sevmek' derken buradaki insanlık sözcüğünden kişinin gönlünde kendisi için yarattığı, bu nedenle de gerçekte hiçbir zaman olmayacak insanlığı anlamalıyız" der *Delikanlı*'da. Ortodoks inancına bağlanmış, iman

gizemleri ve trajedileri tarafından büyülenmiş olan Dostoyevski, Tolstoy'u baş rakibi olarak görüyordu.

Ama Dostoyevski, Tolstoy'un dehasına karşı koyamayacak kadar iyi bir romancı ve insanı tutkulu bir şekilde araştıran biriydi. Dostoyevski'nin romanlarında Tolstoy'a yapılan en tuhaf göndermeyi ancak bu ikili içgüdü ile açıklayabiliriz. Eleştirmenler uzun zamandan beri "budalanın" adı olan Prens Nikolayeviç Mışkin'in Kont Lyov Nikolayeviç Tolstoy'u çağrıştırdığına dikkat çekmişlerdir. Dahası, hem Tolstoy hem de Mışkin, adının eski ve köklü bir soyu gösterdiğini öne sürer. Bu benzerlik Dostoyevski'nin zihnindeki karanlık ve belki de bilinç dışı bir diyalektik sürece işaret ediyor olabilir. Acaba Tolstoy'un Mesih anlayışının (*Budala*'yı yazdığı sırada bunu biliyor olabilir miydi?) tıpkı Mışkin'in kendisi gibi, önemli bir sezgi eksikliği veya aşırı bir insan sevgisi nedeniyle başarısızlığa mahkûm olduğunu mu söylemek istiyordu? Yoksa Dostoyevski kendisini destekleyen bir kilise yapısı olmadan bireysel azizliğin felaketle sonuçlanmaya mahkûm bir bencillik olduğu düşüncesine mi dikkat çekiyordu? Bilemeyiz, ama bu tür bir yankı nadiren rastlantısaldır; ardında düş gücünün gizli doğruculuğu yatar.

Tolstoy'a yapılan daha az gizemli ve incelikli bir alay içeren gönderme İvan Karamazov'la Şeytan arasındaki diyalogda görülür. Bu "bey" İvan'ı kendisinin gerçek olduğuna inandırmaya çalışmaktadır:

"Bak dinle: Uykuda, en çok da kâbuslarda, mide bozukluğunda falan, insan bazen adeta bir sanat eseri gibi düşler görür; karışık, gerçek hayata uygun şeyler, bir sürü olay... Bunları birbirine birtakım entrikalar bağlar, içinde en ince duygularımızdan gömleğimizin düğmelerine kadar öyle ayrıntılar vardır ki, yemin ederim sana, Lev Tolstoy bulamaz bu kadarını... [Öte yandan bu çeşit düşleri yazarlar falan değil, sıradan insanlar, memurlar, gazeteciler, papazlar filan görür.] Bir [muammadır] bu; bir bakan, en parlak düşüncelerin kafasına uykudayken geldiğini açıklamıştı bana. Şimdi de aynı şey, ben, sadece gördüğün bir hayalim, ama kâbustaymış gibi, yepyeni, şimdiye kadar senin aklına gelmeyen şeyleri söylüyorum."⁵⁰

Şeytan yalnızca Kutsal Kitap'a değil, Tolstoy'a da atıfta bulunuyor. Dostoyevski burada, kuşkusuz şaka yollu olarak, Tolstoy romanının devasa ve ayrıntılı gerçekçiliğinin de *Karamazov Kardeşler*'in hayali dünyası kadar sanrı yaratmaya eğilimli olduğunu söylemek istiyor.

R. Fulop-Miller Dostoyevski'nin "Tolstoy karşıtı" bir roman anlayışını yansıttığını söyler. Öyle olsa bile, bundan bir iz kalmamıştır. Bu iki romancı arasında geçen hayali bir konuşmayı kaleme alan bir Walter Savage Landor da çıkmamıştır. Ama acaba böyle hayali bir konuşmanın bir parçası olarak görebileceğimiz bir şey elimizde yok mu diye düşünüyorum. Dostoyevski'nin sanatında ve mitolojisinde Büyük Engizisyoncu şiirinin tuttuğu yer, Shakespeare'inde *Kral Lear* ile *Fırtına*'nın tuttuğu yere benzer. Şiirselliği ve amacı bakımından bu şiirde öylesine katmanlı bir karmaşıklık vardır ki, ona hepsi birbirinden zengin sonuçlar veren birçok farklı açıdan yaklaşabilir veya onda birçok anlam düzlemi bulabiliriz. Onun aracılığıyla Dostoyevski kendi düşüncesini en açık biçimde ifade etmiştir, ama bu düşüncenin biçimi ve metafiziği, hayalinde Tolstoy ile tartışırken ortaya çıkmış olabilir. Büyük Engizisyoncu şiirini Dostoyevski ile Tolstoy'un karşılaşmasının bir alegorisi olarak okumayı önerirken, bunun dogmatik veya çok ciddi bir plan olduğunu söylemek istemiyorum. Yalnızca edebiyattaki en ünlü ama en anlaşılmaz yapıtlardan birini daha iyi anlayabilmek için eleştirel bir düşünce, bir tahmin öne sürüyorum.

Bu şiir, İvan ile Alyoşa Karamazov arasındaki görüş ayrılığının doruğa ulaştığı ve çözümlendiği bölümdür. İvan, ısrarla "şii-rim" dediği şeyi anlatmaya başlamadan önce Tanrı'ya isyan ettiğini açıklamıştır. Masum çocuklara yapılan canavarlıkları kabul edemez. Eğer Tanrı varsa ve çocukların nedensiz bir acımasızlıkla öldürülmesine veya sakat bırakılmasına göz yumuyorsa, o zaman ya kötü kalpli ya da güçsüz demektir. En son tanrı savunusu (teodise) olan kurtarıcı adalet kavramı "iğrenç [bir] yerde öcü alınmamış gözyaşları döküp göğsünü yumruklayarak, 'Tanrı'ya yalvaran yavrunun tek gözyaşına değmez."⁵¹ İvan sonra da feragatini bildirir:

"uyuma pek yüksek bir değer bicilâi bu giriş kesemize göre değil... Bu yüzden ben bileti hemen geri veriyorum. Namuslu bir adamsam bunu bir an önce yapmam gerekir. Ben de yapıyorum işte. Tanrıyı reddetmiyorum Alyoşa, sadece giriş biletini üstün saygılarımla geri veriyorum."

İvan'ın argümanı, Belinski'nin Botkin'e yazdığı o ünlü mektup-ta Hegelcilere yönelttiği saldırıyı örnek almıştır:

"felsefi konulardaki zevksizliğine saygı duymakla birlikte, ben de sana eğer evrimin en üst basamağında yer alacak olursam, orada içinde yaşadıkları koşulların veya tarihin din şehidi yaptığı bütün o insanlar için, kaza, boş inanc, Engizisyon, II Philip'in kurbanları. İçin bana bir açıklama yapılmasını talep edeceğimi söylemekten şeref duyarım. Eğer bunlar açıklanamazsa, o çıktığım yerden baş aşağı atlarım. Önceden bana her bir kardeşim için bir açıklama yapılmazsa bana sunulan mutluluğu istemem. Ses uyumsuzluğunun armoninin koşulu olduğu söylenir; bu müzik severlerin bakış açısından hoş ve verimli bir şey olabilir, ama uyumsuzlar rolünü oynamaya mahkûm edilenler açısından kesinlikle öyle değildir."

Bu pasajda Büyük Engizisyoncu şiirinin nüvesi, yani genel bir teodise eleştirisinin özelde Engizisyon temasını çağrıştırması vardır. Ama belleğin ağı birçok farklı yöne atılmıştır. "Geri verilen bilet" motifi Schiller'in en derin anlamlı alegorilerinden bir olan *Resignation*'a göndermedir. Bu şiirde konuşan kişi, boş bir uyum vaadi ve ahret yaşamı anlayışı uğruna gençliğini ve aşkı nasıl feda ettiğini anlatır. Artık Ebediyeti sahtecilikle suçlamaktadır. Öteki tarafta insanın yaşarken gördüğü işkencelerin ve eşitsizliklerin adil bir biçimde telafi edildiği bir dünyanın var olduğunun kanıtıyla ölümden geri gelen kimse yoktur. Tanrısal bir ses bu suçlamayı yarıtlar. İnsanlara ya umut ya da mutluluk (*Genuss*) verilmiştir. İki-sine birden sahip olamazlar. Bir vahiy veya aşkın bir adalet umu-duyla yaşamayı seçen kişi sırf umut ettiği için ödüllendirilmiş olur. Bunun ötesinde bir ödül beklenmemelidir. Aşağıda yalnızca Dostoyevski'nin metniyle doğrudan ilişkili olan kısmı aktarıyorum:

*Da steh ich schon auf deiner finstern Brücke,
Furchtbare Ewigkeit.
Empfange meinen Vollmachtbrief zum Glückel
Ich bring ihn unerbrochen dir zurücke,
Ich weiss nichts von Glückseligkeit.*

*Vor deinem Thron erhebe ich meine Klage,
Verhüllte Richterin.
Auf jenem Stern ging eine frohe Sage,
Du thronest hier mit des Gerichtes Waage
Und nennest dich Vergelterin.*

*Hier, spricht man, warten Schrecken auf den Bösen
Und Freuden auf den Redlichen.
Des Herzens Krümmen werdest du entblößen,
Der Vorsicht Rätsel werdest du mir lösen
Und Rechnung halten mit den Leidenden.*

○ karanlık köpründe duruyorum işte
Ey korkunç Ebediyet!
Al, mutluluk vereceği söylenen bu mektubu,
Açılmamış olarak veriyorum sana geriye.
Mutluluğu hiç tatmadım bile.
Ey sonsuz karanlığın görünmez Yüce Yargıcı!
Önünde kapanarak dualar mırıldanıyorum;
Bizim dünyamızda mutlu eden bir inanış vardır,
Asayla terazi sendedir,
Her şeyin hesabını sen sorarsın diye.
Kötüleri korkunç şeyler bekler
İyilerse sevinci tadacak derler.
Yürekllerdeki acıları senin söküp atacağını,
Yazgımıza senin karar vereceğini
Ve çektiklerimizi ödüllendireceğini söylerler.

Şiirde konuşan kişiye de İvan Karamazov'a da bir "giriş bileti", bir *Vollmachtbrief zum Glückel*, verilmiştir, ama ikisi de bu biletin belisini ödemeye hazır değildir. Dünyanın karanlığı onların kabul ede-

bilecekleri sınırın ötesindedir. Artık iki öge Dostoyevski'nin belleğinin Livingston Lowes'un deyiimiyle "kancalı atomlarına" takılmıştır: Schiller'in şiiri ve Belinski'nin atıfta bulunduğu II. Philip. Bir sonraki adım neredeyse kaçınılmazdır: Schiller'in *Don Carlos*'u imgelemde yaratılan bu sürecin merkezine oturur. İvan Karamazov'un Büyük Engizisyoncu'su ilk kez *Don Carlos*'ta ortaya çıkar. Bu karakterin oyundaki tanıtımı şiirde anlatılan kişiyle neredeyse tıpatıp aynıdır:

"Baş Büyük Engizisyoncu, doksan yaşında kör bir ihtiyardır, iki Dominiken eşliğinde asasına dayanarak yürür. Aralarından geçerken din büyüklerinin hepsi önünde yere kapanır O da onları kutsar.

Yaşlı, neredeyse doksanlık bir adam bu. Halk ihtiyar Engizisyoncunun önünde yerlere kadar eğiliyor; o, kalabalığı sessizce kutsadıktan sonra yoluna devam ediyor."⁵²

Ama Schiller'in oyunu Dostoyevski'ye Engizisyoncunun dış görünümünden daha fazla şeyler de vermiştir. İvan'ın şiiri gibi, *Don Carlos* da özgürlük ve bireysel güç diyalektiği üzerinde döner; o da bir azınlığın –*Ecinniler*'deki Şigalov'un sözünü ettiği yalnız zorbalanın– merhametin ve eli açıklığın ayartıları karşısında sergiledikleri ölümcül doğruluğu ortaya çıkartır. İnsanın özgürlüğü olasılığı ve insani duyguların kendiliğindenliği bir an için II. Philip'i zorlar; onun kasvetli ve kendini inkâr eden istibdadında bir düşme korkusu yaratır. Dostoyevski'nin romanında bu sınav anı ve Kralın Posa Markisiyle ve Engizisyoncuyla arasında geçen iki zıt diyalog anıştırılır. Schiller'in bazı motifleri hemen hemen hiç değiştirilmeden İvan'ın şiirine aktarılmıştır. Philip, bir an için insani duygulara kapılmasını Marki hakkında şöyle konuşarak açıklar: "Gözlerinin içine baktım". Benzer bir olay Büyük Engizisyoncu ile Mesih arasında geçer; onun gözlerinin içine bakan rahip Mesih'e dokunmaz, gitmesine izin verir.

Gerçi şiir Belinski'ye, Schiller'e ve birazdan göreceğimiz gibi Puşkin'e, çok şey borçludur, ama gücü ve tonundaki nitelik doğrudan romandaki bağlamdan kaynaklanır. Bu gerçek bazen gözden kaçırılmaktadır, çünkü hem İvan'ın anlatısında, sanki bu kısmı

kendisini çevreleyen metinden ayırmak istemiş gibi, yüce ve arkaik bir üslup kullanılmıştır, hem de bu kendi başına romanın çok ünlü olmuş bir parçasıdır. Ama aslında bu şiir iki Karamazov arasındaki diyalogun ayrılmaz bir parçasıdır ve onun dramatik amacından ayrı bir anlamı yoktur. İvan, Alyoşa'ya dünyada çaresiz çocuklara eziyet edenleri affetme gücüne sahip birinin olup olmadığını sorar. Alyoşa şöyle cevap verir:

“Demin, dünyada bağışlamak hakkına sahip kimse var mı? demiştin. Evet, böyle biri var. O her şeyi, herkesi ve her şey için bağışlayabilir, çünkü kendisi de hepimiz ve her şeyimiz için temiz kanını döktü. Onu unuttun, oysa sözünü ettiği yapının temel taşı odur. ‘Haklısın Ulu Tanrı! Artık açıldı yolların bize!’ sözleri ona söylenecektir”⁵³

Oysa İvan onu unutmamıştır, hatta Mesih’in Seville’e yaptığı hayali ziyareti anlatmaya koyulur. Büyük Engizisyoncu’nun monologunu dinleyen Alyoşa şöyle der: “Şiir, tasarladığın şekilde İsa’yı kötölemiyor, tam bir övgü bu!” Ama Alyoşa, İvan’ın trajik düşüncesini yanlış anlamıştır. Şiir zaten hiç Mesih’e bir saldırı olarak düşünülmemiştir. O, İvan’ın Tanrı’yı suçlamasının baş simgesi ve en önemli aracısıdır. Biraz sonra Alyoşa bunu kavrar: “ ‘Tanrı’ya inancın yok’ dedi, derin bir acıyla.”⁵⁴ Meselenin özü budur. İvan Mesih’e güçlü ve örtük bir tutkuyla inanmaktadır. Yalnızca parlak ruhunu Tanrı’ya inanmaya razı edemez. Bundan daha incelikli ve daha ıstıraplı bir sapkınlık düşünmek imkânsızdır.

Ama ben bu Şiir ile *Karamazov Kardeşler*’in bütünü arasındaki ilişkileri bir yana bırakıp daha dar çerçeveli bir yorum yapmayı öneriyorum. Bir eleştiri yöntemi olarak İvan’ın öyküsünü Tolstoy ile Dostoyevski arasında hayali bir karşılaşma, Tolstoy ve Dostoyevski düşüncelerinin önemli yönlerine dair, dâhice ve üstün bir retorik anlayışıyla ifade edilen iki dünya görüşü arasındaki çatışma olarak ele alacağım. Büyük Engizisyoncu şiiri, başka yerlerde dağınık olarak bulunduğu için veya tartışmada daha dikkatli bir biçimde dile getirildiği için bu kadar açık olmayan inançlar arası düşmanlığı yoğunlaştırır ve radikalleştirir. Berdyaev’in iki roman-

cı arasındaki “çözumsuz anlaşmazlık” dediği şey, “temel varoluş kavramlarına” dair görüşleri arasındaki karşıtlık en açık şekilde burada izlenebilir. Taslaklarda Dostoyevski kendini iyice inceledikten sonra, kendi mitolojisinin özündeki fikirleri ve zorlukları açıkça ifade etmiştir. Romanlarda bu kadar özenle “düşünülmüş” pek az bölüm vardır. Bu sürecin ilginçliği ayrıntıda yatar.

Öncelikle not defterlerindeki ilk notlardan birine bakalım:

“hepsinin kafalarını kesti

Engizisyoncu: “Öteki tarafa” ne ihtiyacımız var? Biz senden daha insanız. Dünyayı seviyoruz; Schiller sevince gazel söyler, John Damascene. Sevincin bedeli ne? Hangi kan, işkence, aşağılanma ve dayanılmaz vahşet seli karşılığında [satın alınıyor?]. Kimse bundan söz etmiyor. Ah, şu çarmıha gerilme korkunç bir savunma.

Engizisyoncu: *Tüccar gibi tanı*. Ben insanlığı senden daha çok seviyorum.”

Burada gerçekten zihnin atölyesindeyiz, düşünceden düşünceye nasıl atlandığını ve sezginin gizli dillerini görüyoruz. Bu planın ancak bir kısmı yeniden kurulabilmiştir. İlk baştaki eksik cümle bir önceki düşünce silsilesine, Şigalov’un despot ütopyasına işaret ediyor. Acaba buradaki gönderme Caligula’nın “keşke tüm halkımın tek boynu olsaydı da bir balta darbesiyle kesilseydi” biçiminde ifade ettiği arzu mu? Yoksa burada Dostoyevski’nin kayıp Veliaht XVII. Louis adını yazıp altını çizdiği daha erken tarihli bir not mu anılıyor? Bir sonraki cümlelerin anlaşılması daha kolay, anlamı da açık. Büyük Engizisyoncu Tolstoycu denilebilecek görüşlerini açıklar. Onun metafiziğinde aşkın bir gerçekliğe, yani “öteki tarafa” hiç ihtiyaç yoktur. Bu metafizik maddi ve seküler dünyada yer alır. Kendisi, mükemmel olmamak ve insancılık anlamında, Mesih’ten “daha insan”dır. Akıl, düzen ve toplumsal dinginlik arzusu konusunda o, Mesih’ten daha samimi bir heyecan duyar. Tolstoycu “dünyayı seviyoruz” sözü de bu yüzden söylenir. İnziva veya gerekirse şiddet yoluyla kurulması gereken krallığın yeri de bu dünyadır.

Sonraki cümlelerde Dostoyevski özel çağrışımlardan ve parçalı göndermelerden oluşan bir ağa dalıyor. Önce Schiller'in *An die Freude* adlı gazeline yönlendiriliyoruz. Bu şiiri düşününce, aklımıza İvan'ın felsefesiyle ilişkili olan birçok yeri geliyor. Özellikle altıncı kıtadaki dörtlük bununla çok ilgili:

*Duldet mutig, Millionen!
Duldet für die bessre Welt!
Droben überm Sternenzelt
Wird ein grosser Gott belohnen.*

(Cesaretle katlanın acılarınıza milyonlar!
Daha iyi bir yaşam için katlanın!
Çünkü yıldızların otağının ötesinde
Tanrı sizi ödüllendirecek.)

Özünde bu, İdealizmin tanrı savunusudur (teodise). Daha iyi bir dünya kurmak için çile çekelim. Başarısız olsak bile, Tanrı çabalarımızı ödüllendirecektir. Açıklayamadığımız bir şekilde bu gazel Dostoyevski'nin aklına *De fide orthodoxa* adlı yapıtıyla doğu kiliselerinin doktrin tarihinde önemli bir rol oynamış olan John Damascene'i getiriyor. Ama daha büyük olasılıkla Schiller'in gazeli John Damascene'in ünlü ilahilerinden birini çağrıştırmış olması. Bu kilise babası, *In Dominicam Pascha* adlı ilahisinde İsa'nın Acılarındaki paradoksa değiniyor, Rabbin acımasızca öldürülmesi sayesinde insanlığın elde ettiği yarardan duyduğu sevinç anlatıyor:

*Resurrectionis dies: splendescamus, populi;
Pascha Domini, Pascha.
E morte enim ad vitam, et ex terra ad coelum,
Christus nos traduxit, victoriam canentes.*

(Diriliş günü: sevinelim ey insanlar;
Tanrı'nın Kuzusu, Kuzu.
Ölümden yaşama, dünyadan cennete
Götürüyor bizi Mesih, zafer şarkılarıyla.)⁵⁵

Böylece Dostoyevski'nin zihninde, kabaca söylemek gerekirse, iki anı öbeği birbirine değişiyor: Schiller'in insanın ilerleyişi ve nihai uyum karşısında duyduğu sevinç ve John Damascene'in Mesih'in kurtarıcı fedakârlığından duyduğu mutluluk. Bir sonraki ve muhtemelen bitmemiş olan cümlede Dostoyevski bu iki fikrin ikisinin birden üzerinde düşünüyor. Milyonların bilinmeyen ve belki de hayali bir ödül uğruna bunca acıyı çekmeleri mi gerekiyor? İşte İvan Karamazov'un meydan okuyuşunun özünde bu var. "Ah, şu çar-mıha gerilme korkunç bir savunma". Ama kime karşı? Taslakların bu aşamasında Dostoyevski bunu henüz bilmiyor olabilir. Bu ya Mesih'in ölümsüzlüğünden ya da Tanrı'nın tek Oğlunu işkenceyle öldüren bir dünyayı affetmek isteyeceğinden kuşku duyanların kullanacağı bir sav olabilir. Ama çarmıha gerilme olayı, Alyoşa'nın da Mesih'in kendini feda ederek bütün merhamet duygularını mümkün kıldığı görüşünü destekleyen ana kanıtı. Notun son kısmı ise çok örtük. İtalikle yazılmış "*tüccar gibi Tanrı*" ifadesiyle ne demek istendiği veya neye atıf yapıldığı anlaşılmıyor. Ama Engizisyoncunun insanlığı Mesih'ten daha çok sevdiği iddiasının gücü ve yönü oldukça açık. Bu iddia romanda daha da geliştirilecektir; Engizisyoncu, insanlığı tanrısal iyiliğin içerdiği şiddete ve paradoksa karşı savunan, insanların yaşama biçimini uzaktaki ve anlaşılmaz bir Tanrı'ya açıklayan biridir. Anlaşılmaz derecede kısa olan ve kendi iç işleyişine dönük bir zihnin dolaylı atlamalarıyla dolu bu not İvan'ın şiirinin ana tasarımının nüvesini taşır.

Bu notun ardından bitmemiş cümleler, diyalog parçaları, alıntılardan oluşan bazı karalamalar geliyor. Bunlardan Dostoyevski'nin elindeki malzemeyi iyice tanımaya ve bu temaya biçim vermeye çalıştığını anlıyoruz. Kimi zaman çok ileri atladığını fark etmiş ve romanın kendisinden çıkarttığı bazı sonuçlara varmış. Örneğin taslaklarda İvan, Engizisyoncunun "insanlığı daha çok sevdiğini", bu yüzden de onun tarafını tuttuğunu kesin olarak söylüyor. *Karamazov Kardeşler*'de ise, ironik bir kararsızlık var:

"Canım, seninki de saçma...Ömründe iki şiir yazmamış akklı kıt bir üniversitenin budalaca kalem denemesini ne diye bu kadar ciddiye alıyorsun!"⁵⁶

İlk şekillendiği haliyle Büyük Engizisyoncu'nun diyalektiği *Ecinniler*'de taşlanan Şigalov ve eşitlikçi sosyalizm diyalektiğine fazlasıyla yakın. Notlarda kimliksiz bir ses "Egemenliği örgütleyene kadar uzun süre beklememiz gerekecek" diye gizli bir bilgi veriyor:

"Topraktan bir çekirge bulutu havalanacak ve bizim köleci olduğumuzu, bakirelerin ırzına geçtiğimizi haykıracak, ama zavallı yaratıklar boyun eğecek. Sonunda boyun eğecekler ve içlerinde en yüce olanlar bize katılacak ve acıya güç uğruna katlandığımızı anlayacak.

Ama bu lanetliler gerçekten bizim nasıl bir yük altında olduğumuzu -bilgiyi- ve acıları üstelendiğimizi hiç anlamıyorlar."⁵⁷

Dostoyevski hiçbir yerde bu taslaklarda, hayal gücünün yaşadığı kuşku ile zekâsının acıtıcı kesinliği arasındaki bu konuşmalarda olduğu kadar gerçek bir öngörüye sahip olmamıştır. Engizisyoncu, o kasvetli görkemiyle Şigalov'un yalnız azınlığından, *Don Carlos*'taki rahip karakterinden ve Belinski'nin çizdiği "insanlığı seven" Marat portresinden doğarak biçimlenir. Kendisi olmaya başlarken ondaki duygu ve düşünce biçimlerinin çok açık bir biçimde Tolstoycu olmaya başladığını görürüz: Kapsayıcı ve müstebit bir insanlık sevgisi, kesin bilgi sahibi olduğuna inanan aklın kibri, inziva eğilimi ve yaygın bir yalnızlık. İvan'ın onu "insanlık sevgisinden vazgeçmeyen lanetli bir ihtiyar" olarak tanımlaması tuhaf bir şekilde öngörülüdür. Dostoyevski, Tolstoy'un Engizisyoncunun yaşma geldiğini göremeden öldü; ama İvan'ın şiirinde dile getirilen korkular büyük oranda gerçekleşti. Tolstoy'un ruhu yaşlandıkça korkunç bir yalnızlığa doğru ilerledi.

Kalemini bileyen bu başlangıç notlarından sonra Dostoyevski asıl savını geliştirmeye başlamıştır. Bu noktada da aldığı notlar çok aydınlatıcı. Notlardaki Engizisyoncu romanda olduğundan daha açık bir tez öne sürüyor ve sonradan romandaki lirizmin üzerini örttüğü düşünceleri daha ayrıntılı olarak izleyebiliyoruz. Engizisyoncu, Mesih'i insanları yalnızca özgürlükle değil aynı zamanda kuşkuyla da baş başa bırakıp gittiği için suçlar:

“Çünkü başlangıçta yaşamak için insanlar her şeyden önce sakinlik ararlar. Oysa sen, tersine, yaşamın isyan olduğunu bildirdin ve sükûneti sonsuza kadar yok ettin. Somut, sade ve net ilkeler vermek yerine her şeyi elimizden aldın.

Ve ikinci tez, insan doğasının ikinci sırrı, bütün insanlar için ortak bir iyilik ve kötülük anlayışı oluşturulmasıydı. Kim ki öğretir, kim ki önderlik eder, o gerçek bir peygamberdir.”

Karamazov Kardeşler’de aynı suçlama daha edebi bir dille yapılır:

“Oysa Sen, vicdan huzuruna güvenilir bir temel sağlayacak yerde, en olmayacak, kararsız, karanlık, insan gücünün üstünde birtakım şeyler peşine düştün.”

Gördüğümüz gibi bu Tolstoy’un Yeni Ahit’e getirdiği temel suçlama ve denilebilir ki, Dostoyevski romanına yaptığı ana eleştiridir. Gorki parlak bir yorumla Tolstoy’un “Mesih’teki çelişkileri unutabilelim diye” İncil kitaplarını kendine göre düzenlediğini söylemiştir. O, “en olmayacak, kararsız, karanlık, insan gücünün üstünde” şeylerin yerine kararlı bir sağduyuyu koymaya çalışmıştır. Engizisyoncu gibi, o da Mesih’in öğretisindeki paradoksları ve karanlık noktaları kabul edemiyordu. Tolstoy da, Dostoyevski’nin rahibi de, zihnin güçlerine, aklın Mesih’in alegorinin karanlığında bıraktığı şeyleri sade ve sürekli bir ışıkla aydınlatabilme yeteneğine fanatik biçimde inanıyordu. Haziran 1899’da Tolstoy günlüğüne “En önemli şey düşüncelerde yatar” diye yazmıştı: “Düşünceler her şeyin başlangıcıdır. Ve düşünceler yönlendirilebilir. O yüzden mükemmelliğin ilk işi düşünceler üzerinde çalışmaktır.” Dostoyevski bunun tam tersi görüşteydi. O nihilizmi “düşünceye kölelik” olarak tanımlıyordu. “Nihilist kişi, düşüncenin uşağıdır” diyordu. Gide’in dediği gibi, Dostoyevski psikolojisinde “sevginin zıddı olan şey öncelikle nefret değil, beynin derin düşünceleridir.”⁵⁸

Taslaklarda Engizisyoncu, insan ruhu kuşkunun eline bırakılır-sa neler olacağına dair şu ürkütücü tabloyu çizer:

“Çünkü insanın varlığının sırrı yalnızca yaşamak değildir belli bir şey için yaşamaktır. İnsanın ne için yaşadığına dair sağlam bir fikri yoksa, yaşamı kabul etmez ve dünyada kalmak yerine kendini yok etmeyi yeğler.”

İtirafı’da Tolstoy da tam olarak bu durumu anlatmıştır: “Yaşayamıyordum, ama ölümden çok korktuğumdan, kendimi öldürmekten kaçınmak için kendimi aldatıp duruyordum.”

İnsanlar kuşku ve metafizik azap içinde kıvrılır, çünkü Mesih onlara iyi ile kötü arasında seçim yapma özgürlüğünü vermiştir, çünkü bilgi ağacı bir kez daha tehlikeli biçimde korumasız bırakılmıştır. Engizisyoncu şiirinin ana teması budur. Engizisyoncu, Mesih’i trajik bir biçimde insanın yapısına ve özgür iradenin çekti-receği azaplara katlanma yeteneğine haddinden fazla güvenmekle suçlar. İnsanlar köleliğin acımasız sakinliğini tercih ederler. İvan Karamazov’un diyalektiğinin büyük kısmı Puşkin tarafından “O İlimli Demokrat İsa Mesih’e Dair Mesel” (1823) adlı şiirinde önceden görülmüştür:

Sabahyıldızı doğmadan
Ektim özgürlük tohumunu çöle;
Saçıldı saf, günahsız parmaklarımdan
Köle sabanların toprağı yardığı yerlere
Bereketli, üreten tohumlar;
Ah, kederli tohum saçıcı, yararsız bütün bunlar
Boşa uğraşmak ne demek anladım o zaman
Otlayın istediğiniz kadar, onurun borusuna
Kayıtsız kalan barışçıl milletler!
Zaten duyar mı özgürlük çağrısını sürüler?
Yalnız kesilmeyi, kırılmayı bilir onlar,
Atalarından kalan miras da kuşaklar boyu
Koyun gibi taktıkları boyunduruklar.

Büyük Engizisyoncu şu sonuca varır: İnsanlar ancak dünyada, mucizelerin, yetkenin ve ekmeğin yönetimi altında mükemmel işleyen bir egemenlik kurulduğunda mutluluğu tadacaklardır. Bu yaşlı

rahibin ateşli kehanetinde *Ecinniler*'de Şigalov'un öne sürdüğü düşünceler, toplumu her yönüyle kuşatan devlet mitolojisi, ayrıntılı olarak yorumlanır:

"Aciz, güçsüz çocuklar olduklarını, ama en tatlı mutluluğun da çocuk mutluluğu olduğunu ispat edeceğiz [onlara]... Milyarlık bir sürüyle baş edebildiğimiz için kudretimize, zekâma hayranlık duyarak bizimle övünecekler... Tabii çalıştıracğız onları, ama iştenden artakalan zamanlarını çocuk oyunlarına benzeyen şarkılar, korolar ve masum rakslarla dolduracağız... Bizden gizli hiçbir şeyleri olmayacak; karlılarıyla, metresleriyle yaşamaya, çocuk yapıp yapmamalarına hep bize gösterdikleri itaate göre izin verecek ya da yasak edeceğiz... En koyu vicdan sırlarını, her şeyi, her şeyi bize taşıyacaklar, biz de hepsine yol göstereceğiz. Kararlarımızı sevinçle kabul edecekler, çünkü bu şekil onları bugünkü kendi başına özgürce karar verme azabından kurtaracak. Böylece başlarında onları yöneten birkaç yüz bin kişinin dışında kalan milyonlarca insan mutlu olacak."⁵⁹

Yakın tarih *Karamazov Kardeşler*'deki bu pasajı etkilenmeden okumayı zorlaştırmıştır. Bu, neredeyse şeytani denilebilecek özel bir öngörü yeteneğinin kanıtıdır. Bize açıkça, bütün ayrıntısıyla, zamanımıza özgü felaketleri anlatır. Bizden önceki kuşaklar yaşadıkları şeyleri anlatan alıntılar için nasıl Kutsal Kitap'a, Vergilius'a veya Shakespeare'e başvurdularsa, bizim kuşağımız da yaşadıklarını anlamak için Dostoyevski'yi okuyabilir. Ama "aklı kıt bir öğrencinin [bu] budalaca şiirini" yanlış anlamayalım. Bu şiir ür-kütücü bir doğrulukla 20. yüzyıldaki totaliter rejimleri öngörür: düşünce denetimini, seçkinlerin yok edici ve kurtarıcı gücünü, kitlelerin Nürnberg'den ve Moskova Spor Sarayı'ndaki müzikli ve dans benzeri ayinlerden aldıkları acımasız zevki, itiraf aygıtını ve özel yaşamın tümüyle kamusal yaşama tabi kılınmasını. Ama buna bir epilog olarak kabul edilebilecek 1984 gibi, Büyük Engizisyoncu'nun vizyonu dilin ve endüstriyel demokrasilerin zahiri formları ardına saklanmış özgürlük inkârlarına da işaret eder. Kitle kültürünün bayağı ucuzluğuna, şarlatanlığın ve boş sloganların hakiki düşüncelerin titizliği üzerinde kurduğu egemenliğe, insanların zihinlerini özgürlüğün ıssız ve yaban alanından çekip alacak önder-

lere ve büyücülere duydukları açlığa –ki bu açlık batıda da doğuda olduğu kadar açık olarak görülmektedir– dikkat çeker. “En koyu vicdan sırlarını, her şeyi, her şeyi bize taşıyacaklar”; “biz” denilenler ya gizli polis ya da psikiyatlardır. Dostoyevski bunların her ikisinin de insan onurunu öldüren şeyler olduğunu fark etmiştir.

Ama bu metni de Dostoyevski ile Tolstoy arasındaki karşılaşmaya dair alegorimizin bir uzantısı olarak görebilir miyiz? Tam olarak değil. Tolstoycu biri, onun ütopya umutlarının şiddet karışıklığı ve ideal bir devlette sağlanacak mükemmel bir uyum üzerine kurulu olduğunu söyleyecektir. Bu doğru, ama Engizisyoncunun beklentileriyle tam bir karşıtlık da oluşturmuyor. Çünkü onun kehanetinin özünde de insanların gardiyanlarına gönüllü olarak boyun eğecekleri, aklın egemenliğinin zaten barışın egemenliği olacağı düşüncesi var. Tolstoycular, kendi yazdıklarının hiçbir yerinde insanlığın yönetenler ve yönetilenler diye ikiye ayrıldığına dair bir ifade bulunmadığını da öne süreceklerdir. Dar bir çerçeveden bakıldığında haklıdırlar da. Ama eğer Tolstoy’un doğuştan gelen aristokratlığını küçümsersek, onun dehasını ve zihin yapısını yanlış yorumlamış oluruz. Tolstoy insanları onlara yukarıdan bakarak seviyordu. İnsanların Tanrı önündeki eşitliğinden ve sağduyunun genelliğinden söz ediyordu, ama kendisini bir öğretmen, itibarın getirdiği ayrıcalıklara ve yükümlülöklere sahip biri olarak görüyordu. O da Engizisyoncu gibi ideal ilişki tipini babalıkta görüyordu. Onda Dostoyevski’nin neredeyse çevrilmesi olanaksız olan “tevazu” kavramından eser yoktu. O keskin ampirizmi sayesinde Tolstoy, açıkladığı saf ve akılcı etik anlayışın yalnızca bir avuç seçilmiş ve kendine yakın kişi tarafından özgürce kabul edileceğini biliyor olmalıydı.

Çoğu şey Tolstoy’un Mesih’ini nasıl anladığımızı bağılıdır. Öğretisinin “bütünü” “insana Tanrı’nın egemenliğini, yani huzur vermeyi” içeren ve insanlara “budalalık yapmamayı emreden” böyle bir Mesih, Büyük Engizisyoncu’ya da kabul edilemez görünmezdi. Bu yaşlı rahibin yakmakla tehdit ettiği, sonra da ebediyen sürgüne gönderdiği Dostoyevski’nin Mesih’i, tam da Tolstoy’un yeni Hristiyanlıktan defetmek istediği o anlaşılmaz, çelişik ve aşkın kişiydi.

Son olarak da İvan Karamazov'un şiirinde ve Tolstoy'un metafiziğinde ortaya çıkan Tanrı sorunu vardır. Genel olarak Engizisyoncunun tanrıtanıamaz (ateist) olduğu düşünülür. Ama kanıtlar çok net değildir. Taslaklarda gizemci bir pasaj var:

"Öklid geometrisi. Bu yüzden Tanrı'yı kabul edeceğim, eski sonsuz Tanrı olduğu için ve insan onu sonuçlandıramayacağı (veya anlayamayacağı) için daha da çok. İyi Rab olsun. Öylesi daha utanç verici."

Anlaşılan bunun anlamı şu: İvan veya Engizisyoncu, etkisiz ve anlaşılmaz bir tanrının varlığını ancak ve ancak onun varlığı dünyanın durumunu daha da şaşırtıcı ve insafsız kılacaksa kabul etmeye hazırdır. Ya da burada Stavrogin bilmecesine, "sonsuz Tanrı'nın" aslında kötülük Tanrısı olabileceğine dair o çirkin kuş-kuya gönderme yapılmaktadır. Bu olasılık romanda Engizisyoncunun "korkunç, akıllı bir Ruh, öldürmeye ve yok etmeye kadir bir Ruh"⁶⁰ dediği şeye inancını dile getirmesiyle de sağlamlaşmaktadır. "İyi Rab olsun" ifadesindeki ironinin sebebi de budur. Bu tavırların ikisi de Tolstoy'un ilahiyatına benzemez. Ama şu söylenebilir: Büyük Engizisyoncu da, son dönemlerinde Tolstoy da, kendi Tanrı imajlarının karşısında ona rakip olarak durmuşlardır. Her ikisi de Tanrı'nın ender olarak bulunacağı ve pek istenmediği ütöpik egemenlikler kurmaya çalışmışlardır. Farklı biçimlerde olsa da, her ikisi de Dostoyevski'nin ana tezlerinden birini örneklemişlerdir: Bu teze göre, insancıl bir sosyalizm, tanrıtanıamazlığa götüren ölümcül bir öncüdür.

Bu şiiri bu şekilde okumanın eleştirel bir tasavvur, eleştiride bir mecaz kullanma denemesi olduğunu tekrarlayayım. Bu yöntem metnin bütününe uygulanamaz. Tolstoy düşüncesinin Büyük Engizisyoncu'nun kuramlarıyla karşılaştırılabilecek yönleri Dostoyevski'nin bilmesi mümkün olmayan yazılarında ve özel düşüncelerinde ifade edilmiştir. Bunlar büyük ölçüde Tolstoy'un metafiziğindeki geç döneme ait fazla net olmayan düşüncelerle ilgilidir. Ayrıca, bu hayali diyalogda yalnızca tek tarafın düşüncelerini duymaktayız. Dostoyevski'nin kendi görüşleri Mesih'in suskunluğunda toplan-

mıştır; bunlar ifadesini dilde değil tek bir davranışta, Mesih'in Engizisyoncu'ya verdiği öpücükte toplanır. Mesih'in bu düelloya katılmayı reddetmesi, dramatik olarak büyük bir görkem ve incelik motifini ortaya çıkartır. Ama felsefi açıdan, bir kaçınma da içerir. Dostoyevski'nin Ortodoks hiyerarşisindeki ve saray çevrelerindeki destekçileri şiirin bu tek yanlılığından rahatsız olmuşlardır. Engizisyoncu'ya herhangi bir karşılık verilmemiş olması, onun görüşlerine karşı çıkılamaz bir güç vermiş olmaktadır. Dostoyevski, romanın ilerleyen bölümlerinde Alyoşa'nın veya Peder Zosima'nın İvan'ın bu sapkın görüşlerini çürüteceğine söz vermiştir. Bu karakterlerin bunu gerçekten yapıp yapamadıkları tartışmalı bir konudur.

Ama bütün bunları kabul etsek bile, bu şiirin Tolstoy ile Dostoyevski arasındaki karşıtlığın bir alegorisi olarak yorumlanması yine de anlamlıdır. Sir Geoffrey Keynes, Blake ile Francis Bacon arasında geçen ve söz ettiğimizle şaşırtıcı benzerliğe sahip bir diyalogdan söz eder. Blake, Bacon'ın "Gerçek Üstüne" başlıklı denemesinin kenar boşluğuna –Dostoyevski'nin de yapabileceği gibi– "Akılcı Gerçek, Mesih'in değil Pilatus'un Gerçeğidir" diye bir not yazmıştır. Bu deneme İvan'ın masalındaki tema üzerine söylenen şu sözlerle bitmektedir: "Önceden de bildirildiği üzere, İsa geldiği zaman, 'yeryüzünde doğruluk kalmayacaktır.'" (Luka XVIII, 8) Blake de şöyle yazmış: "Bacon İmanın Sonunu getirmiş."⁶¹ Zamanın ayırdığı kişiler arasındaki veya zihnin kendi içindeki bölünmesini yansıtan bu tarz tartışmalar düşüncelerin ansızın netleşmesini sağlar. Bunlar aynı zamanda düşünsel ve dinsel mirasımızda tekrar tekrar ortaya çıkan çatışmaları da gösterir.

Ya bir falcılık örneği olarak ya da rastlantı sonucu, Büyük Engizisyoncu şiirinin sonu garip bir şekilde Tolstoy'un da yaşamının tarihini verir. İvan, Engizisyoncuyu "ömrünce çölde nefsinin öldürmeye uğraşıp insan sevgisinden bir türlü vazgeçmemiş bir adam" olarak betimler. Gorki de Tolstoy'u "Tanrı kendisini, yani insanı, kendi seçtiği çölde huzur içinde bıraksın diye, kendisi için değil, insanlık için Tanrı'yı arayan adam"⁶² olarak tanımlarken belki de aklında bu imge vardı. Tolstoy'un son dönemini İvan'ın şu betimlemesinden daha iyi ne anlatabilir: "Çölde bitki kökleriyle beslen-

di, nefisini yenmek için çırpındı; bunları hep özgürlüğe, daha iyiye ulaşmak için yaptı.”⁶³

VII

Tolstoy ile Dostoyevski arasındaki zıtlıklar ölümleriyle sona ermedi. Hatta sonraki olaylarla daha da keskinleşti ve dramatize edilmiş oldu. Onlar büyük bir sanatın ortaya çıkması için çok uygun olan tarihsel koşullarda; uygarlığın ve geleneksel kültürün yok olmanın eşiğinde olduğu bir dönemde verdiler yapıtlarını. “Daha sonra bu uygarlığın ana gücü artık ona uygun olmayan tarihsel koşullarla karşılaşır, ama hâlâ ayakta durur, ve edebiyatın özgürlüğü toplumsal disiplinlerin ve ahlakın yozlaşmasından yararlanırken, o bir an için kendisini tinsel yaratı alanında gösterir, en son meyvesini de orada verir.”⁶⁴ Büyük Engizisyoncu’nun Mesih’e insanın egemenliğinin yakın olduğunu söylemesinin üzerinden kırk yıl bile geçmeden Tolstoy’un bazı umutlarıyla Dostoyevski’nin korkularının çoğu gerçekleşti. Rusya’ya bir kıyamet despotizmi, *Ecinniler*’de Şigalov’un sözünü ettiği yönetim biçimi dayatıldı.

Yeni ele geçirilen bu gücün ve yeni özgürleşen bu enerjilerin kısa süren şafağında Dostoyevski ile yapıtları el üstünde tutuldu. Lenin *Ecinniler*’in “itici ama büyük” bir roman olduğunu düşünüyordu, Lunaçarski de Dostoyevski’yi tüm Rus romancıları içinde “en büyüleyici” romancı olarak tanımladı. 1920-21 yıllarında doğumunun yüzüncü yılı resmi törenlerle ve eleştiri yazılarıyla kutlandı.⁶⁵ Ama Şigalovculuğun radikal biçimleri güçlenince, Dostoyevski tehlikeli bir düşman, isyana ve inançsızlığa teşvik eden biri olarak görülmeye başlandı. Yeni engizisyoncular onu mistik ve gerici olmakla, ender rastlanan bir düş gücüne sahip olmakla birlikte tehlikeli biçimde tarihsel sezgilerden yoksun olan hasta kafalı biri olmakla suçladılar. *Ölümler Evinden Anılar*’ı çarlık dönemindeki baskıları gösterdiği, *Suç ve Ceza*’yı da devrimci bir aydınının Marksizm öncesi toplumdaki “iç çelişkiler” tarafından nasıl yok edildiğini anlattığı için kabul edebilirlerdi. Ama Stalin dönemi, Dostoyevski’nin en önemli romanları olan *Budala*’ya, *Ecinniler*’e

ve *Karamazov Kardeşler*'e, Engizisyoncunun Mesih'e dediği gibi "Git ve bir daha gelme. Hiç gelme... asla, hiçbir zaman!" dedi. Temmuz 1918'de, Lenin hem Tolstoy'un hem de Dostoyevski'nin heykellerinin dikilmesini istemişti. 1932'ye gelindiğinde, İlya Ehrenburg'un *İkinci Gün* adlı kitabının kahramanı, yalnızca Dostoyevski'nin insan hakkındaki gerçeğin bütününe söylediğini itiraf ediyordu. Ama bu, birlikte yaşanamayacak bir gerçektir. "O, ölüm döşeginde olanlara, tıpkı eskiden son dini ayinin yaptırıldığı gibi, son anda verilebilir. Eğer masaya oturup yemek yiyecekseniz, onu tümüyle unutmanız gerekir. Eğer bir çocuk yetiştirecekseniz, öncelikle onu evden çıkartmanız gerekir. . . . Eğer bir devlet kuracaksanız, adının ağza alınmasını bile yasaklamanız gerekir."

Oysa devrimci mabette Tolstoy'a, tıpkı Robespierre'in Akıl Tapınağı'nda Rousseau'ya verilen yer gibi, kutsal bir yer verilmişti. Lenin onun en büyük romancı olduğunu düşünüyordu. Marksist eleştirinin elinde bu zor aristokrat, Gorki'nin, kibrini sevgi dolu bir hayranlıkla anlattığı bu *barin* [toprak sahibi], proleter ulusçuluğun önderi haline geldi. Lenin'e göre, Rus devrimi gerçek aynasını onda bulmuştu. Ezilmiş ve yoksul bir edebiyatçı, hapse girmiş ve Sibirya'dan sağ çıkmış bir radikal, ekonomik ve toplumsal aşağılanmanın her türlüşünü yaşamış bir adam olan Dostoyevski ise, ölümünden sonra "proletaryanın memleketinden" sürüldü. Yüksek sosyetenin ve toprak sahiplerinin soylu tarihçisi, devrim öncesi babalık sisteminin savunucusu Tolstoy'a yeni milenyum şehrinin özgürlüğü verildi. Bu çok öğretici bir çelişki, İvan Karamazov'un şiirini yorumlayışımızın da, her ne kadar eksik ve mecazi olsa da, tarihsel olarak geçerli olduğunu gösteriyor. Marksistlerin Tolstoy'da gördükleri şeyler Dostoyevski'nin hayali Engizisyoncu'sunda bulunan birçok öğeydi: Bunlar maddi araçlar sayesinde oluşacak bir ilerlemeye ve pragmatik akla duyulan inanç, mistik deneyimlerin reddi ve bu dünyanın sorunlarıyla ilgilenirken neredeyse Tanrı'yı tümüyle dışlama eğilimi gibi şeylerdi. Dostoyevski'yi ise, Engizisyoncu'nun Mesih'i anladığı gibi anladılar, onda ebedi bir "düzen bozucu", özgürlük ve trajedi yayan birini, toplumun tamamının ilerlemesi yerine bireysel ruhun dirilişine daha büyük önem veren bir adamı gördüler.

Marksist edebiyat eleştirisi, seçici olmakla birlikte, Tolstoy'un dehası üzerine çok fazla şey üretmiştir. Dostoyevski'yi ise ya görmezlikten gelmiş ya da mahkûm etmiştir. George Lukács buna bir örnektir. Tolstoy üzerine çok fazla şey yazmıştır; *Savaş ve Barış* ile *Anna Karenina*'yı ele alırken eleştirmen bakışını çok rahat kullanır. Ama yazdığı onca şeyin arasında Dostoyevski'ye ancak şöyle bir değinir. Lukács'ın ilk kitaplarından biri olan *Roman Kuramı* ondan yalnızca son paragrafta söz eder; Dostoyevski'nin kitabın ana ilgi konusu olan 19. yüzyıldaki karmaşık sorunların dışında kaldığını belirtir. Nihayet 1943'te *Karamazov Kardeşler* üzerine bir yazı yazmıştır. Bu yazıda Lukács kendisine düstur olarak çok anlamlı bir şekilde Browning'in şiirinden şu sözü seçmiştir: "Ruhumu kanıtlamaya gidiyorum!" Ama bu çabadan fazla bir şey çıkmamıştır. Bu yazı kararsız ve yüzeysel kalmıştır.

Zaten başka türlü de olamazdı. Dostoyevski'nin romanları Marksist devrimci hayat görüşünün tümünden reddedilişidir. Üstelik diyalektik materyalizmin nihai zaferine gerçekten inanıyorsa, bir Marksistin reddetmesi gereken bir kehaneti içermektedir. Dostoyevski'ye göre, Şigalov'lar ve Büyük Engizisyoncu'lar dünya düzeni üzerinde kısa süreli bir egemenlik kurabilirler. Ama onların bu egemenliği, içerdği ölümcül acımasızlık sayesinde, bir kaosa götürmeye ve kendi kendini yok etmeye mahkûmdur. Algıları açık olan inançlı bir Marksist tarafından *Ecinniler* bir felaket habercisi gibi okunabilir ancak.

Stalin dönemindeki Sovyet sansür kurumu da bu kavrayışla hareket etmiştir. Stalinizm karşıtlığı ise, Dostoyevski'nin yeniden değerlendirilmesini gündeme getirmiş, Dostoyevski incelemelerinde bir artış olmuştur. Ama proleter ve laik bir diktatörlüğün liberal biçiminin bile, halktan çok fazla kişinin Prens Mışkin'in maceralarını, Şigalov ile Verhovenskiy meselini ve *Karamazov Kardeşler*'deki "*Pro ve Contra* (Lehte ve Aleyhte)" bölümlerini okumasına izin veremeyeceği açıktır. Dostoyevski bir kez daha yeraltından gelen ses olabilir.

Rusya'nın dışında ise genelde bunun tersi olmuştur. Dostoyevski çağdaş düşünceye Tolstoy'dan çok daha fazla işlemiştir. O,

modern duyarlılığın başlıca ustalarından biridir. Dostoyevski'nin izleri modern romandaki psikolojide, İkinci Dünya Savaşı'ndan doğan saçma ve trajik özgürlük düşüncesinde ve düşünsel ilahiyatta izlenebilir. Çember turunu tamamlamıştır. Vogue'nin Avrupalı okurlara uzak diyarın barbarı olarak tanıttığı o "İskit", yaşamımızın kâhini ve tarihçisi olmuştur. Bu belki de barbarlığın çok yakınıımıza gelmiş olmasından kaynaklanmıştır.

Bu yüzden, bu iki romancı öldükten sonra bile birbirlerine zıt yerlerde durmaktadırlar. Tolstoy, epik geleneğin en önemli mirasçılarında biridir, Dostoyevski ise, Shakespeare'den sonra gelmiş en önemli dramatik yazar; Tolstoy'un zihni mantık ve gerçeklerle ilgilidir, Dostoyevski akılcılığı aşağılar, büyük bir çelişki aşığıdır; Tolstoy, toprağın, kırsalın ve pastoral tarzın yazarıdır; Dostoyevski tipik kentli, dilde modern metropolü yaratan kişidir; Tolstoy, gerçeğin peşinde koşarken çok aşırıya kaçarak hem kendini hem çevresindekileri yok etmiştir, Dostoyevski, Mesih'e karşı olmaksansa gerçeğe karşı olmayı yeğleyen, bütüncül anlayışlardan kuşku duyan ve gizemi seven biridir; Tolstoy, Coleridge'ın deyimiyle "sürekli olarak ahlak yolunda kalan", Dostoyevski ise doğal olmayan labirentlere dalan, ruhun dehlizlerinde ve bataklıklarında gezinen biridir; Tolstoy, somut dünyayı adımlayan, somut yaşantıların dokunulabilir niteliğini ve duyularla algılanabilir gerçekliğini aktaran bir dev, Dostoyevski sanrıların, hayaletlerin sınırında gezinen, sonunda yalnızca bir düş olduğu anlaşılabilecek şeytani ayartmalara her zaman açık biridir; Tolstoy, bir sağlık ve Olympos canlılığı timsalidir, Dostoyevski ise hastalığın ve cinler tarafından ele geçirilmenin yüklediği enerjilerin toplamıdır. Tolstoy, insanlığın sonunda varacağı yeri tarihsel olarak ve zamanın akışı içinde görmüştür, Dostoyevski ise kendi çağında ve dramatik anın canlı durgunluğunda; Tolstoy mezarına Rusya'da ilk kez yapılan laik bir cenaze töreniyle konmuştur, Dostoyevski ise Petersburg'daki Alexander Nevski Manastırı'nın mezarlığında Ortodoks kilisesinin ağırbaşlı bir cenaze töreniyle toprağa verilmiştir; Dostoyevski Tanrı'ya inanan bir insandır, Tolstoy ise ona gizlice meydan okuyanlardan biri.

Astapovo'daki istasyon şefinin evinde Tolstoy'un yatağının başucunda iki kitap olduğu söyleniyor: *Karamazov Kardeşler* ve Montaigne'in *Denemeler*'i. Anlaşılan ölürken yanında en büyük düşmanı ile kendisine yakın bulduğu bir ruhun bulunmasını istemiş. İkincisini doğru seçmiş, çünkü Montaigne de yaşamdan yana olan ve yaşamın gizemini ve bütünlüğünü onun gibi anlayan bir yazar. Ama Tolstoy vahşi dehasını yatıştırmaya çabalarken, *Denemeler*'in II. cildindeki o ünlü on ikinci bölüme bakmış olsaydı, hem kendisine hem de Dostoyevski'ye çok uygun olan şu yargıyı okuyabilirdi:

C'est un grand ouvrier de miracles que l'esprit humain. [İnsan zihni, ne usta bir mucize işçisi...]

NOTLAR

1

(Sayfa 9-48)

- Yazar Shakespeare'in Julius Caesar adlı oyununa gönderme yapıyor bkz. III.iii. 76 "Buraya Caesar'ı gömmeye geldim, övmeye değil". -ç.n.
- R. P. Blackmur: "The Lion and the Honeycomb" (*The Lion and the Honeycomb*, New York, 1955).
- 3 D. H. Lawrence'in Ernest Collins'e mektubundan, 24 Şubat 1913 (*The Letters of D. H. Lawrence*, New York, 1932).
- 4 E. M. Forster, *Roman Sanatı*, s. 43, çev. Ünal Aytür, İstanbul, Adam Yayıncılık, 1982.
- 5 Nikolay Aleksandroviç Berdyayev, *Dostoyevski*, s.163, Fransızcadan çev. Ender Gürol, İstanbul, Adam Yayıncılık, 1984.
- 6 D. S. Merezhkovsky, *Tolstoy as Man and Artist, with an Essay on Dostoevski* (London, 1902).
- T. E. Lawrence'dan E. M. Forster'a mektup, 20 Şubat 1924 (*The Letters of T. E. Lawrence*, New York, 1939).
- 8 John Cowper Powys, *Dostoevsky* (London, 1946).
- 9 Thomas Mann, "Dostojewski-Mit Maassen" (Neue Studien, Stockholm, 1948).
- 10 T. E. Lawrence'dan Edwar Garnett'e mektup, 26 Ağustos 1922 (*The Letters of T. E. Lawrence*)
- 11 Virginia Woolf, "Modern Fiction" (*The Common Reader*, New York, 1925).
- 12 Jakob Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (Gessamelte Werke, IV, Basel, 1956).
- 13 Georges Cuvier (1769-1832).
- 14 Daniel O'Connell (1775-1847).
- 15 Ralph Nickleby ve Arthur Gride, Dickens'in *Nicholas Nickleby* adlı romanının; Chuzzlewit ve Pecksniff *Martin Chuzzlewit*; Murdstone ise *David Copperfield* adlı romanının kahramanlarıdır -y.n.
- 16 Edmund Wilson, "Dickens: The Two Scrooges" (*Eight Essays*, New York, 1954).
- 17 Lionel Trilling, "Flaubert's Last Testament" (*The Opposing Self*, New York, 1955).
- 18 Emile Zola, aktaran George Lukács, "Erzählen oder Beschreiben?" (*Probleme des Realismus*, Berlin, 1955).
- 19 Henry James, "Emile Zola" (*Notes on Novelists, with Some Other Notes*, New York, 1914).
- 20 Hamlet oyununa göndermede bulunuyor. Bkz. I.V. 167-168. : "Yerde gökte daha öyle şeyler var ki Horatio, Senin felsefenin düşlerine bile giremez."
- 21 D. H. Lawrence, *Klasik Amerikan Edebiyatı Üzerine İncelemeler*, çev. Nebile Direkçigil, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- Henry James, aktaran P. Lubbock, 1872 başlarındaki bir mektuptan (*The Letters of Henry James*, New York, 1920).
- 23 Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Bir Yazarın Günlüğü*, s.388, çev. Kayhan Yükseler, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- 24 Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler*, s.305, çev. Nihal Yalaza Taluy, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.

- 25 *Bir Yazarın Günlüğü*, s.115.
- 26 Guillaume Victor Émile Augier (1820-1889).
- 27 Martel de Janville Kontesi olarak da bilinen Sibylle Gabrielle Marie Antoinette Riqueti de Mirabeau'nun (1849-1932) kullandığı mahlastır.
- 28 John Gibson Lockhart (1794-1854).
- 29 D. H. Lawrence, *Klasik Amerikan Edebiyatı Üzerine İncelemeler*, çev. Nebile Direkçigil, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- 30 N. A. Berdiaev, *Les Sources et le sens du communisme russe* (çeviren A. Nerville, Paris, 1951).
- 31 D. S. Merezhkovsky, age.

2

(Sayfa 49-132)

- Romain Rolland, *Mémoires et fragments du journal* (Paris, 1956).
- Madam Bovary, çev. Nurullah Ataç/Sabri Esat Siyavuşgil, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, 2012, s.2.
- 3 Flaubert'den Louise Colet'e mektup, 12 Temmuz 1853 (*Correspondance de Gustave Flaubert*, III, Paris, 1927).
 - 4 Henry James, "Gustave Flaubert" (*Notes on Novelists, with Some Other Notes*, New York, 1914).
 - 5 Jean Paul Sartre, "Qu'est-ce que la littérature?" (*Situations*, II, Paris, 1948).
 - 6 Bakınız F. W. J. Hemmings, *The Russian Novel in France, 1884-1914* (Oxford, 1950); T. S. Lindstrom: *Tolstoi en France (1886-1910)* (Paris, 1952); ve Gilbert Phelps: *The Russian Novel in English Fiction* (London, 1956).
 - 7 C. P. Snow, "Dickens at Work" (*New Statesman*, 27 Temmuz 1957).
 - 8 Matthew Arnold (1822-1888).
 - 9 Andrew Cecil Bradley (1851-1935).
 - 10 Yuhanna 10:1.
 - 11 Anna Karenina, s. 38.
 - 12 Age., s. 56-7.
 - 13 Age., s. 66
 - 14 Age., s. 72-3.
 - 15 Age., s. 76.
 - 16 Age., s. 85.
 - 17 Age., s. 87.
 - 18 Age., s. 96.
 - 19 Age., s. 99.
 - 20 Age., s. 99.
 - 21 Madam Bovary, s. 51.
 - 22 Anna Karenina, s. 103.
 - 23 Age., s. 111.
 - 24 Age., s. 137.
 - 25 Age., s. 138.
 - 26 Age., s. 149.
 - 27 Age., s. 153.

- 28 R. P. Blackmur, "The Loose and Baggy Monsters of Henry James" (*The Lion and the Honeycomb*, New York, 1955).
- 29 Anna Karenina, s. 135.
- 30 D. S. Merezhkovsky'den alıntı, age.
- 31 İlyada, çev. Azra Erhat, A. Kadir, İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Dizisi, 2014, 258-261. dizeler, s.499.
- 32 Çocukluk, İlkgençlik, Gençlik, çev. Mazlum Beyhan, İletişim Yayınları, 2011, s.33.
- 33 Age., s.124.
- 34 Age., s.133.
- 35 Age., s.134.
- 36 İlyada, XXI.Bölüm, 106-119.dizeler, s.455.
- 37 Age., XXIV. Bölüm, 613-614.dizeler, s.541.
- 38 Çocukluk, İlkgençlik, Gençlik, s. 105.
- 39 Age., s. 111.
- 40 Söz konusu olan John Webster'ın tragedyası *The Duchess of Malfi* ve oyunun önde gelen karakterlerinden Daniel de Bosola'dır.
- 41 "Her şeyin, acılarına varıncaya kadar beşerin, kutlu olduğu ve bir zamanlar tapılanların artık vurulduğu, dört bin tanrıya bir tanrısızın düşmediği yer." -y.n.
- 42 Savaş ve Barış, çev. Leyla Soykut, İletişim Yayınları, 2011, I. cilt, s. 457.
- 43 Age., s.472-473.
- 44 George Lukács. *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s. 148.
- 45 Dostoyevski'nin, kardeşi Michael'a mektubundan, 22 Şubat 1854 (*Letters of Fyodor Michailovitch Dostoevsky*, çev. E. C. Mayne, London, 1914).
- 46 Kazaklar, çev. Leyla Soykut, Güven Basım ve Yayınevi, 1971, s. 33.
- 47 Savaş ve Barış, çev. Leyla Soykut, II. Cilt, s. 520-21.
- 48 Age., II. Cilt, s. 587.
- 49 Agy., s. 742.
- 50 Anna Karenina, s.123.
- 51 Odysseia, XVIII.Bölüm, 365-370. mısralar çev. Azra Erhat ve A. Kadir; İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Dizisi, 2014.
- 52 Savaş ve Barış, II. Cilt, s. 276.
- 53 Agy., s. 309.
- 54 Age., I. Cilt, s. 860.
- 55 Agy., s. 452.
- 56 Age., s. 637
- 57 Önsöz, *La Guerre et la paix* (çev. H. Mongault, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1944).
- 58 Savaş ve Barış, II. Cilt, s. 753.
- 59 Agy.,s. 752.
- 60 Agy.,s .766.
- 61 Agy.,s .769.
- 62 Agy.,s .789.
- 63 Agy.,s .823.
- 64 Agy.,s .745.
- 65 Agy.,s .808.
- 66 Agy.,s .793.
- 67 Agy.,s .792.
- 68 Agy.,s .777.

- 69 Agy., s. 825.
 70 Bu zor konudaki en aydınlatıcı tartışmalardan biri için bakınız, Denys Page: *The Homeric Odyssey* (Oxford, 1955).
 71 George Lukács, age., s. 75.
 72 E. M. Forster. *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, s. 219, Adam Yayıncılık, 1982.
 73 George Gibian'ın *Tolstoj and Shakespeare* (Gravenhage, 1957) adlı çalışması elime ancak bu kitap baskıya girerken ulaştı.
 74 Age., I. Cilt, s. 822.
 75 Agy.
 76 Age., s. 829.
 77 Age., s. 838.
 78 Age., s. 132.
 79 George Lukács, age., s. 146.
 80 Tolstoy'un Gorki'ye mektubundan. Kaynak, *Gorki: Reminiscences of Tolstoj, Chekov and Andreev* (trans. By Katherine Mansfield, S. S. Koteliensky, and Leonard Woolf, London, 1934).
 81 George Bernard Shaw: "Tolstoj: Tragedian or Comedian" (*The Works of Bernard Shaw*, Vol. 29, London, 1930-38).
 82 George Orwell, "Lear, Tolstoj, and the Fool" (*Polemic*, VII, London, 1947).

3

(Sayfa 133-226)

- Dostoyevski, *Dostoyevski'nin Mektupları*, s. 22-23, çev. Zeyyad Özalpsan, İstanbul, Ararat Yayınevi, 1973. (Çevirisi kısmen değiştirilerek kullanılmıştır)
 Karamazov Kardeşler, s. 1013, çev. Nihal Yalaza Taluy, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, 2012.
 3 Thomas Mann, "Dostojewski-Mit Maassen" (*Neue Studien*, Stockholm, 1948).
 4 André Gide, *Dostoïevsky* (Paris, 1923).
 5 Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form* (New York, 1957).
 6 Humphry House, *Aristotle's Poetics* (London, 1956).
 7 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822).
 8 Pléiade edisyonundaki not defterlerinin editörleri Dostoyevski'nin "Prens" sözcüğünü önemli bir motif keşfettiğini belirtecek şekilde yazmış olduğunu söylüyorlar. Ama Mışkin'in henüz prens unvanı yoktur; roman ilk tasarlandığında bu unvan ikincil karakterlerden biri için düşünülmüştür. Dostoyevski ancak sonradan Prens'in "budala"nın kendisi olduğunu fark etmiştir. (Yazarın notu).
 9 Wilkins Micawber, Charles Dickens'ın David Copperfield adlı romanından bir karakter.
 10 Lionel Trilling, "Manners, Morals, and the Novel" (*The Liberal Imagination*, New York, 1950)
 11 George Lukács, *Die Theorie des Romans* (Berlin, 1920).
 12 Budala, çev. Engin Altay, İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, s. 18.
 13 Age., s. 42.
 14 Age., s. 42, 43.

- 15 Allen Tate: "The Hovering Fly" (*The Man of Letters in the Modern World*, New York, 1955).
- 16 Budala, age., s. 74.
- 17 Age., s. 96.
- 18 Age., s. 127.
- 19 Age., s. 141.
- 20 Age., s. 147-148.
- 21 Age., s. 181.
- 22 Age., s. 196.
- 23 D. S. Merezhkovsky, *Tolstoi as Man and Artist, with an essay on Dostoevski* (London, 1902).
- 24 Age., s. 198.
- 25 Age., s. 210.
- 26 Age., s. 221.
- 27 Age.
- 28 Age., s. 739.
- 29 Henri Troyat, Dostoyevski, çev. Leylâ Gürsel, s. 315, İletişim Yayınları, 2010.
- 30 Budala, s. 715-716.
- 31 Age., s.720.
- 32 Age., s. 723.
- 33 Age., s. 725.
- 34 Age., s. 726.
- 35 R. P. Blackmur, "The Everlasting Effort" (*The Lion and the Honeycomb*, New York, 1955).
- 36 Ecinniler, age., s. 632.
- 37 Age., s. 649.
- 38 Age., s. 661.
- 39 Age., s. 668.
- 40 Age., s. 672.
- 41 Age., s. 682.
- 42 Age., s. 697-8.
- 43 "The Reminiscences of Sophie Kovalevsky", alıntılıdığı kaynak *Letters of Fyodor Michailovitch Dostoevsky*.
- 44 Ezilenler, çev. Nihal Yalaza Taluy, İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, 2011, s.1.
- 45 İnsancıklar, çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları, 2012, s. 136-137.
- 46 Sırasıyla Dickens, Balzac, George du Maurier ve Eugène Sue'nün romanları -y.n.
- 47 Karamazov Kardeşler, s. 777.
- 48 Ezilenler, age., s. 278.
- 49 Ezilenler, age., s. 284.
- 50 Mahpus, çev. Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 368.
- 51 Ecinniler, age., s. 783.
- 52 Agy, s. 786.
- 53 James Joyce, Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi, çev. Murat Belge, İletişim, s. 221.
- 54 Savaş ve Barış, I. Cilt, s. 471.
- 55 R. Poggioli, "Kafka and Dostoyevsky" (*The Kafka Problem*, New York, 1946).
- 56 Atinalı Timon, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, 1968, s. 365-366.
- 57 Troilos ile Kressida, çev. Sabahattin Eyüboğlu. Adam Yayıncılık, 1993.

- 58 Denis Diderot, Rameau'nun Yeğeni, çev. Adnan Cemgil, İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Dizisi, 2013, s. 15.
- 59 Yeraltından Notlar, çev. Nihal Yalaza Taluy, İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Dizisi, 2012, s. 131.
- 60 Age., s. 43.
- 61 Age., s. 7.
- 62 Age., s. 44.
- 63 Age., s. 47.
- 64 Age., s. 30.
- 65 Age., s. 102.
- 66 Age., s. 103.
- 67 Age., s. 121.
- 68 Age., s. 56.
- 69 Age., s. 131.
- 70 Dostoyevski'nin kullandığı imgelerin bu yönü R. E. Matlaw tarafından ayrıntılı olarak incelenmiştir: "Recurrent Images in Dostoevskij" (*Harvard Slavic Studies*, III, 1957).
- 71 Age., s. 139.
- 72 Age., s. 138.
- 73 Age., s. 14.

4

(Sayfa 227-337)

- 1 H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama* (London, 1956).
- 2 J. E. Harrison, *Ancient Art and Ritual* (New York, 1913).
- 3 André Gide, *Dostoïevsky* (Paris, 1923).
- 4 N. A. Berdiaev, *L'Esprit de Dostoïevski* (Paris, 1946).
- 5 Francis Fergusson, "The Golden Bowl Revisited" (*The Human Image in Dramatic Literature*, New York, 1957).
- 6 R. P. Blackmur, "Between the Numen and the Moha" (*The Lion and the Honeycomb*, New York, 1955).
- 7 Romano Guardini, *Religiöse Gestalten in Dostojewskis Werk* (Munich, 1947).
- 8 Francis Fergusson, "Measure for Measure" (*The Human Image in Dramatic Literature*, New York, 1957).
- 9 Martin Luther, *Ermahnung zum Frieden auf die zwölf Artikel* (1525).
- 10 Modern totaliter felsefelerle İkinci Geliş inancı geleneği arasındaki ilişkiler Norman Cohn'un *The Pursuit of the Millennium* (London, 1957) adlı kitabında incelenmiştir.
- 11 N. A. Berdiadev, age.
- 12 Léon Shestov, *Tolstoi und Nietzsche* (çev. N. Strasser, Cologne, 1923).
- 13 Savaş ve Barış, I. Cilt, s. 420-421.
- 14 Age., s. 880.
- 15 Age., II. Cilt, s. 596.
- 16 R. P. Blackmur, "The Loose and Baggy Monsters of Henry James" (*The Lion and the Honeycomb*, New York, 1955).
- 17 Age., II. Cilt, s. 529.
- 18 Age., s. 673.

- 19 *Stephen Crane's Love Letters to Nellie Crane* By H. Cady and L. G. Wells, Syracuse University Press, 1954).
- 20 R. Poggioli, "A Portrait of Tolstoy as Alceste" *The Phoenix and the Spider*, Harvard, 1957).
- 21 N. A. Berdyaev, Dostoyevski, çev. Ender Gürol. Adam Yayıncılık 1984, s. 9.
- 22 Age., s. 145.
- 23 Age., s. 310.
- 24 N. A. Berdyaev, age.
- 25 Romano Guardini, age.
- 26 Budala, s. 517.
- 27 R. P. Blackmur, "Between the Numen and the Moha" (*The Lion and the Honeycomb*, New York, 1955).
- 28 D. S. Merezhkovsky, *Tolstoi as Man and Artist, with an Essay on Dostoïevski* (London, 1902).
- 29 Age., s. 804.
- 30 Age., s. 821.
- 31 Age., s. 823-824.
- 32 Age., s. 182.
- 33 Age., s. 1812-183.
- 34 Irving Howe, "Dostoevsky: The Politics of Salvation" (*Politics and the Novel*, New York, 1957).
- 35 Age., s. 229.
- 36 Age., s. 307 ve 319.
- 37 Age., s. 529.
- 38 Age., s. 533.
- 39 Age., s. 349.
- 40 Age., s.307.
- 41 Age., s.183.
- 42 Age., s.669.
- 43 V. Ivanov, *Freedom and the Tragic Life: A Study in Dostoevsky* (New York, 1957).
- 44 Jacques Rivière: "De Dostoïewski et de l'insondable" (Nouvelles Etudes, Paris, 1922).
- 45 Joseph Goebbels, *Michael* (Munich, 1920). Rutgers Üniversitesinden Profesör Sidney Ratner'a bu romana dikkatimi çektiği için teşekkür ederim.
- 46 D. S. Merezhkovsky, age.
- 47 Tolstoy'dan Gorki'ye mektup. Gorky, *Reminiscences of Tolstoy, Chekov and Andreev* (çev. Katherine Mansfield, S. S. Koteliensky ve Leonard Woolf, London, 1934).
- 48 Bir Yazarın Günlüğü, s. 859.
- 49 Age., s. 926.
- 50 Karamazov Kardeşler, age., s. 851-852.
- 51 Age., s. 325.
- 52 Age., s. 332.
- 53 Age., s. 327.
- 54 Age., s. 350.
- 55 Dostoyevski'nin Damascene'e yaptığı göndermeyi açıklarken University College, Dublin'den Profesör John J. O'Meara'nın görüşlerinden çok yararlandım.
- 56 Age., s. 350.
- 57 Age., s. 199.
- 58 André Gide, age.
- 59 Age., s. 345-346.

60 Age., s. 335.

61 Sir Geoffrey Keynes'in 8 Mart 1957 tarihli *The Times Literary Supplement*'deki yazısına bakınız.

62 Karamazov Kardeşler, s. 349.

63 Age., s. 348.

64 Jacques Maritain, *Creative Intuition in Art and Poetry* (New York, 1953)

65 Bakınız Irving Howe, age.

Türkçe Çeviride Kullanılan Eserler

Klasik mitolojide geçen adların çevirisinde Azra Erhat'ın *Mitoloji Sözlüğü*nden yararlanılmıştır. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972.)

Metin içinde geçen Tolstoy ve Dostoyevski yapıtlarından yapılan alıntıların çevirisinde aşağıdaki Türkçe yayınlar kullanılmıştır:

L. N. Tolstoy:

Tolstoy, L. N., *Anna Karenina*, çev. Ayşe Hacıhasanoğlu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, 2012.

———: Çocukluk, İlkgençlik, *Gençlik*, çev. Mazlum Beyhan, Dünya Klasikleri 27, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

———: *Diriliş*, çev. Ayşe Hacıhasanoğlu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, 2012.

———: İtiraflarım, çev. Prof. Dr. Kemal Aytaç, İstanbul: Klasik, 1991.

———: İvan İlyiç'in Ölümü, çev. Nihal Yalaza Taluy, İstanbul: M.E.B. Yayınları, 1963.

———: *Kazaklar*, çev. Leyla Soykut, İstanbul: Güven Basım ve Yayınevi, 1971.

———: *Kreutzer Sonat*, çev. Ayşe Hacıhasanoğlu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, 2013.

- : *Savaş ve Barış*, çev. Leyla Soykut, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- : “Shakespeare ve Dram Sanatı Üzerine”, çev. Mazlum Beyhan, *Sanat Nedir?* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, 2012 içinde.

F. M. Dostoyevski:

- Dostoyevski, F. M., *Beyaz Geceler*, çev. Sabri Gürses, Can Yayınları, İstanbul: 2013.
- : *Bir Yazarın Günlüğü*, çev. Kayhan Yükseler, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012. (Kısmen kullanılmıştır)
- : *Budala*, çev. Ergin Altay, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, 2012.
- : *Delikanlı*, çev. Ergin Altay, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- : *Ecinniler*, çev. Mazlum Beyhan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, 2012.
- : *Ezilenler*, çev. Nihal Yalaza Taluy, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, 2011.
- : *İnsancıklar*, çev. Ergin Altay, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- : *Karamazov Kardeşler*, çev. Nihal Yalaza Taluy, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, 2012.
- : *Kumarbaz*, çev. Ergin Altay, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- : *Ölümler Evinden Anılar*, çev. Nihal Yalaza Taluy, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, 2011.
- : *Suç ve Ceza*, çev. Mazlum Beyhan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, 2012.
- : *Yeraltından Notlar*, çev. Nihal Yalaza Taluy, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, 2012.

Çeviride kullanılan diğer Türkçe yayınlar:

- Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1976.
- Bacon, Francis, *Denemeler*, çev. Akşit Göktürk, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1986.
- Berlin, Isaiah, Sonsöz: “Kirpi ile Tilki”, çev. Turgut Berkes/Osman Yener, *Savaş ve Barış*, çev. Leyla Soykut, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011 içinde.
- Berdyayev, Nikolay Aleksandroviç, *Dostoyevski*, çev. Ender Gürol, İstanbul: Adam Yayıncılık, 1984. (Kısmen kullanılmıştır)
- Coleridge, Samuel Taylor, *Denemeler*, çev. Halit Çakır, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (Kazım Taşkent Klasik Yayıtlar Dizisi), 1993.
- Diderot, Denis, *Rameau’nun Yeğeni*, çev. Adnan Cemgil, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, 2013.
- Dostoyevski, F. M., *Dostoyevski’nin Mektupları*, çev. Zeyyad Özalpsan, İstanbul: Ararat Yayınevi, 1973. (Çevirisi kısmen değiştirilerek kullanılmıştır)
- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, çev. Nurullah Ataç/Sabri Esat Siyavuşgil, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, 2012.
- Forster, E. M., *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, İstanbul: Adam Yayıncılık, 1982.
- Homer, İlyada, çev. Azra Erhat/ A. Kadir, İstanbul: Can Yayınları, 2006.
- : *Odyseia*, çev. Azra Erhat/ A. Kadir, İstanbul: Can Yayınları, 2002.
- Joyce, James, *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*, çev. Murat Belge, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Lawrence, D. H., *Klasik Amerikan Edebiyatı Üzerine İncelemeler*, çev. Nebile Direkçigil, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- : *Gökkuşağı*, çev. Tülin Nutku, İstanbul: Can Yayınları, 1990.
- Lukács, George, *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları, 2007. (Kısmen kullanılmıştır)

- Proust, Marcel, *Kayıp Zamanın İzinde: Mahpus*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- : *Kayıp Zamanın İzinde: Albertine Kayıp*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Shakespeare, W., *Antonius ve Kleopatra*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul Remzi Kitabevi, 1967.
- : *Atinalı Timon*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1968.
- : *Fırtına*, çev. Bülent Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1994.
- : W., IV. *Henry*, çev. Hamit Çalışkan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, Mart 2014.
- : *Kral Lear*, çev. Özdemir Nutku, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, 2011.
- : *Macbeth*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, 2010.
- : *Troilos ile Kressida*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Adam Yayıncılık, İstanbul: 1993.
- Troyat, Henri, *Dostoyevski*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Webster, John, *Ak Şeytan*, çev. M. Hamit Çalışkan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi, 1995.

Yazarın Verdiği Kaynakça

L. N. Tolstoy:

The Christian Teaching, çev. Vladimir Chertkov (New York, 1898).

The Private Diary of Leo Tolstoy 1853-1857, çev. Louise ve Aylmer Maude (Londra, 1927).

The Journal of Leo Tolstoi, 1895-1899, çev. Rose Strunsky (New York, 1917).

The Letters of Tolstoy and His Cousin Countess Alexandra Tolstoy, çev. L. Islavin (London, 1929). *Tolstoi's Love Letters*, çev. S. S. Koteliensky ve Virginia Woolf (London, 1823).

Lettres inédites de L. Tolstoy à Botkine, çev. J. W. Bienstock (Vol. 66 of *Les œuvres libres*, Paris, n.d.)

New Light on Tolstoy, Literary Fragments, Letters and Reminiscences Not Previously Published, ed. R. Fülöp-Miller (New York, 1931).

Anna Karenina ve Diriliş için not defterleri ve müsveddelerden yapılan alıntılar; Henri Mongault, S. Luneau ve E. Beaux'nun Bibliothèque de la Pléiade (Paris, 1951) koleksiyonundaki Fransızca çevirilerden alınmıştır.

F. M. Dostoyevski:

Letters of Fyodor Michailovitch Dostoevsky, çev. E. C. Mayne (London, 1914)

Dostoevsky: *Letters and Reminiscences*, çev. S. S. Koteliansky and J. Middleton Murry (New York, 1923)

The Letters of Dostoyevsky to His Wife, çev. E. Hill ve D. Mudie (London, 1930).

Kullanılan diğer yayınlar:

(Aşağıdaki liste yalnızca dolaysız biçimde kullanılan ve alıntı yapılan kaynakları içerir. Örneğin, Schiller'in şiirleri ya da Matthew Arnold'un *Essays in Criticism* gibi standart kabul edilen ya da klasikleşmiş metinleri içermez.)

Charles Andler: "*Nietzsche et Dostoievsky*" (in *Mélanges Baldensperger*, Paris, 1930).

Vladimir Astrov: "Dostoievsky on Edgar Allan Poe" (*American Literature*, XIV, 1942).

N. A. Berdiaev: *Les Sources et le sens du communisme russe* (çev. A. Nerville, Paris, 1951).

———: *L'Esprit de Dostoievski* (çev. A. Nerville, Paris, 1946).

Isaiah Berlin: *The Hedgehog and the Fox* (New York, 1953).

———: *Historical Inevitability* (Oxford, 1954).

Rachel Bepaloff: *De l'Iliade* (New York, 1943). Marius Bewley: *The Complex Fate* (New York, 1954).

R. P. Blackmur: *The Double Agent* (New York, 1935).

———: *Language as Gesture* (New York, 1952).

———: *The Lion and the Honeycomb* (New York, 1955).

———: *Anni Mirabiles, 1951-1925* (Washington, 1956).

N. von Bubnoff, ed.: *Russische Religionsphilosophen: Dokumente* (Heidelberg, 1956).

Jakob Burckhardt: *Weltgeschichtliche Betrachtungen (Gesammelte Werke, IV, Basel, 1956)*. Kenneth Burke: *The Philosophy of Literary Form* (New York, 1957).

E. H. Carr: *Dostoevsky (1821-1881)* (New York, 1931).

C. G. Cams: *Psyche* (Jena, 1926).

- J.-M. Chassaignon: *Cataractes de l'imagination* (Paris, 1799).
- V. Chertkov: *The Last Days of Tolstoy* (çev. N. A. Duddington, London, 1922).
- N. Cohn: *The Pursuit of the Millennium* (London, 1957).
- Stephen Crane's Love Letters to Nellie Crouse* (ed. H. Cady ve L. G. Wells, Syracuse University Press, 1954).
- R. Curie: *Characters of Dostoevsky* (London, 1950).
- D. Cyzevskij: "Schiller und 'Die Brtider Karamazov'" (*Zeitschrift fur Slavisch Philologie*, VI, 1929).
- Ilya Ehrenburg: *Out of Chaos* (çev. A. Bakshy, New York, 1934).
- T. S. Eliot: *Selected Essays, 1917-1932* (New York, 1932).
- : *Notes Towards the Definition of Culture* (New York, 1949).
- Francis Fergusson: *The Idea of a Theater* (Princeton University Press, 1949).
- : *The Human Image in Dramatic Literature* (New York, 1957).
- Gustave Flaubert: *Correspondance de* (Paris, 1926-33).
- E. M. Forster: *Aspects of the Novel* (New York, 1950).
- Sigmund Freud: "Dostoevsky and Parricide" (Virginia Woolf ve S. S. Koteliensky'nin *Stavrogin's Confession* çevirisinin önsözünde, New York, 1947).
- D. Gerhardt: *Gogol' und Dostojevskij in ihrem künstlerischen Verhältnis* (Leipzig, 1941).
- Gabriel Germain: *Genèse de l'Odyssée* (Paris, 1954).
- André Gide: *Dostoievsky* (Paris, 1923).
- Michael Ginsburg: "Koni and His Contemporaries" (*Indiana Slavic Studies*, I, 1956).
- Joseph Goebbels: *Michael* (Munich, 1929).
- Lucien Goldmann: *Le Dieu caché* (Paris, 1955).
- Maxim Gorky: *Reminiscences of Tolstoy, Chekhov and Andreev* (çev. Katherine Mansfield, S. S. Koteliensky ve Leonard Woolf, London, 1934).
- Romano Guardini: *Religiose Gestalten in Dostojewskis Werk* (Munich, 1947).

- J. E. Harrison: *Ancient Art and Ritual* (New York, 1913).
- F. W. J. Hemmings: *The Russian Novel in France, 1884-1914* (Oxford, 1950).
- Alexander Herzen: *From the Other Shore* and *The Russian People and Socialism* (ed. Isaiah Berlin, New York, 1956).
- Humphry House: *Aristotle's Poetics* (London, 1956).
- Irving Howe: *Politics and the Novel* (New York, 1957).
- V. Ivanov: *Freedom and the Tragic Life: A Study in Dostoevsky* (çev. N. Cameron, New York, 1952).
- Henry James: *Hawthorne* (New York, 1880).
- : *Notes on Novelists, with Some Other Notes* (New York, 1914).
- : *The Letters of Henry James*, cd. P. Lubbock (New York, 1920).
- : *The Notebooks of Henry James* (ed. F. O. Matthiessen and K. B. Murdock, Oxford, 1947).
- : *The Art of the Novel* (ed. R. P. Blackmur, New York, 1948).
- : *The Art of Fiction and Other Essays* (ed. M. Roberts, Oxford, 1948).
- Georges Jarbinet: *Les Mystères de Paris d'Eugène Sue* (Paris, 1932).
- John Keats: *The Letters of* (ed. M. B. Forman, Oxford, 1947).
- H. D. F. Kitto: *Form and Meaning in Drama* (London, 1956).
- G. Wilson Knight: *Shakespeare and Tolstoy* (Oxford, 1934).
- Hans Kohn: *Pan-Slavism: Its History and Ideology* (University of Notre Dame Press, 1953). Reinhard Lauth: *Die Philosophie Dostojewskis* (Munich, 1950).
- D. H. Lawrence: *Studies in Classic American Literature* (New-York, 1923).
- : *The Letters of D. H. Lawrence* (Aldous Huxley'nin giriş yazısıyla, New York, 1932).
- The Letters of T. E. Lawrence* (ed. David Garnett, New York, 1939).
- F. R. Leavis: *The Great Tradition* (New York, 1954).

- : *D. H. Lawrence: Novelist* (New York, 1956).
- T. S. Lindstrom: *Tolstoi en France (1886—1910)* (Paris, 1952).
- H. de Lubac: *Le Drame de l'humanisme athée* (Paris, 1954).
- Percy Lubbock: *The Craft of Fiction* (New York, 1921).
- George Lukács: *Die Théorie des Romans* (Berlin, 1920).
- : *Balzac und der französische Realismus* (Berlin, 1952).
- : *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts* (Berlin, 1952).
- : *Der russische Realismus in der Weltliteratur* (Berlin, 1952).
- : *Der Historische Roman* (Berlin, 1955).
- : *Problème des Realismus* (Berlin, 1955).
- : *Goethe und seine Zeit* (Berlin, 1955).
- J. Madaule: *Le Christianisme de Dostoïevski* (Paris, 1939).
- Thomas Mann: *Adel des Geistes* (Stockholm, 1945).
- : *Neue Studien* (Stockholm, 1948).
- : *Nachlese* (Stockholm, 1956).
- Jacques Maritain: *Creative Intuition in Art and Poetry* (New York, 1953).
- R. E. Matlaw: "Recurrent Images in Dostoevskij" (*Harvard Slavic Studies*, III, 1957).
- Aylmer Maude: *The Life of Tolstoy* (Oxford, 1930).
- D. S. Merezhkovsky: *Tolstoi as Man and Artist, with an Essay on Dostoïevski* (London, 1902).
- H. Muchnic: *Dostoevsky's English Reputation (1881-1936)* (Northampton, Mass., 1939).
- J. Middleton Murry: *Dostoevsky* (New York, 1916).
- George Orwell: "Lear, Tolstoy, and the Fool" (*Polemic*, VII, London, 1947).
- Denys Page: *The Homeric Odyssey* (Oxford, 1955).
- C. E. Passage: *Dostoevski the Adapter: A Study in Dostoevski's Use of the Tales of Hoffmann* (University of North Carolina Press, 1954).
- Gilbert Phelps: *The Russian Novel in English Fiction* (London, 1956).
- R. Poggioli: "Kafka and Dostoyevsky" (*The Kafka Problem*, New York, 1946).

- : *The Phoenix and the Spider* (Harvard, 1957).
- Tikhon Polner: *Tolstoy and His Wife* (çev. N. Wreden, New York, 1943).
- John Cowper Powys: *Dostoevsky* (London, 1946).
- Mario Praz: *The Romantic Agony* (Oxford, 1951).
- Marcel Proust: *Contre Sainte-Beuve* and *Journées de Lecture* (Paris, 1954).
- I. A. Richards: *Practical Criticism* (New York, 1950).
- : *Coleridge on Imagination* (New York, 1950).
- Jacques Rivière: *Nouvelles Etudes* (Paris, 1922). Romain Rolland: *Vie de Tolstoi* (Paris, 1921).
- : *Mémoires et fragments du journal* (Paris, 1956).
- Boris Sapir: *Dostojewsky und Tolstoi über Problème des Rechts* (Tubingen, 1932).
- Jean-Paul Sartre: "A Propos Le bruit et la fureur, La temporalité chez Faulkner" (*Situations*, I, Paris, 1947).
- : "Qu'est-ce que la littérature?" (*Situations*, II, Paris, 1948).
- George Bernard Shaw: *The Works of* (London, 1930-8).
- Léon Shestov: *All Things Are Possible* (çev. S. S. Koteliensky, New York, 1928).
- : *Tolstoi und Nietzsche* (çev. N. Strasser, Cologne, 1923).
- : *Les Révélationes de la mort, Dostoevsky-Tolstoi* (çev. Boris de Schloezer, Paris, 1923). ———: *Dostojewski und Nietzsche* (çev. R. von Walter, Cologne, 1924).
- : *Athènes et Jérusalem* (Paris, 1938).
- E. J. Simmons: *Dostoevski: The Making of a Novelist* (New York, 1940).
- E. J. Simmons: *Leo Tolstoy* (Boston, 1946).
- E. A. Soloviev: *Dostoevsky: His Life and Literary Activity* (çev. C. J. Hogarth, New York, 1916). André Suarès: *Tolstoi* (Paris, 1899).
- Alien Tate: "The Hovering Fly" (*The Man of Letters in the Modern World*, New York, 1955).
- The Tolstoy Home, Diaries of Tatiana Sukhotin-Tolstoy* (çev. A. Brown, Columbia University Press, 1951).

- Alexandra Tolstoy: *Tolstoy: A Life of My Father* (çev. E. R. Hapgood, New York, 1953).
- Ilya Tolstoy: *Reminiscences of Tolstoy* (çev. G. Calderon, New York, 1914).
- Leon L. Tolstoy: *The Truth about My Father* (London, 1924).
- Lionel Trilling: *The Liberal Imagination* (New York, 1950).
- : *The Opposing Self* (New York, 1955).
- Henri Troyat: *Dostoïevski: l'homme et son œuvre* (Paris, 1940).
- L. B. Turkevich: *Cervantes in Russia* (Princeton University Press, 1950).
- J. Van Der Eng: *Dostoevskij romancier* (Gravenhage, 1957).
- E. M. M. de Vogué: *Le Roman russe* (Paris, 1886). Simone Weil: “*L'Iliade ou le Poème de la force*” (Emile Novin takma adıyla, *Cahiers du sud*, Marseilles, 1940).
- Edmund Wilson: “Dickens: The Two Scrooges” (*Eight Essays*, New York, 1954).
- Virginia Woolf: “Modern Fiction” (*The Common Reader*, New York, 1925).
- A. Yarmolinsky: *Dostoevsky: A Life* (New York, 1934).
- L. A. Zander: *Dostoevsky* (çev. N. Duddington, London, 1948)
- Emile Zola: *Les Romanciers naturalistes* (*Œuvres complètes*, XV, Paris, 1927-9).
- : *Le Roman expérimental* (*Œuvres complètes*, XLVI, Paris, 1927-9).

DİZİN

- Adamitler 251
Adams, Henry 35
Aiskhylos 7, 11, 15, 47, 233, 236
 Agamemnon 155
 Eumenidler 148
 Oresteia 141, 201, 236
Anabaptistler 251
Annenkov, Pavel V. 273
Aragon, Louis 228
Aristharcus 114
Aristoteles 1, 148
 Poetika 125, 148, 210, 297
Arnold, Matthew 2, 10, 14, 26, 35, 39, 49,
 52, 53, 55, 56, 58, 59, 61, 62, 73, 123,
 232, 296
Arsenyeva, Valeria 239
Auerbach, Erich 96
 Mimesis 96
Augier, Emile 42, 135
Augustinus, Aziz 283
Austen, Jane 26, 28, 44, 66
 Gurur ve Önyargı 104
Austerlitz 29, 81, 149

Babeuf, François 287
Bacon, Francis 332
Bakunin, Mikhail 282
Balzac, Honoré de 7, 18, 24-26, 28-34, 39,
 41, 44, 47, 52, 54, 57, 99, 100, 105,
 111, 127, 133, 135, 137, 152, 177,
 190, 191, 193-195, 197, 201, 202,
 204, 205, 208, 220, 221, 235, 236,
 297, 310, 343
 Duchesse de Langeais, La 201
 Eugénie Grandet 54, 137, 236
 Fille aux yeux d'or, La 197
 Goriot Baba 33, 194, 220
 Histoire des Treize 204
 İnsanlık Komedyası 18, 25, 29, 31, 57,
 235
 Jésus-Christ en Flandre 235
 Kayıp Hayaller 194
 Kuzen Bette 197
 Peau de chagrin, La 190, 208
 Physiologie du mariage, La 99
 Rabouilleuse, La 202
 Séraphita 235
 Vautrin 197
Baudelaire, Charles 3, 30, 35, 57, 135, 192,
 194, 201
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de
 129
Beddoes, Thomas Lovell 203
Beethoven, Ludwig van 109, 115, 133, 257,
 258
Belinski, Vissarion Grigorievich 47, 194,
 207, 282, 319, 321, 326
Bentham, Jeremy 217
Berdyayev, N. A., 16, 47, 140, 215, 236,
 242, 245, 254, 278, 279, 288, 312,
 322, 339, 345
Bergson, Henri 41
Berlin, Isaiah 83, 108, 225, 237, 273
Berlioz, Louis Hector 28
Bernard, Claude 224, 287, 291
Bers, S. A.
 Reminiscences 74
Bewley, Marius 171
Birinci Dünya Savaşı 43
Biryukov, P. I. 273
Bizet, Georges 13
Blackmur, R. P. 2, 4, 48, 61, 72, 147, 178,
 339, 341, 343, 344, 345
 Anni Mirabiles 311
Bonapartçılık 29
Bosch, Hieronymus 276
Botkin, V. P. 239, 273, 319
Bowles, William Lisle 193
Bradley, Andrew Cecil 61
Brasillach, Robert 138
Brecht, Bertolt 131, 228, 229, 234
Broch, Hermann 4, 219
Brontë, Emily 25
Brontë'ler (Charlotte, Emily ve Anne) 38,
 190, 201
Brooks. Cleanth 234

- Browning, Robert 135, 335
 Bruegel, Pieter the Elder 85
 Brunst olayı 145
 Buckle, Henry Thomas 217
 Buda 87, 253
 Bulgakov, Sergei N. 300
 Bunyan, John 296
 Pilgrim's Progress, The 97
 Burckhardt, Jacob
 Weltgeschichtliche Betrachtungen 24
 Burke, Kenneth
 Philosophy of Literary Form, The 141, 185
 Byron, George Gordon, Baron 27, 134, 138, 150, 192, 198, 202, 203, 266, 302
 Don Juan 266
 Manfred 192, 203
 Büchner, Georg 135

 Cabet, Étienne 252, 287
 Caligula (Gaius Caesar), Roma İmparatoru 323
 Camus, Albert 212, 223, 312
 Düşüş 223
 Carroll, Lewis
 Alice Harikalar Diyarında 25
 Carus, Carl Gustav
 Psyche 308
 Castelvetro, Lodovico 148
 Cellini, Benvenuto 218
 Cervantes 18, 24, 59, 170, 179, 285
 Don Quijote 24, 97, 150, 170, 179, 275
 Chassignon, J. M. 216
 Chicherin, Boris N. 240
 Colet, Louise 340
 Collings, Ernest 339
 Comte, Auguste 251, 291
 Condorcet (Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat, Marquis de) 224
 Conrad, Joseph 34, 44, 60, 73, 125, 205
 Batılı Gözler Altında 44
 Casus 44
 Nostromo 60, 210
 Cooper, James Fenimore
 Gleanings in Europe 36
 Corneille, Pierre 4, 137, 138, 139, 214
 Cid, Le 138, 139
 Cinna 138
 Horace 139

 Crane, Stephen 275
 Red Badge of Courage 43
 Custine, Astolphe, Marquis de 35
 Cuvier, Georges Léopold Chrétien Frédéric Dagobert, Baron 25
 Cézanne, Paul 9, 27

 Çehov, Anton 11, 133, 261

 Dana, Richard Henry 38
 Danilevski, Nikolay Y.
 Russia and Europe 282
 De la Mare, Walter 190
 De Quincey, Thomas 27, 122, 194, 273
 Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafı 194
 Deccal 256, 281, 286, 304, 305
 Defoe, Daniel 24, 25, 58
 Robinson Crusoe 24
 Dickens, Charles 3, 7, 24-26, 28, 30, 33, 34, 38, 41, 44, 47, 57, 99, 100, 135, 140, 155, 157, 190, 191, 194, 195, 198, 202, 205, 208, 285, 314, 339, 340, 342, 343
 Bir Noel Şarkısı 201
 David Copperfield 204, 209
 İki Şehrin Hikâyesi 28
 Kasvetli Ev 30, 33, 104, 194, 207, 208
 Old Curiosity Shop, The 197
 Oliver Twist 157, 191
 Zor Zamanlar 57, 208
 Diderot, Denis 215, 216, 344
 Dimitri Ivanovich, (Korkunç İvan'ın oğlu) 304
 Diyojen 213
 Dos Passos, John 19
 Dostoyevski
 Beyaz Geceler 194, 195
 Bir Delinin Hatıraları 210
 Bir Yazarın Günlüğü 145, 199, 284, 287, 314, 315
 Bobok 161, 199
 Boris Godunov 136
 Budala 4, 14, 17-19, 22, 45, 60, 133, 136, 140, 142, 147, 150-152, 154, 155, 157, 159, 160, 167, 169-171, 173, 175-190, 192, 195, 199, 206, 207, 280, 285, 299, 310, 317, 333
 Büyük Bir Günahkârın Hayatı 199, 315

- Delikanlı* 153, 178, 190, 194, 195, 199, 212, 219, 284, 290, 293, 296, 301, 316
Ebedi Koca 169, 198, 213
Ecinniler 4, 13, 14, 16, 18, 19, 22, 45, 46, 62, 133, 136, 137, 140, 143, 144, 146, 147, 150, 151, 158, 161, 168, 169, 177, 180, 181, 186, 190, 192, 199, 204, 206, 208, 209, 220, 252, 255, 270, 280, 282, 286, 293-295, 297, 299-302, 304, 306, 307-310, 321, 326, 329, 333, 335
Ev Sahibesi 198
Ezilenler 169, 195, 196, 198, 202, 203, 204, 208, 313, 314
Gülünç Adamın Düşü 199
İnsancıklar 137, 147, 195, 196, 198
Karamazov Kardeşler 4, 7, 13-16, 18, 23, 35, 45, 47, 60, 133, 136, 137, 139, 140, 144, 145, 147, 150, 151, 158, 169, 170, 177, 184, 187, 189, 190, 195, 199, 202, 205, 206, 217, 236, 252, 279, 280, 292, 293, 296-299, 302, 310, 318, 322, 325, 327, 329, 334, 335, 337, 339, 342- 346
Kumarbaz 139, 140, 161
Küçük Kahraman 196
Mary Stuart 136, 137
Netočka Nezvanova 198
Noel Ağacı ve Düşün 198
Ölümler Evinden Anılar 140, 144, 314, 333
Öteki 150, 217
Suç ve Ceza 14, 29, 45, 60, 95, 129, 136, 140, 142, 143, 147, 149, 151, 177, 190, 194, 195, 198, 205-207, 209, 220, 280, 292, 293, 299, 333
Yaz İzlenimleri Üzerine Kış Notları 194
Yeraltından Notlar 6, 18, 146, 213, 215, 217, 219-226, 230, 255, 276
Dostoyevski, Michael 341
Du Maurier, George 343
Trilby 197
Dukhoborlar 20, 277
Dumas, Alexandre (baba) 100
Dumas, Alexandre (oğul) 42, 53, 135
Ehrenburg, İlya 334
İkinci Gün 334
Eliot, George 26, 235
Middlemarch 47
Eliot, T. S. 36, 190, 234
Dört Kuartet 36
Notes Towards the Definition of Culture 227
Çorak Ülke 10, 233
Empson, William 98, 309
Engels, Friedrich 222
Engizisyon 205, 319
Euripides
Troyalı Kadımlar 80
Yakarıcılar 148
Faulkner, William 8, 12, 26, 59, 60, 225, 233
Fedorov, Nicholas 21, 47
Fergusson, Francis 15, 186, 236, 244, 344
Fet, Afanasy A. 109, 128
Feuerbach, Ludwig 253
Fichte, Johann Gottlieb 253
Fielding, Henry 33, 58
Tom Jones 33
Filippov, T.I. 144
Flaubert, Gustave 24, 27, 31, 34, 38, 40, 41, 43, 44, 47, 51-58, 60-62, 67, 69, 70, 72, 73, 99, 100, 127, 179, 180, 192, 235, 242, 273, 310, 312, 340
Bouvard et Pécuchet 31, 100
Madame Bovary 7, 13, 24, 31, 51-58, 60-62, 67, 69-71, 74, 104, 107, 118, 127, 179, 191, 236, 296, 310, 340
Salammbô 31, 58, 192
Tentation de Saint Antoine, La 31, 58
Trois Contes 58
Forster, E. M. 13, 20, 115, 339, 342
Fourier, Jean Baptiste Joseph 287
France, Anatole
Tanrılar Susamışlardı 28
Thaïs 235
Fransız Devrimi 26, 29
Frazer, Sir James George 232
Freud, Sigmund 22, 187, 189, 197, 308
Fulop-Miller, René 318
Galsworthy, John 59, 128
Gandi, Mahatma 259, 312
Garnett, Constance 166
Garnette, Edward 23, 205, 339
Gascar, Pierre
Bêtes, Les 222

- Gavarni (Sulpice Guillaume Chevalier) 54
 Genet, Jean 223
 Germain, Gabriel 115
 Gibbon, Edward 27
 Gibian, George
 Tolstoy and Shakespeare 342
 Gide, André 35, 59, 140, 342, 344, 345
 Gissing, George 194
 Gladstone, William Ewart 235
 Glanville, Joseph 39
 Goebbels, Joseph
 Michael 312
 Goethe, Johann Wolfgang von 15, 21, 26,
 27, 105, 127, 128, 135, 147, 191, 207,
 224, 242, 245
 Faust 15, 105, 208, 303
 Sorrows of Young Werther 191
 Gogol, Nikolai 23, 37, 41, 43, 45, 46, 108,
 128, 129, 146, 151, 206, 208, 212,
 213, 223
 Diary of a Madman 210, 223
 Müfettiş 146
 Ölü Canlar 45, 108, 255
 Palto 37, 151, 212
 Reminiscences of Tolstoy 342, 345
 Goldmann, Lucien
 Dieu caché, Le 231
 Goncharov, Ivan (Aleksandrovich) 46, 207,
 223, 315
 Oblomov 45
 Goncourt Kardeşler 33, 35, 56
 Madame Gervaisais 235
 Gotik 25, 27, 161, 186, 190-194, 196, 197,
 199, 201-208, 210, 211, 216, 289, 297,
 302
 Goya y Lucientes, Francisco José de 201,
 229, 245
 Greene, Graham 59
 Grigoroğlu, Dimitri 194
 Guardini, Romano 281, 293, 344, 345
 Gyp (Comtesse de Martel de Janville) 42

 Hanska, Evclina 133
 Hardy, Thomas
 Dynasts, The 125
 Haupmann, Gerhart 128
 Hawthorne, Nathaniel 8, 24, 35-37, 39, 40,
 42-44, 190, 220
 House of the Seven Gables, The 40,
 191
 Marble Faun 36, 39
 Scarlet Letter, The 40
 Hazlitt, William 26, 27, 133, 188, 228
 Hebbel, Friedrich 179
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 3, 4, 55,
 125, 126, 146, 207, 215
 Heine, Heinrich 30, 218
 Hemmings, F. W. J.
 Russian Novel in France, The 340
 Henty, G. A. 43
 Heraklitos 104
 Herzen, Aleksandr Ivanovich 37, 46, 253
 Hoffman, Ernst Theodor Amadeus 25, 138,
 150, 191, 208, 342
 Elixire des Teufels, Die 296
 Hofmannsthal, Hugo von 74
 Hogarth, William 99
 Holbein, Hans 283
 Homeros 4, 7, 10, 11, 13, 14, 24, 51, 55,
 66, 67, 69, 71, 74-87, 96, 114-117,
 124, 125, 127, 132, 137, 152, 213,
 230, 242, 260
 Ilyada 6, 11, 13, 50, 51, 55, 74, 75, 77,
 78, 80-84, 96, 114, 116, 117, 124, 125,
 147, 242
 Odysseia 51, 75, 82, 85, 96, 97, 114-
 117, 124, 125, 147, 341
 House, Humphry 148, 297, 342
 Houseman, A. E. 49
 Howe, Irving 302, 345, 346
 Howells, William Dean 42
 Venetian Life 42
 Hugo, Victor 125, 127, 134, 190, 192, 194,
 202
 Burgraves, Les 135
 Han d'Islande 190
 Hernani 135
 Notre Dame'in Kamburu 127, 192
 Sefiller 127
 Huizinga, Johan 187
 Hume, David 122
 Hölderlin, Friedrich
 Empedokles 125

 Ibsen, Henrik 61, 128, 133, 135, 237
 Hedda Gabler 187

 İkinci Dünya Savaşı 336
 İliniski (Dostoyevski'nin arkadaşı) 144

- İncil 62, 245, 249, 250, 252, 257, 279, 292-295, 312, 327
- İsa 64, 127, 129, 150, 151, 155, 160, 170, 171, 176, 177, 178, 204, 220, 245, 246, 248, 249, 252, 255-257, 259, 281, 283-286, 294, 322, 324, 328, 332
- İsak, Kutsal Peder, Suriyeli 282
- İssayeva, Maria 188
- İvan, Korkunç (Rus çarı) 304
- İvanov, Vyaçeslav 133, 300, 303
- İvanov, I. I. 143
- İşaya 253
- James, Henry 7, 11, 13, 19, 32, 34, 36, 37, 39-44, 52, 53, 55-58, 60, 62, 68, 72, 74, 87, 100, 106, 126, 135, 140, 146, 171, 172, 175-177, 179, 190, 197, 205, 222, 235, 236, 269, 289, 297, 310, 339, 340, 341, 344
- Ambassadors, The* 13, 37, 60, 62, 106, 135, 236
- Awkward Age, The* 135
- Bir Kadının Portresi* 87, 210
- Bostonians, The* 197
- Golden Bowl, The* 44, 62, 171, 175, 236, 269, 344
- Güvercinin Kanatları* 296
- Notes on Novelists* 339, 340
- Princess Casamassima, The* 44
- Tragic Muse, The* 53
- Jansenist 231
- Janáček, Leoš
- Ölümler Evinden* 140
- Jeremiáš, Otakar
- Karamazov Kardeşler* 140
- Jerome, Aziz 314
- Jodelle, Etienne 138
- Cléopâtre* 138
- John Damascene, Aziz 323-325
- De fide orthodoxa* 324
- In Dominicam Pascha* 324
- Johnson, Samuel 1
- Jonson, Ben 17
- Jowett, Benjamin 250
- Joyce, James 14, 22, 34, 35, 38, 60, 106, 127, 210, 219, 233, 310, 311, 313, 343
- Finnegan's Wake* 309
- Sanatçının Bir Genç Adam Olması Portresi* 210
- Sürgünler* 127
- Ulysses 14, 18, 60, 99, 149, 311
- Kafka, Franz 33, 34, 60, 191-193, 212, 221, 233, 290, 343
- Ceza Sömürgesi* 192
- Dava* 191
- Dönüşüm* 221
- Şato* 33
- Kalmykov cinayeti 143
- Kant, Immanuel 27
- Karakozov (terörist) 143
- Katkov, Mikhail N. 105, 143, 178, 301
- Keats, John 85, 117, 133, 134, 177, 192, 265, 271
- Belle Dame sans Merci, La* 85, 192
- Ode to a Nightingale* 265
- Otho the Great* 134, 192
- Keynes, Sir Geoffrey 332
- Kierkegaard, Søren 47, 224, 258, 282, 307
- Either/Or* 47
- Kireyevski, İvan 37, 47
- Kitto, H. D. F.
- Form and Meaning in Drama* 231, 344
- Kleist, Bernd Heinrich von 43, 134, 204
- Kitchen von Heilbronn* 204
- Knight, G. Wilson
- Shakespeare ve Tolstoy* 117, 122
- Kock, Paul de 206
- Kolomb 304
- Komaroviç, W. 302
- Komün 44, 144, 180
- komünizm 252
- Konfüçyüs 87, 226, 253
- Kovalevski 188, 189
- Kroneberg olayı 145
- La Fayette, Marie-Madeleine, Comtesse de
- Princesse de Clèves, La* 19
- Lamb, Charles 133, 266
- Landor, Walter Savage 220, 318
- Laplace, Pierre-Simon, Marquis de 235
- Larbaud, Valery 35
- Lauth, Reinhard
- Philosophie Dostojevskis, Die* 217
- Lawrence, David Herbert 7, 12, 33, 34, 38, 42, 44, 60, 66, 94, 177, 181, 205, 211, 254, 284, 310, 339, 340
- G. K. K. K. K.* 211
- W. K. K. K. K.* 94

- Lawrence, Thomas Edward 20, 23, 115, 339
- Le Sage, Alain-René
Diable boiteux, Le 195
- Le Vasseur, Abbé 49
- Leavis, F. R. 26, 140
- Lenin 46, 244, 253, 333, 334
- Leonardo da Vinci 17
- Leontiyev, Constantine 47, 279
- Lermontov, Mikhail 19, 38, 202
- Leskov, Nikolai S. 314
- Lessing, Gotthold Ephraim 55, 134
- Levin, Harry 35, 44
- Lewis, Matthew Gregory 191, 192
- Lindstrom, T. S.
Tolstõ en France 340
- Lockhart, John Gibson
Adam Blair 42
- Lomunov, K. N. 128
- Longinus, Dionysius Cassius 14, 23
- Louis, XVII. 323
- Louys, Pierre
Aphrodite 199
- Lowes, John Livingston 321
- Lubbock, Percy 269, 339
- Lucanus 213
- Lucretius 229
- Lukács, Georg 3, 31, 55, 90, 114, 125, 152, 335, 339, 341, 342
Roman Kuramı 335
- Lunaçarski, A. V. 291, 333
- Luneau, S. 166
- Luther, Martin 252, 344
- Macready, William C. 135
- Maikov, A. N. 46, 280
- Malherbe, François de 138
- Malraux, André 12
Voices of Silence, The 12
- Mann, Thomas 22, 62, 96, 140, 242, 275, 278, 310, 339, 342
Doktor Faustus 278
- Manzoni, Alessandro 148
- Marat, Jean Paul 326
- Maritain, Jacques 77, 346
- Marksizm 3, 14, 33, 129, 228, 229, 234, 253, 333, 334, 335
- Marlowe, Christopher 17
- Marx, Karl 30, 41, 212, 253
- masonluk 92, 204
- Matlaw, R. E. 344
- Maturin, Charles 192
- Maude, Aylmer 129, 255
- Maupassant, Guy de 53
- Mazurin (katil) 142
- Melville, Herman 8, 24, 35-38, 42-44, 136, 172, 197, 220, 233, 296
Moby Dick 18, 23, 34, 35, 50, 97, 136
Pierre 197
- Merezkovski, D. S. 17, 23, 47, 51, 86, 127, 162, 167, 196, 242, 279, 289, 312
- Meryem, Mecdelli 64
- Michelangelo, Buonarroti 17, 171, 176, 235, 257
- Mikhailovski, Nicholas K. 313
- Milton, John 10, 14, 24, 47, 126, 202, 232, 258, 296, 311
Kayıp Cennet 11, 97, 201, 233, 273
Paradise Regained 97
- Mirski, D. S. 114
- Molière 121, 128, 129, 130, 229, 271
Hastalık Hastası 130
İnsandan Kaçan 121
- Montaigne, Michel Eyquem de 218, 337
Denemeler 337
- Montesquieu, Charles Louis de Secondat, Baron de La Brède et de 27
- Montherlant, Henry de 228
- Montigny, Louis-Gabriel
Thérèse Philosophe 192
- Moore, George
Evelyn Innes 59
- Moore, Marianne 277
- Mousset, A. 166
- Mozart, Wolfgang Amadeus 85, 208
Don Giovanni 85
Marriage of Figaro, The 85
- Munch, Edvard 208
- Musa 253
- Musset, Alfred de 30, 81, 135, 217
Confession d'un enfant du siècle, La 30
Rolla 81
- Müntzer, Thomas 252
- Napolyon, I. 25-30, 43, 86, 109, 235
- Nasyonal sosyalizm 252
- Nekrasov, Nikolai A. 282
- Nemiroviç Dançenko, Vladimir 293

- Nestoriusçu 283
 Newton, Sir Isaac 224
 Neçayev, Sergei 47, 143, 144, 146, 255
 Nietzsche, Friedrich 6, 13, 21, 22, 42, 128.
 135, 177, 224, 237, 279, 282, 344
 Thus Spake Zarathustra 23, 224
 Nissard, Désiré 216
- O'Neill, Eugene
 Strange Interlude 219
 Ony, Rosalie 100
 Orwell, George 117, 122, 131, 267, 342
 Osmanlı-Rus Savaşı 104, 106
 Ostrovsky, Alexander N. 129
 Otrepyev, Grişka 304
 O'Connel, Daniel 25
 O'Meara, John J. 345
- Öklid 224, 331
- Page, Denys
 Homeric Odyssey, The 342
 Pascal, Blaise 7, 224, 230, 253, 258, 290
 Pascal, Pierre 107
 Petraşevski, M. B. Butashevich 177, 313
 Petro, Büyük 114
 Phelps, Gilbert
 Russian Novel in English Fiction, The
 340
 Philip, II. (İspanya Kralı) 319, 321
 Philippe, Charles-Louis 59
 Picasso, Pablo 10, 184
 Piriogova, Anna Stepanova 52
 Pissarev, Dimitri Ivanovich 47
 Platon 14, 16, 64, 183, 230, 278
 Devlet 230, 251
 Phaidon 183, 230, 234
 Symposion 64, 230
 Poe, Edgar Allan 19, 25, 37-39, 42, 44,
 190, 192, 194, 205, 212, 216, 218
 Arthur Gordon Pym'in Öyküsü 38
 Fall of the House of Usher, The 208
 Ligeia 39
 Poggioli, R. 271
 Kafka Problem, The 212
 Pound, Ezra 36
 Kantolar 10
 How to Read 60
 Powys, John Cowper 48
 Dostoevsky 21
- Praz, Mario 201, 222
 Romantic Agony, The 192
 Prokofiev, Sergei 140
 Kumarbaz 140
 Proudhon, Pierre Joseph 287
 Proust, Marcel 1, 18, 19, 22, 25, 43, 44, 60,
 68, 73, 103, 177, 178, 192, 197, 205,
 206, 235, 238, 242, 268, 297, 310, 313
 Albertine Kayıp 103
 Journées de lecture 238
 Kayıp Zamanın İzinde 18, 310
 Mahpus 205
 Puşkin, Alexander 19, 37, 38, 39, 62, 128,
 136, 143, 161, 190, 191, 202, 273,
 285, 315, 321, 328
 Bakır Atlı 39
 Belkin Öyküleri 62
 Boris Godounov 136
 Dubrovsky 191
 İlimli Demokrat İsa Mesih'e Dair Me-
 sel 328
 Maça Kızı 161, 190
 Peygamber 143
 Pürten 251
- Racine, Jean 4, 10, 137-139, 168
 Andromaque 137
 Iphigénie en Aulide 137
 Phédre 11, 120, 133, 138, 187, 214
 Radcliffe, Ann 191, 192, 197, 205
 Mysteries of Udolpho, The 191, 201,
 205
 Romance of the Forest, The 191
 Radışev, Alexander N. 45
 Rahv, Philip 211
 Rais, Gilles de 192
 Ranterlar 251
 Ratne, Sidney 345
 Rembrandt 131
 Renan, Ernest 259
 Vie de Jésus 294
 Restif de la Bretonne, Nicolas-Edmé 194,
 195
 Nuits de Paris, Les 193
 Richards, I. A. 2, 3, 228, 234, 236, 299
 Coleridge on Imagination 228
 Practical Criticism 234
 Richardson, Samuel
 Clarissa 18

- Rilke, Rainer Maria 5, 207, 208, 245, 258, 312
Duino Elegies 258
Malte Laurids Brigge 207
- Rivière, Jacques 309, 310, 345
- Robespierre, Maximilien François Marie Isidore de 27, 185, 334
- Rod, Edouard 59
- Rolland, Romain
Mémoires et fragments du journal 52, 79
- Romain, Jules 18
- Ronsard, Pierre de 138
- Rothschild, James de 177, 178
- Rousseau, Jean-Jacques 87, 121, 191, 215, 218, 224, 272, 287, 316, 334
İtiraflar 191, 218
Lettre sur les spectacles 121
- Rozanov, Vasili 279
- Sade, Donatien Alphonse François, Marquis de 192
- Saint-Simon, Claude-Henri de Rouvroy, Comte de 252, 287
- Sainte-Beuve, Charles Augustin 1, 61, 191
- Sand, George 44, 195, 205, 296, 297
Spiridion 296, 297
- Sartre, Jean-Paul 3, 4, 12, 57, 178, 179, 227, 228, 340
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von 122
- Schiller, Johann Christoph Friedrich von 9, 77, 78, 122, 136-138, 140, 147, 165, 187, 190, 205, 225, 319, 321-325
An die Freude 324
Demetrius 137
Don Carlos 321, 326
Globe, The 165
Maria Stuart 137
Resignation 319
Räuber, Die 140, 187, 190, 205
Ueber naive und sentimentalische Dichtung 77
- Schloezer, B. de 166
- Schopenhauer, Arthur 229
- Schubert, Franz 133
- Scott, Sir Walter 26, 235
- Seneca, Lucius Annaeus 116, 138
- Seniavina (meşhur güzel) 188
- Shakespeare, William 10, 14, 67, 75, 82, 110, 117, 120, 123, 124, 128, 131, 133, 137, 168, 179, 201, 213, 233, 245, 281, 307, 342
Firtina 244, 318
Hamlet 33, 123, 126, 140, 141, 145, 180, 187, 236, 244, 257, 267, 303, 309
IV. Henry 99
VI. Henry 201
Kral Lear 6, 11, 13, 15, 33, 98, 121, 122, 133, 169, 187, 205, 214, 222, 309, 318
Kısasa Kısasa 244
Macbeth 25, 43, 141, 187
On İkinci Gece 129
Troilos ile Kressida 213
- Shaw, George Bernard 59, 61, 128-130, 244, 267, 342
- Shelley, Mary Godwin 25, 192
- Shelley, Percy Bysshe
Alastor 229
Cenci, The 134, 192
Defense of Poetry, The 134
- Shestov, Léon 217, 237
- Simmons, Ernest J. 196
- Slavcı 36, 37, 46, 316
- Snow, C. P. 60
- Sofokles 15, 134
Antigone 11, 43
Oidipus 141, 145, 150, 187
Oidipus Kolonus 148
- Sokrates 87
- Spencer, Herbert 224
- Spinoza, Baruch 253
- Stendhal (Henri Beyle) 28, 29, 31, 41, 105, 142, 191, 197, 220, 297, 310
Armance 197
Kırmızı ve Siyah 29, 142
Parma Manastırı 29, 47, 191, 276
- Sterne, Laurence
Sentimental Journey 91
- Stevenson, Robert Louis
Dr. Jekyll ile Bay Hyde 205
Markheim 59
- Strahov, Nicholas N. 62, 98, 99, 142, 189, 283, 313, 315
- Strauss, David Friedrich 259
- Strindberg, August 130, 278
- Suarès, André 140

- Sue, Eugène 100, 157, 191, 194, 195, 203, 343
Mystères de Paris, Les 191, 194, 195, 197, 202, 205
Wandering Jew, The 191, 194
- Sumarokov, Alexander
Sahte Demetrius 136
- Suslova, Paulina 188
- Suvorin, A. S. 261
- Swinburne, Algernon Charles 220
- Symons, Arthur 128
- Synge, John Millington 129
- Taboritler 251
- Taoculuk 259
- Tate, Allen 3, 142, 155, 167
- Thackeray, William Makepeace 41, 113, 126
- Thurber, James 222
- Tintoretto (Jacopo Robusti) 256
- Tiutçev, Fyodor 282
- Tkaçev, P. N. 47
- Tocqueville, Alexis de 35
- Tolstoy, Lev Nikolaevich
Anna Karenina 4, 7, 13, 14, 16-18, 35, 45, 46, 47, 50-53, 55, 56, 58, 60-65, 68, 69, 72, 73, 74, 86, 93, 97-101, 104-107, 112-114, 118, 120, 124, 132, 201, 236-238, 240-248, 267-269, 274-277, 310, 312, 315, 316, 335, 340, 341
Anılar 111
Aydınlanmanın Meyveleri 129
Balodan Sonra 87
Bir Toprak Sahibininin Sabahı 239, 273
Canlı Ceset 128, 130
Çocukluk, İlkgençlik, Gençlik 50, 74, 87, 194
Devil, The 277
Diriliş 14, 16, 18, 20, 45, 46, 62, 73, 94, 95, 100, 107, 145, 239, 241, 242, 245, 252, 255, 275, 277
Hayat Üzerine 245
Hristiyan Öğretisi 245
İki Süvari 144
İnsana Ne Kadar Toprak Lazım 38
İtiraflarım 107, 240, 245, 328
İvan İlyiç'in Ölümü 6, 18, 51, 55, 83, 95, 246, 276
Kafkas Öyküleri 38, 83
- Kar Fırtınası* 38
- Karanlıkta Parlayan Işık* 130, 131
- Karanlığın Gücü* 89, 128, 129
- Kazaklar* 38, 51, 74, 83, 91
- Kreutzer Sonat* 95, 126, 211, 225, 276
- Lucerne* 94, 273
- Neye İnanıyorum* 245, 256
- Sanat Nedir* 59, 123
- Savaş ve Barış* 4, 13-15, 18, 20, 23, 29, 34, 43, 45, 50, 51, 53, 58, 65, 72-74, 83, 86, 88, 89, 91-93, 97, 100-102, 107-109, 112-116, 118, 124, 125, 132, 143, 202, 204, 211, 230, 240-245, 247, 248, 262, 267, 269, 273, 274, 277, 287, 310, 312, 335
- Sergius Baba* 211, 277
- Shakespeare ve Dram Sanatı Üzerine* 117, 120, 123, 124, 131
- Varenka, Bir Çocuk Öyküsü* 118
- What Then Must We Do?* 95
- Zamanımızın Köleliği* 107
- Tolstoy, Nicholas 240
- Trediakovski, Vasili K. 138
- Trepov, Fyodor 145
- Trilling, Lionel
Liberal Imagination, The 342
Middle of the Journey, The 228
Opposing Self, The 339
- Trollope, Anthony 25, 41
- Troya Savaşı 82, 84
- Troyat, Henri
Dostoyevski 170
- Turgenyev, İvan 19, 34, 42-47, 56, 141, 144, 197, 207, 223, 240, 273, 314, 315
Babalar ve Oğullar 18, 45
Lüzumsuz Adamın Günlüğü 223
Rudin 197
- Umetzky, Olga 178
- Valmy 27
- Valéry, Paul 57
- Verdi, Giuseppe 314
Otello 133
- Vigny, Alfred Victor, Comte de 134
- Villon, François 219
- Vogué, Eugène-Melchior, Vicomte de, 35, 58, 336
- Voltaire 207, 259

Vyazemski, Peter A. 225

Wagner, Richard 13, 134, 314

Meistersinger, Die 129

Parsifal 232

Religion and Art 232

Tristan und Isolde 133

Walpole, Horace 192

Walpole, Hugh 59, 116

Ward, Mrs. Humphry 235

Waterloo 27, 43

Webster, John 17, 136

Ak Şeytan 266

Amalfi Düşesi 229

Weil, Simone 80

Wilde, Oscar 192

Wilson, Edmund 30

Wolfe, Thomas 18

Wordsworth, William 27, 31, 228, 235

Prelüd 27, 228, 235

Yarımada Savaşı 27

Yeats, William Butler 11, 186, 248

Lapis Lazuli 80

Zadonski, Tikhon 296

Zander, A. L. 296

Zasulic, Vera 145

Zola, Emile 18, 24, 25, 28, 31-33, 52, 56,

128, 181, 194, 197, 222, 235

Nana 43, 105

Pot-Bouille 32

Zon, von, (maktul) 145

Zweig, Stefan 140

George Steiner edebiyat kuramı alanında bir klasik haline gelmiş *Tolstoy mu Dostoyevski mi*'de bu iki dev iki romancının eserlerini epik ve dramatik yazın gelenekleri bağlamında değerlendiriyor.

Ütopik inançları ve insanlığa duyduğu güvenle Tolstoy bir iyimserdir ve bile isteye kendisini Homeros ile ilişkilendirecek epik bir tarz yaratmıştır. En kasvetli, trajik metafizikçilerden olan Dostoyevski ise kökleri *Kral Oidipus*'a ve *Kral Lear*'a uzanan drama geleneğinin devamcısıdır.

Steiner metni dışı kapalı, bağımsız bir referans sistemi sayan yapıbozumcu eleştiriden çok farklı bir "eski tarz eleştiri" örneği sergiliyor. Ona göre "eski tarz eleştiri hayranlıktan doğar. Bazen yapıttan bir adım uzaklaşıp onun ahlaki amacına bakar. Edebiyatın her şeyden soyutlanmış olarak var olmadığını, aksine tarihsel ve siyasal enerjilerin etkileşiminin tam merkezinde yer aldığını düşünür. Hepsinden önemlisi, eski eleştiri kapsamı ve doğası bakımından felsefidir."

Georges Steiner (d.1929), edebiyat eleştirmeni, denemeci, romancı ve eğitimci. Yükseköğrenimini Harvard ve Oxford Üniversitelerinde tamamladı ve Avrupa'nın çeşitli üniversitelerinde dersler verdi.

Otuz yılı aşkın bir süre *The New Yorker*'da yazdı ve iki yüzden fazla eleştiri dergisine katkıda bulundu. Kazandığı pek çok ödüller arasında Standford Ünivesitesi'nin 1998'de verdiği The Truman Capote Ödülü de vardır. Karısı tarihçi Zara Shakow Steiner'la birlikte İngiltere Cambridge'te yaşamaktadır.

