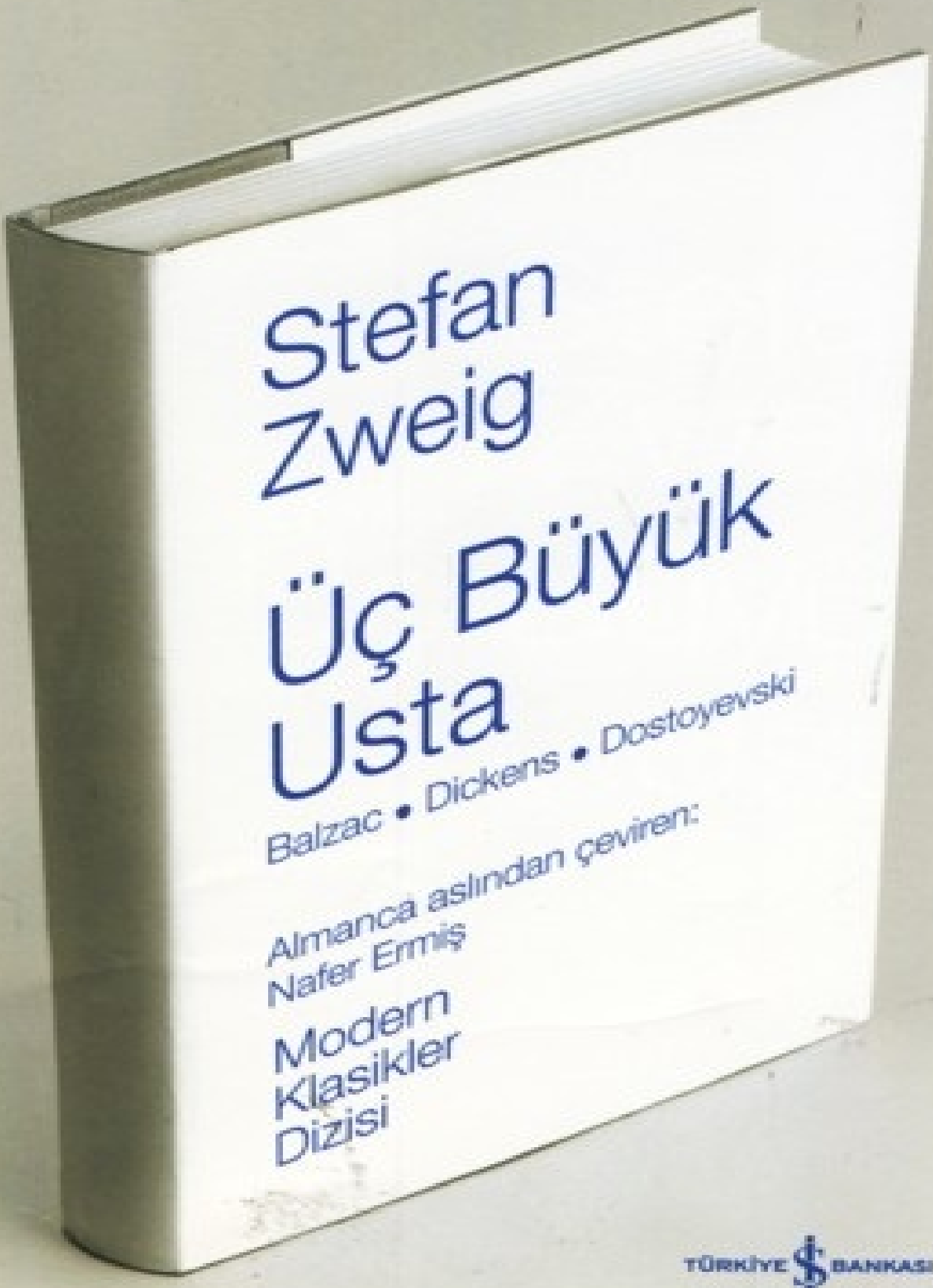

Stefan
Zweig
Üç Büyük
Usta
Balzac • Dickens • Dostoyevski
Almanca aslından çeviren:
Nafer Ermiş
Modern
Klasikler
Dizisi
TÜRKİYE İŞ BANKASI
Kültür Yayınları

Üç Büyük Usta

Balzac - Dickens - Dostoyevski

Stefan Zweig

Almanca aslından

çeviren: Nafer Ermiş

TÜRKİYE İŞ BANKASI
Kültür Yayınları

Romain Rolland’a

aydınlık ve karanlık yıllardaki

sarsılmaz dostluğu için

ÖNSÖZ

On yıllık bir zaman dilimi içinde ortaya çıkmalarına rağmen Balzac, Dickens ve Dostoyevski hakkındaki bu üç denemeyi bir kitapta toplayan şey rastlantı değildir. Bunun tek amacı, bana göre on dokuzuncu yüzyılın bu en büyük üç roman yazarını kişiliklerindeki karşıtlık bakımından birbirini tamamlayan ve belki de epik anlatıcılar kavramını, yani romancıyı belirgin bir biçime yükselten kişiler olarak göstermektir.

Burada Balzac, Dickens ve Dostoyevski'yi on dokuzuncu yüzyılın en büyük romancıları olarak niteliyorsam, bu hiçbir şekilde Goethe'nin, Gottfried Keller'in, Stendhal'ın, Flaubert'in, Tolstoy'un, Victor Hugo'nun ve diğerlerinin, özellikle Balzac ve Dickens gibilerin, apayrı eserler olarak roman kavramını fazlasıyla aşan eserlerini yok saydığım anlamına gelmiyor. Ve sanırım, benim bir roman yazarı ile romancı arasında gördüğüm içsel ve sarsılmaz farkı bu yüzden burada bir kez daha vurgulamak gerekiyor. Romancı en son, en yüksek anlamıyla sadece ansiklopedik bir deha, evrensel bir sanatçı ve eserin genişliğiyle içindeki figürlerin zenginliği göz önünde bulundurulduğunda, bir evren yaratan, kendi kişileriyle, kendi yerçekimi kanunlarıyla kendine ait bir dünya kuran ve yanına da kendine ait yıldızlı bir gökyüzü koyan kişidir. Bunlar eserindeki her kişiye, her olaya kendi varlığının damgasını vurduğu oranda hem kendisi hem de bizim için tipik olan, güçlü bir şekilde içimize sızan ve sonra da bizi ayartan şeyi gösterirler; bunun üzerine bizler olayları ve insanları onlara göre adlandırmaya başlarız ve gerçek hayatta yaşayan insanlar hakkında şöyle şeyler deriz: Bir Balzac figürü, bir Dickens kişisi, bir Dostoyevski karakteri. Bu sanatçılardan her biri

kişilerinin zenginliği yoluyla öylesine bütünsel bir hayat kanunu, bir hayat anlayışı ortaya çıkarırlar ki, bu sayede hayat dünyanın yeni bir biçimine dönüşür. Bu en temel kanunu, bu karakter biçimlerini örtülü bütünsellikleri içinde gösterebilmek kitabımın en önemli amacıdır; bu kitabın yazılmamış alt başlığı şöyle olabilirdi: Romancının Psikolojisi.

Bu üç romancıdan her birinin kendine ait bir alanı vardır. Balzac toplum dünyasını, Dickens aile dünyasını, Dostoyevski bireyin ve insanlığın dünyasını anlatır. Bu üç alanı karşılaştırdığımızda farklılıklar hemen kendini gösterir, ama ben bu farkları değer yargısı olarak ima etmeye ya da bir sanatçının ulusal unsurlarını eğilim ya da kaçış diye vurgulamaya çalışmıyorum asla. Her büyük yaratıcı bir bütündür, onun sınırları ve ağırlığı kendi içinde ve kendi ölçüleriyle olur: Sadece bir eserin içinde özel bir ağırlık söz konusudur, adaletin kefesinde tartılabilecek mutlak bir ağırlık yoktur.

Yazıların üçü de eserleri tanımayı gerektirir: Onlar bir giriş niteliğinde değil, bir yükseltme, yoğunlaştırma, damıtmadır. Bu yüzden, birer sıkıştırma oldukları için, sadece kişisel olarak duyumsanan şeyleri gösterebilirler; yeterlilik konusunda en çok Dostoyevski yazısından şüpheliyim, çünkü onun sonsuz boyutlarını tıpkı Goethe’de olduğu gibi en geniş formül bile yeterince kapsayamaz.

Biri Fransız, biri İngiliz, biri Rus olan bu büyük şahsiyetlerin yanında aynı derecede büyük ve yüce bir Alman yazarı için de romancı kavramını kullanabilmeyi ve buraya ekleyebilmeyi çok isterdim. Ama ne bugünde ne de geçmişte benzer derecede yüksek birini bulamıyorum. Belki de bu kitabın anlamı, gelecekte böyle birinin çıkmasını talep etmek ve uzaklardan onu selamlamaktır.

Salzburg 1919

BALZAC

Balzac 1799’da, Rabelais’ın neşeli vatanı, bereketli taşra kenti Touraine’de doğdu. Haziran 1799. Bu tarih tekrar edilmeye değer. Napolyon –onun yaptıklarından tedirgin olan dünya henüz Bonapart diyordu– bu yıl içinde Mısır’dan ülkesine döndü, yarı muzaffer, yarı kaçak olarak. Yabancı takımyıldızların altında, piramitlerin taşlaşmış şahitlikleri önünde çarpışmış, görkemli başlanmış bir eseri tamamlamak için fazlasıyla yorgun düşmüş, sonra minicik bir gemiyle, Nelson’un pusuya yatmış subayları arasından süzülerek ülkesine dönmüştü; varışından birkaç gün sonra kendisine sadık bir avuç adamı bir araya topladı, direnen meclisi darmadağın etti ve bir çırpıda Fransa iktidarını ele geçirdi. Balzac’ın doğum yılı olan 1799, aynı zamanda İmparatorluğun da başlangıcıdır. Yeni yüzyıl başladığında le petit général’i (küçük general), Korsikalı küçük serüvenciyi değil, Fransa İmparatoru Napolyon’u bulur karşısında. On, on beş yıl içinde –Balzac’ın ilk gençlik yılları– ve tutkulu hayalleri kartal kanatlarıyla doğudan batıya bütün dünyayı sararken, iktidar hırsıyla yanıp tutuşan elleri Avrupa’nın yarısını sıkıca kavramıştır bile. Çevresindeki her şeyi bu kadar yoğun yaşayan biri olan Balzac, dünyaya gözlerini açışının ilk on altı yılıyla imparatorluğun ilk on altı yılının, ki dünya tarihinin belki de en fantastik dönemidir bu, bire bir çakışmasına kayıtsız kalamazdı. Çünkü ilk deneyimler ve alın yazısı, aslında sadece aynı şeyin iç ve dış yüzeyleri değil midir? Bir adam, herhangi bir adam mavi Akdeniz’in bir adasından kalkıp Paris’e geliyor, dostları ve işi yok, şanı ve şöhreti yok, gidip o dizginsiz iktidarı sıkıca tutuyor, sertçe sağa sola savuruyor ve dizginliyor; tek bir kişi, bir yabancı, bir çift çıplak elle Paris’i ele geçiriyor, ardından Fransa’yı ve sonra da

bütün dünyayı. Dünya tarihinin bu maceraperest dönemi Balzac'a inanılması güç efsaneler ya da tarihi hikâyeler şeklinde aktarılmıyor, aksine bütün renkleriyle, susamışçasına açılmış duyu organlarından geçerek kişisel yaşamına giriyor, henüz el değmemiş iç dünyasını kaplayan binlerce renkli gerçek hatırayla birlikte. Böyle bir deneyimin örnek olması kaçınılmazdı. Balzac, okumayı belki de uzak zaferleri gururlu ve haşin bir tarzda, neredeyse Romalı bir coşkuyla anlatan yazılardan öğrenmişti; çocuk parmakları herhalde beceriksizce haritanın üzerinde ilerlemiş, Fransa'dan başlayarak taşan bir nehir gibi yavaş yavaş Avrupa'nın üzerinde, Napolyon askerlerinin yürüyüşlerini izleyerek dolaşmış, bugün Cenis Dağı'nı aşmış, yarın Sierra Nevada'yı boydan boya geçmiş, nehirleri aşarak Almanya'ya, karları aşarak Rusya'ya ve oradan İngilizlerin kor gibi olmuş top gülleleriyle düşman filolarını ateşe verdikleri Cebelitarık Boğazı'na kadar ulaşmıştı. Belki de gündüzleri sokakta askerlerle oynamıştı; yüzlerinde Kazakların kılıç izlerini taşıyan askerlerle, geceleri de muhtemelen, Austerlitz'deki Rus atlılarının altındaki buz tabakasını parçalamak için Avusturya'ya giden top arabalarının hızla geçerken çıkardıkları öfkeli gürültülerle uyanmıştı. Onun bütün gençlik arzuları yakıcı bir isimde, tek bir düşüncede, tek bir hayalde eriyecekti: Napolyon'da. Paris'ten dünyaya açılan büyük bahçede, üzerinde hâkimiyet altına alınan neredeyse dünyanın yarısına ait bütün şehirlerin adlarının yazılı olduğu bir zafer takı yükseliyordu, günün birinde yabancı ordular marşlar ve ellerinde bayraklarla bu mağrur kubbenin altından geçerken bu hâkimiyet duygusu nasıl muazzam bir hayal kırıklığına dönüşmüştü kim bilir! Dışarıda, kaynamakta olan dünyada olup bitenler içeriye deneyimler olarak giriyordu. Değerlerin altüst oluşunu hayatının çok erken dönemlerinde, çocukluğunda yaşadı; hem maddi hem de ma-nevi değerler altüst olmuştu. Cumhuriyetin mührünü taşıyan 100 ya da 1000 franklık banknotların değersiz kâğıtlar gibi rüzgârda uçuştuklarını gördü. Elinden kayıp giden altının üzerinde bir an ilerde kellesi uçurulacak olan kralın şişman profilini, bir an Jakobenlerin hürriyet beresini, bir an konsülün Romalı yüzünü, bir an

imparatorluk cübbesi giymiş Napolyon'u görüyordu. Ahlak, para, ülke, kanunlar, hiyerarşi, yani yüzyıllardır kesin sınırlar içine hapsedilmiş olan her şey yavaş yavaş dışarı sızdığı ya da taştığı için böylesine muazzam değişimlerin yaşandığı bir zamanda, daha öncesinde hiç böylesine değişimlerin yaşanmadığı bir çağda değerlerin göreceliliğinin farkına çok erken varmış olmalıydı. Çevresindeki dünya bir girdaba dönüşmüştü ve başı dönmüş bakış her şeyi anlamaya çalıştığında, ağaç boyundaki bu dalgaların üzerinde bir sembol, bir takımyıldız aradığında, olayların bu bir yükselip bir alçalışlarında hep tek bir kişiyi, bütün bu binlerce sarsıntı ve çalkantıyı meydana getiren o etkileyici kişiyi görüyordu. Üstelik Napolyon'u kendi gözleriyle de görmüştü. Onu, kendi var ettiği kişilerle birlikte, Memluklu Rustan'la, İspanya'yı hediye ettiği Josef'le, Sicilya'yı verdiği Murat'yla, hain Bernadotte'la, krallıklar fethedip başlarına taç geçirdiği ve geçmişlerinin hiçliğinden çıkarıp kendi mevcudiyetinin aydınlığına yükselttiği herkesle birlikte bir resmi geçit sırasında atla geçerken gördü. Bir saniye içinde gözlerinde kanlı canlı bir görüntü belirmişti, tarihteki bütün örneklerden daha büyük bir görüntü: O büyük dünya fatihini görmüştü ve bir dünya fatihini görmek bir delikanlı için tıpkı onun gibi biri olmak arzusuyla bir değil midir? Bu sırada iki farklı yerde iki sakin dünya fatihi daha vardı: Königsberg'de yaşayan ve dünyanın karmaşıklığına bir tertip ve düzen getirmeye çalışan bir filozof,[1] Weimar'da da külliyatıyla Napolyon'un ordularıyla sahip olduğundan daha azına sahip olmayan bir şair.[2] Ama bunlar Balzac için daha uzun süre ulaşılamaz enginlikler olarak kalacaktı. Her zaman sadece bütüne sahip olma, asla parçaları değil, dünyanın tamamını ele geçirme dürtüsünü, bu ateşli tutkuyu en başta Napolyon örneğine borçluydu.

Dünyayı ele geçirme konusundaki bu muazzam irade hemen yolunu bulamaz. Balzac henüz bir meslekte karar kılmış değildir. İki yıl önce doğmuş olsaydı, şimdi on sekiz yaşında biri olarak Napolyon'un askerleri arasına katılmış, belki de İngiliz mitralyözlerinin önlerine çıkan her şeyi yerle bir ettiği Belle-Alliance'da tepelere hücum ediyor olurdu; ama dünya

tarihi tekrarları sevmez. Napolyon çağının fırtınalı havasını ılık, yumuşak, uyuşuk yaz günleri takip etti. XVIII. Ludwig'in (Louis) yönetimi altında, kılıç süs eşyasına, asker saray muhafızına, politikacı hatibe dönüştü; devletin yüksek mevkilerini artık eylem yumruğu, tesadüfün o esrarengiz bereket boynuzu dağıtmıyordu, tersine yumuşak kadın elleriydi lütuf ve inayetleri bahşeden, kamusal yaşam durgunlaşmış, bayağılaşmış, olayların kaynayan suları durularak sakin bir göle dönüşmüştü. Dünya artık silahlarla fethedilemezdi. Bazıları için örnek olan Napolyon çoğunluk için bir korkuluktu. Böylece geriye bir tek sanat kalıyordu. Balzac yazmaya başladı. Ama diğerleri gibi para kazanmak, eğlenmek, kitaplık raflarını doldurmak, bulvarlarda konuşulmak için değil: Onun edebiyatta gözünü diktiği şey mareşallik asasından çok imparatorluk tacıydı. Bir çatı katında işe koyuldu. Gücünü denemek istermiş gibi farklı isimler altında ilk romanlarını yazdı. Bu henüz savaş değil, sadece savaş oyunuydu, manevraydı ve henüz muharebe başlamamıştı. Başarısından memnun olmayınca, yaptıklarından tatmin olmayınca sanatı bir kenara attı, üç dört yıl başka mesleklerle uğraştı; bir noterin yazıhanesinde kâtip olarak çalıştı, gözlem yaptı, baktı, yararlandı, bakışıyla dünyanın içine sızdı ve bir kere daha yazmaya koyuldu. Ama bu sefer bütünü hedefleyen o muazzam iradeyle, sadece büyük salınımlar halinde döneni kavramak, ilksel dürtünün esrarengiz çarkına kulak kabartmak için parçayı, görüntüyü, fenomeni, dağınık olanı hor gören o devasa, fanatik hırsıyla koyuldu yazmaya. Olayların kötü karışımından saf ögeyi, sayıların karmaşasından toplamı, gürültü patırtıdan harmoniyi, hayatın çeşitliliğinden özsel olanı elde etmek, bütün dünyayı kendi imbiğinden geçirmek, onu yeniden yaratmak, en raccourci (eksiksiz bir özet) halinde sunmak ve boyunduruk altına aldığı şeye kendi nefesiyle ruh üflemek, kendi elleriyle yönlendirmek: İşte onun hedefi buydu. Çeşitlilikten hiçbir şey kaybolmamalıydı; sonsuzluğu bir sonluluğa, erişilmez olanı insan için olanaklı olanın içine sığdırmak için sadece bir tek süreç vardır: Sıkıştırmak. Bütün gücüyle fenomenleri bir araya sıkıştırmak, onları bir süzgeçten geçirmek ve böylece önemsiz olanları bırakıp sadece saf,

değerli biçimleri elde etmek ve sonra bu tek tek dağınık biçimleri ellerinin korunda sıkıştırmak; onların o muazzam çeşitliliğini anlaşılır, kavranılır bir sisteme dönüştürmek için çalışıyordu, tıpkı milyarlarca bitkiyi sınırlı kategorilere sokan Linné, sayısız karışımları bir avuç elemente indirgeyen kimyager gibi– işte onun tutkusu budur. Ardından hükmedebilmek için dünyayı basitleştirir, boyunduruk altına aldığını Comédie humanie'nin (İnsanlık Komedyası) muhteşem zindanına kapatır. Bu damıtma süreci sonucunda onun insanları her zaman birer tip haline gelirler; onlar bir çoğunluğun karakteristik özetleridir, dinmek bilmeyen bir sanat istenci tarafından gereksiz ve önemsiz olan her şeyleri üzerlerinden silkelenip atılmıştır. Bu doğrusal tutkular İnsanlık Komedyası'nın itici güçleri, bu saf tipler oyuncusu, bu dekoratif olarak basitleştirilmiş dünya ise sahnesidir. Balzac merkezi yönetim sistemini edebiyata sokarak bir yoğunluk elde eder. Napolyon gibi o da Fransa'yı dünyanın kendisi, Paris'i de merkezi haline getirir. Bu alan içinde, hatta Paris'te, çok sayıda çember çizer: Soyluları, rahipleri, işçileri, şairleri, sanatçıları, bilginleri. Elli tane aristokrat salonunu Cadignan Düşesi'nin salonuna dönüştürür. Yüz tane bankeri Baron Nucingen'e, bütün tefecileri Gobsec'e, bütün doktorları Horace Bianchon'a. Bu insanları birbirlerine gerçekte olduğundan daha yakın yerlere yerleştirir, onları daha sık birbirleriyle temasa geçirir, daha şiddetli çatışmalara sokar. Hayatın yüzlerce oyun biçimi ürettiği yerde onunki tek bir tanedir. Melez tipleri tanımaz. Onun dünyası gerçeklikten daha fakir, ama daha yoğundur. Çünkü onun insanları öz halde, tutkuları saf elementler halinde, trajedileri yoğunlaştırılmış biçimdedir. Napolyon gibi o da Paris'i ele geçirmekle işe başlar. Ardından parça parça taşrayı –her vilayet adeta kendi sözcüsünü Balzac'ın parlamentosuna gönderir– ve en sonunda Balzac muzaffer konsül Bonaparte gibi ordularını bütün ülkelere salar. En uzak bölgelere kadar uzanır, adamlarını Norveç'in fiyortlarına, İspanya'nın güneşten kavrulmuş kumlu düzlüklerine, Mısır'ın ateş renkli gökyüzünün altına, Beresina'nın buz tutmuş köprüsüne, her tarafa gönderir. Onun dünyaya hâkim olma istenci de tıpkı önündeki büyük örnek gibi daha ötelere uzanır. Tıpkı Napolyon'un iki muharebe arasında dinlenirken medeni kanunu yaratması gibi, İnsanlık Komedyası içinde dünyayı fethederken

dinlenip aşkın, evliliğin ahlak kanununu yazar, ilkesel bir makale ortaya çıkarır ve büyük eserlerin dünyayı saran izi üzerinden, dudaklarında hâlâ bir gülümseme, Contes drolatiques'nin (Güldürücü Hikâyeler) ihtişamlı arabeskini çizer. En derin sefaletlerden, köylülerin kulübelerinden St. Germain saraylarına yürür, Napolyon'un özel dairelerine sızar, her tarafta dördüncü duvarı ve onunla birlikte kilitli odaların sırlarını yıkar, Bretagne'nin çadırlarında askerlerle birlikte dinlenir, borsada oynar, tiyatronun kulislerine bakar, bilginlerin çalışmalarını denetler, dünyanın onun büyüleyici alevleri tarafından aydınlatılmayan hiçbir köşesi yoktur. Onun ordusu iki ile üç bin arası insandan oluşur, daha doğrusu, onları toprağı eşeleyerek kendisi ortaya çıkarmış, kendi avucu içinde büyütmüştür. Çırılçıplak, hiçlikten gelmişler ve o onları giydirmiş, unvanlar ve zenginlikler bağışlamıştır, tıpkı Napolyon'un mareşallerine yaptığı gibi; sonra geri almış, onlarla oynamış, birbirlerine karşı kızıştırmıştır. Olayların çeşitliliği sayılamayacak kadar çok, bunların arka planında duran manzara muhteşemdir. Dünyanın İnsanlık Komedyası içinde bu şekilde fethi, bütün yaşamın sıkıştırılmış halde iki el arasında sıkıca tutulması, tıpkı Napolyon'un modern tarihte eşsiz oluşu gibi modern edebiyatta eşsizdir. Ama dünyayı fethetmek Balzac'ın gençlik rüyasıydı ve hiçbir şey gerçekleşen çocukluk hayallerinden daha müthiş değildir. Napolyon'un bir resminin altına şunu yazması boşuna değildir: "Ce qu'il n'a pu achever par l'épée je l'accomplirai par la plume." (Onun kılıçla sona erdiremediğini ben kalemle tamamlayacağım.)

Kahramanları da tıpkı onun gibidir. Hepsinde dünyayı fethetme arzusu vardır. Bir merkezcil kuvvet onları taşradan, vatanlarından alıp Paris'e sürükler. Onların muharebe alanı orasıdır. Elli bin genç insan, bir ordu, oraya akın eder, el değmemiş bakir bir kuvvet, boşalmak isteyen, belirsiz bir enerjiyle ve burada, bu dar alanda mermiler gibi birbirlerine çarpar, birbirlerini yok eder, havaya fırlatır, uçuruma iterler. Hiçbirinin yeri hazır değildir. Her biri konuşma kürsüsünü kendisi ele geçirmek zorundadır ve bu çelik gibi sert, esnek metal, ki bunun adı gençliktir, dövülerek bir silaha, enerjileri yoğunlaştırılarak patlayıcı bir maddeye dönüştürülür. Toplum içindeki bu savaşın muharebe alanlarındakinden daha az acı olmadığını ilk defa göstermiş olmak Balzac'ın gururudur: "Benim burjuva

romanlarım sizin tragedyalarınızdan daha trajiktir!” diye seslenir romantiklere. Çünkü Balzac’ın kitaplarındaki bu genç insanların ilk öğrendiği şey acımasızlık kanunudur. Çok fazla olduklarını bilirler ve –bu imge en sevgili kahramanı Vautrin’e aittir– bir kavanoza kapatılmış örümcekler gibi birbirlerini yiyip yok etmek zorundadırlar. Kendi gençliklerini döverek elde ettikleri silahı da deneyimin yakıcı zehrinde eritmek zorundadırlar. Sadece ayakta kalan haklıdır. “Büyük Ordu”nun cumhuriyetçi ihtilalcileri gibi rüzgârın estiği bütün yönlerden gelirler, Paris yolunda ayakkabılarını paralarlar, kır yollarının tozu elbiselerine yapışır ve gırtlakları hazza duydukları muazzam bir susuzlukla yanar. Zarafetin, zenginliğin ve gücün bu yeni, büyüleyici ortamında çevrelerine bakındıklarında, beraberlerinde getirdikleri bir kaç şeyin bu sarayları, bu kadınları, bu güçleri elde etmek için son derece yetersiz olduğunu hissederler. Yeteneklerini kullanabilmek için önce onları eritip başka şekillere sokmak, gençliklerini dayanıklılığa, zekâlarını kurnazlığa, güvenilirliklerini sahtekârlığa, güzelliklerini kötülüğe, pervasızlıklarını sinsiliğe dönüştürmek zorundadırlar. Çünkü Balzac’ın kahramanları hırs küpüdürler, her şeyin tamamını isterler. Hepsinin serüveni aynıdır: Bir tilbury[3] yanlarından vınlayarak geçer, tekerlekler üzerlerine çamur sıçratır, faytoncu kırbacı sallar, ama içinde genç bir kız oturmaktadır, saçlarının arasında mücevherler parlar. Bir bakış hızla eser geçer. Kadın çekici ve güzeldir, bir zevk sembolüdür ve Balzac’ın bütün kahramanlarının bu anda bir tek arzusu vardır: Bu kadın, bu araba, bu uşak, bu zenginlik, Paris, dünya bana ait olmalıdır! Napolyon örneği, bütün güçlerin en alt kademeden gelen biri tarafından bile satın alınabileceği örneği onları mahvetmiştir. Taşradaki babaları gibi bir üzüm bağı için, bir komiserlik ya da valilik mevkii için, bir miras için mücadele etmezler, tersine, evet semboller için, güç için, krallık zambaklarının parladığı, paranın su gibi parmaklar arasından aktığı o parlak çevreye geçmek içindir onların çabaları. Böylece, Balzac’ın diğerlerinden daha güçlü kaslar, daha ateşli konuşma yetenekleri, daha enerjik dürtüler, daha hızlı olsa da daha canlı bir hayat atfettiği o büyük muhterislere

dönüşebileceklerdir. Onlar rüyaları gerçek olan insanlar, kendi deyimiyle hayatın maddesi içinde şiir yazan şairlerdir. Saldırı biçimleri iki çeşittir, dehaya giden özel bir yol açılmakta, bir diğer yol ise alışılmış olana götürmektedir. Güce ulaşmak için kişinin kendine has bir yöntem bulması gerekir ya da diğerlerinin, toplumun metodunu öğrenmelidir. Kendini top güllesi olarak diğerlerinden oluşan kitlenin içine öldürücü bir şekilde fırlatmalı, biriyle onun hedefi arasına girmeli ya da onu veba gibi sinsice zehirlemelidir diyor Balzac'ın o muhteşem sevgili kahramanı anarşist Vautrin. Balzac'ın da küçük bir odada işe başladığı Quartier Latin'de ortaya çıkar onun kahramanları; sosyal yaşamın ilksel biçimleri: Tıp öğrencisi Desplein, hırslı Rastignac, filozof Louis Lambert, ressam Bridau, gazeteci Rubempré; şekillenmemiş ögeler olan bu gençlerden meydana gelen bu çevre saf ve temel bir karaktere sahiptir. Böylece bütün hayat Vauquer'in efsanevi pansiyonundaki bir masa etrafında toplanmıştır. Ama sonra hayatın büyük imbiğine dökülerek, tutkunun ateşinde pişerek ve hayal kırıklıklarında tekrar soğuyarak, katılaşarak, toplumsal doğanın çeşitli etkilerine, mekanik sürtünmelere, manyetik çekimlere, kimyasal çözülmelere maruz kalarak bu insanlar biçim değiştiriyor, hakiki özlerini kaybediyorlar. Paris denen o korkunç asit kimilerini eritirken, kemirirken, bir kenara atarken ve yok ederken kimilerini de kristalleştiriyor, sertleştiriyor ve taşlaştırıyor. Dönüşümün, renk değişiminin ve birleşimin bütün etkileri onların üzerinde gerçekleşiyor, birleşen ögelerden yeni karmaşık yapılar meydana geliyor ve on yıl sonra geriye kalanlar, biçim değiştirmiş olanlar, hayatın zirvelerinde anlamlı gülümsemelerle birbirlerini selamlıyorlar: Ünlü doktor Desplein, bakan Rastignac, büyük ressam Bridau; oysa Lambert ve Rubempré un ufak olmuş bir halde hayatın çarkına yapışmışlardır. Balzac'ın kimyayı sevmesi, Cuvier'ın, Lavoisier'in eserlerini incelemesi boşuna değildi. Çünkü bu bünyenin atomvari basitliği içindeki etki ve tepkilerin, yakınlıkların, birbirini itme ve çekmelerin, dağılmaların ve birleşmelerin, çözülmelerin ve kristalleşmelerin çok yönlü sürecinde sosyal bünyenin görüntüsünün başka yerde olduğundan daha belirgin

olduğunu düşünüyordu. Her çokluğun birliği birliğin çokluğu etkilemesinden daha az etkilemediği; Balzac'ın Lamarkçılık dediği –ve Taine'nin sonradan bir kavram olarak kesinleştirdiği– her bireyin iklim, çevre, gelenekler, tesadüf ve kaderin onun önüne çıkardığı şeyler tarafından şekillendirilmiş bir ürün olduğu; her bireyin kendini tekrar yeni bir atmosfere yaymak için kendi özünü başka bir atmosferden emdiği; iç ve dış dünyaya bağlı olmanın bu evrensel biçimi Balzac için tartışılmaz bir gerçekti. Organik olanın inorganik olanda bıraktığı bu izin ve canlı olanın zihinsel olana yaptığı etkilerin, sosyal yapı içindeki belirli bir anda var olan zihinsel zenginliğin bu toplamının ve çağın bütün ürünlerinin listesini çıkarmak Balzac'a sanatçının en yüce göreviymiş gibi görünüyordu. Her şey iç içe akar, bütün güçler görecelidir ve hiçbiri özgür değildir. Bu türden sınırsız bir görecelilik her türlü devamlılığı, hatta karakterin devamlılığını bile inkâr eder. Balzac insanlarını her zaman olaylar tarafından yoğrulmaya, kaderin elinde kil gibi şekillenmeye bırakmıştır. İnsanlarının isimleri bile bir birliği değil, bir değişimi içerir. Balzac'ın kitaplarından yirmisinde Fransa'nın Ayan Meclisi üyesi Baron Rastignac'ın adı geçer. Bu saygısız sonradan görmeyi, Paris'teki vahşi ve acımasız yükselme hırsının bu prototipini, kanun boşluklarından bir yılan balığı gibi kayıp geçen ve bozulmuş bir toplumun ahlakını ustaca temsil eden bu adamı tanıdığımızı sanırız; onu sokakta, bir salonda ya da bir gazetede görmüşüzdür sanki. Ama ortada bir kitap vardır ve bu kitapta Rastignac yaşar; anne babasının büyük umutlar ve küçük bir parayla Paris'e gönderdiği fakir, soylu bir gençtir; yumuşak, uysal, alçakgönüllü, duyarlı bir karaktere sahiptir. Bu kitap onun Vauquer pansiyonuna, çeşitli karakterlerin kaynadığı bu cadı kazanına, Balzac'ın kötü duvar kâğıtlarıyla kaplanmış dört duvar arasına her çeşit mizacı ve karakteri sıkıştırdığı bu dâhiyane özetin içine nasıl düştüğünü anlatır; o burada kimsenin tanımadığı Kral Lear'ın, yani Goriot Baba'nın trajedisini görür, St. Germain mahallesinin süslü ve bayağı prenseslerinin hırsla yaşlı babalarını soyduklarını görür, toplumun bütün çirkinliklerini görür, bütün bunlar bir tragedyaya dönüşmüştür. Burada, nihayet bu iyilik timsalinin tabutunun ardından sadece bir uşak ve bir hizmetçi kızla birlikte yürürken, bu öfkeli anda, Paris'in kirli sarı ve kötücül bir ur gibi ayaklarının altında duran puslu Pére Lachaise tepelerine bakar, işte burada hayatın bütün bilgeliğini görür. Bu anda Vautrin'in, o mahkûmun sesi kulaklarında yankılanır; onun insanlara posta atı muamelesi yapmak

gerektiğini, arabaya koşup kamçılamak ve hedefe varınca da gebermeye terk etmek gerektiğini söyleyen öğretisini duyar; bu anda diğer kitaplardaki Baron Rastignac, o saygısız ve acımasız adam, birden Ayan Meclisi'nin o hırs dolu üyesi oluverir. İşte hayatın dönüm noktasını ifade eden bu anı Balzac'ın bütün kahramanları yaşar. Herkesin herkese karşı yürüttüğü savaşta asker haline gelirler, herkes ileriye doğru atılır, birinin yolu diğerinin cesedi üzerinden geçer. Her birinin kendi Rubikon'u, kendi Waterloo'su olduğunu, aynı savaşın saraylarda, kulübelerde ve tavernalarda sürdüğünü gösterir Balzac; aynı zamanda aynı yırtık pırtık elbisenin altında rahiplerin, doktorların, askerlerin, avukatların aynı dürtülerle hareket ettiklerini gösterir; bunu o herkesin rolünü oynayan, Balzac'ın kitaplarında on değişik kılık içinde, her zaman aynı kişi olarak, bilerek aynı kişi olarak karşımıza çıkarılan kahramanı, o anarşist Vautrin bilir. Modern hayatın dümdüz yüzeyi altında mücadeleler alttan alta devam eder. Çünkü dışsal aldırmazlıkla içsel hırs ters orantılıdır. Hiç kimseye, bir zamanlar krala, soyluya, rahiplere yapıldığı gibi belirli bir yer ayrılmamış olduğundan, herkesin her şeye hakkı bulunduğundan bu durum onların güçlerini on katına çıkarır. Olanakların küçülmesi hayatta enerjinin iki katına çıkması şeklinde tezahür eder.

Balzac'ı çeken şey enerjilerin hem dışa, hem de kendine karşı olan bu öldürücü mücadelesidir. Bilinçli bir yaşam istencinin ifadesi olarak ortaya çıkan hedefe yönelik enerjiyi, sonuçları bakımından değil de özü bakımından betimlemektir onun tutkusu. İyi ya da kötü, etkili ya da boşa harcanmış olması onun umurunda değildir, yeter ki yoğun olsun. Yoğunluk, istenç her şeydir, çünkü bu insana aittir, oysa başarı ve ün hiçbir şeye ait değildir, çünkü onu rastlantı belirler. Ceketinin yenlerine saklayarak fırından ekmek çalan korku içindeki küçük hırsız sıkıcıdır, ama profesyonel olan, kullanmak için değil de tutkusu yüzünden çalan, tüm varlığı çekip alma kavramına dönüşmüş olan kişi ise muhteşemdir. Olguları ve etkileri ölçmek tarih yazıcılarının görevidir, nedenleri ve şiddeti ortaya çıkarmaksa Balzac'a göre sanatçının. Çünkü trajik olan sadece hedefe ulaşamayan kuvvettir. Balzac héros oubliés'i (unutulan kahramanlar) betimler; ona göre her çağda sadece bir tek Napolyon, sadece 1796 ile 1815 yılları arasında dünyayı fetheden, tarihçilerin

Napolyon’u yoktur, tersine o bunlardan dört ya da beş tanesini tanır. Biri belki Marengo’da vurulup düşmüştür ve adı Desaix’tir, ikincisi belki gerçek Napolyon tarafından Mısır’a gönderilmiş, büyük olaylardan uzak kalmıştır, üçüncüsü de belki en korkunç trajediyi yaşamıştır: Bu asıl Napolyon’dur ve hiçbir zaman bir savaş alanında bulunmamış, sel olup akacağı yerde taşranın bir köşesinde kuruyup gitmiştir, ama daha az enerji harcamamıştır, küçük şeyler için olsa bile. Güzellikleri ve vefakârlıkları ile kraliçeler arasında ünlü olabilecek, isimleri Pompadour’unki ya da Diane de Poitier’inki gibi ihtişamlı olabilecek kadınlardan söz eder, zamanın müsait olmamasından dolayı yok olup giden, ünün isimlerinin yanından geçip gittiği, bu ünü onlara yine bir şairin vermek zorunda olduğu şairlerden söz eder. Hayatın her anında müthiş bir enerjinin kullanılmadan çarçur edildiğini bilir. Eugénie Grandet’nin, hassas taşra kızının, haris babasının önünde titreyerek para çantasını kuzenlerine hediye ettiği anda mermer heykeli Fransa’nın pazar meydanlarında parlayan Jeanne d’Arc’tan daha az cesur olmadığının bilincindedir. Başarı, sayısız kariyerin biyografisini yazan sanatçının gözlerini kamaştırmaz, sosyal çabanın bütün kozmetiklerini ve karışımlarını bir kimyager gibi tahlil etmiş olan kişiyi yanıltmaz. Balzac’ın taviz vermeyen, sadece enerjiye dikilmiş gözü olguların karmaşası içinde sadece canlı çırpınışları görür; Napolyon’un bozguna uğramış ordusu olanca gücüyle köprüye ulaşmaya çalışırken Beresina’da meydana gelen o kargaşa içinde, yüzlerce kez betimlenmiş ve bir saniyeye sıkıştırılmış çaresizlik, hainlik ve kahramanlık sahnelerinden gerçek en büyük kahramanları bulup çıkarır: Üzerinden ordunun yarısının kaçtığı sallanan köprüyü yapmak için göğüslerine kadar gelen suyun içinde üç gün boyunca çalışan, isimlerini kimsenin bilmediği kırk öncü. Paris’in perdeleri çekilmiş pencerelerinin her birinin ardında Juliet’in ölümünden, Wallenstein’ın sonundan, Lear’ın çaresizliğinden hiç de aşağı kalmayan trajedilerin yaşandığını bilir ve şu cümleyi tekrar tekrar gururla söyler: “Benim burjuva romanlarım sizin tragedyalarınızdan daha trajiktir.” Çünkü onun romanı iç dünyaya el atar. Onun alelade bir halk kıyafeti taşıyan Vautrin’i Notre-Dame’ın Kamburu’ndan, Victor Hugo’nun Quasimodo’sundan daha az büyük değildir; ruhun donuk ve kayalık coğrafyası, onun o büyük hırs küpü kahramanının göğsündeki hırs ve tutku fundalığı Han d’Islande’nin kaya mağarasından daha az ürkütücü değildir. Balzac, büyüklüğü elbisenin kıvrımlarında, tarihsel ya da egzotik

olana uzaktan bakışta değil, abartılı boyutlarda, kendi kapalılığı içinde biricik olan bir duygunun son raddeye varan yoğunluğunda arar. Her duygunun ancak gücünden hiçbir şey kaybetmediği zaman anlamlı olacağını, her insanın ancak bir hedefe konsantre olduğu, yolundan sapmadığı, ufak hırslar içinde dağılıp gitmediği, tutkusu bütün diğer duygular için düşünülmüş suyu tek başına içtiği, haydutlukla ve doğal olmayan yollardan güçlendiği zaman büyüyeceğini bilir; tıpkı iki sürgünlü bir dalın ancak bahçıvanın onun ikiz dallarını kestiği ya da budadığı zaman serpilip gelişmesi gibi. Balzac bu türden, dünyayı tek bir sembol açısından kavrayan, içinden çıkılmaz bir halka oyununda poz vererek bir anlam bulan tutku saplantılarını betimledi. Bir tür tutku mekaniği onun enerji biliminin temel kabulüdür: Bu iradi arzu, hangi illüzyonda çarçur edilmiş olursa olsun, ister binlerce heyecan içinde yavaş yavaş harcanmış, ister ani ve şiddetli bir coşku için korunmuş ya da hayat ateşi yangın ya da patlama şeklinde tüketilmiş olsun her hayatın eşit miktarda güç harcadığı yolundaki inanç. Hızlı yaşayan kısa yaşamış olmaz, tek biçimli yaşayan daha az içerikli bir yaşam sürmüş demek değildir. Sadece saf elementlerden oluşan tipleri betimlemek isteyen bir eser için bu tür saplantılı kişiler tek başına önemlidir. Durgun insanlar Balzac'ı ilgilendirmez, sadece kendini bir tek şeye verenler, bütün sinirleriyle, bütün kaslarıyla, bütün düşünceleriyle hayatın bir illüzyonuna takılanlar ilgilendirir; neye olursa olsun, aşka, sanata, cimriliğe, fedakârlığa, cesarete, tembelliğe, politikaya, dostluğa. Rasgele, herhangi bir sembole, ama bütünüyle verenler. Bu hommes á passion (tutkulu insanlar), bu kendi yarattığı dinin fanatikleri sağa ve sola bakmaz. Kendi aralarında aynı dili konuşmazlar, birbirlerini anlamazlar. Koleksiyoncunun birine dünyanın en güzel kadınını sun – onu fark ermeyecektir; aşığa bir kariyer sun – onu hor görecektir; cimriye paradan başka bir şey sun – başını sandığından kaldırmayacaktır. Ama tahriklere kapılırsa, başkalarının iradesiyle sevgili tutkusunu terk ederse yitip gider. Çünkü kullanılmayan kaslar gevşeyip sarkar, yıllarca gerilmeyen sinirler kemikleşir ve her kim hayatı boyunca tek bir duygunun virtüözü olmuşsa, tek bir duygunun atletiyse başka bütün alanlarda beceriksiz ve zayıftır. Sapkınlık haline getirilmiş olan her duygu diğerinin ırzına geçer, onların suyunu çeker ve kurutur; ama o duyguların çekici yanlarını emer. Aşkın, kıskançlığın ve yasın, bitkinliğin ve coşkunun bütün dereceleri ve ani değişimleri cimride tasarruf bağımlılığı, koleksiyoncuda toplama hırsı şeklinde ortaya çıkar;

çünkü her mutlak mükemmellik, duygu imkânlarının toplamını bir araya getirir. Tek yönlülüğün yoğunluğu kendi heyecanları içinde bütün arzuların çeşitliliğine sahiptir. Balzac'ın bütün büyük tragedyaları işte bu noktada durur. Milyonları toplamış olan para tutkunu Nucingen, zekâ konusunda imparatorluğun bütün bankerlerinden üstün olan bu adam bir fahişenin elinde budala bir çocuğa dönüşür; kendini gazeteciliğe veren şair değirmene düşmüş bir buğday tanesi gibi öğütülür. Dünyanın hayali görüntüsü, her sembol Yehova kadar kıskançtır ve yanında başka hiçbir tutkuya katlanamaz. Bu tutkulardan hiçbiri daha büyük ya da daha az değildir; bunlar da kendi aralarında kır manzaraları ya da rüyalar kadar az bir hiyerarşiye sahiptir. Hiçbiri fazla küçük değildir. "Neden aptallığın tragedyası yazılmasın ki," diyor Balzac, "utancın, korkaklığın, can sıkıntısının?" Bunlar da harekete geçiren, itici güçlerdir, bunlar da anlamlıdır, yeter ki gerekli yoğunlukta olsunlar; en zavallı hayat çizgisinin bile belli bir heyecanı, belli bir güzelliği vardır, yeter ki ara vermeden ilerlesin ya da kaderi etrafında dönüp dursun. Bu ilksel güçleri, daha doğrusu gerçek ilksel gücün bu binlerce Proteus[4] biçimini insanın göğsünden çekip almak; onları atmosferin basıncıyla kızıştırmak, duygunun kırbacına tabi tutmak, nefretin ve aşkın iksiriyle sarhoş etmek, taşkın hale getirmek, rastlantının sert kayalarına vurmak, onları sıkıştırmak ve tekrar ayırmak; hayaller arasında, cimri ile koleksiyoncu arasında, haris ile erotik tutkuları olan arasında bağlantılar kurmak, köprüler atmak, kuvvetlerin paralel kenarını sürekli hareket ettirmek; her kaderde dalga dağının ve dalga vadisinin uçurumunu açmak, onları aşağıdan yukarıya ve yukarıdan aşağıya doğru fırlatmak ve bu arada tıpkı Kontes Restaud'un elmaslarına gözlerini diken tefeci Gobsec gibi bu titreyen oyuna ateşli gözlerini dikmek, sönmekte olan ateşi körükle tekrar tekrar alevlendirmek, insanları köleler gibi kışkırtmak, asla dinlenmelerine izin vermemek; Napolyon'un askerlerini Avusturya'nın her yerinden geçirerek tekrar Vendée'ye çekmesi, denizin üzerinden tekrar Mısır'a, Roma'ya götürmesi, Brandenburg kapısından geçirmesi ve tekrar Alhambra tepelerinden, zaferlerden ve yenilgilerden geçerek en sonunda Moskova'ya sürüklemesi gibi onları sürüklemek –yarısını top mermileriyle parçalanmış halde yollarda ya da bozkırların karları altında bırakmak–, bütün dünyayı ilk önce yontup figürler elde etmek, bir kır manzarası gibi boyamak ve sonra heyecanlı parmaklarla kukla oyununu sergilemek – işte bu onun, Balzac'ın saplantısıydı.

Çünkü Balzac'ın kendisi de, kendi eserlerinde ebedileştirdiği o büyük saplantılılardan biriydi. Hayal kırıklığına uğramış bir şekilde, acemilerden ve zavallılardan hoşlanmayan acımasız bir dünya tarafından bütün rüyalarından atılmış biri olarak kendi sessizliğine gömüldü ve kendisi için dünyanın bir sembolünü oluşturdu. Kendisine ait olan, hâkim olduğu ve onunla birlikte yok olup gidecek olan bir dünya. Gerçek yanı başından akıp gitmekte ve o elini uzatmamaktadır, kendisini odasına kapatmış, masanın başına çakılmış, orada yaşamakta, koleksiyoncu Elie Magus'un resimlerinin arasında yaşaması gibi, kahramanlarının oluşturduğu ormanda yaşamaktadır. Yirmi altıncı yaşından itibaren gerçekliği neredeyse –sadece her seferinde büyük tragedyalara dönüşen istisnalar dışında–, malzeme olmaktan, kendi evreninin çarkını döndürecek bir yakıt olmaktan başka bir şekilde görmemiştir. Neredeyse bilinçli olarak yaşamın kenarında yaşıyordu, sanki bu iki dünyanın, kendisininkiyle diğerlerininkinin arasında olabilecek bir temasın her zaman acılı olacağından korkuyordu. Akşam saat sekizde bitkin bir halde yatağa yatıyor, dört saat uyuyor, gece yarısı uyanıyordu; Paris, o gürültülü çevre ateşli gözlerini kapadığında, sokakların uğultusu üstüne karanlık çöküp de dünya gözden kaybolduğunda onunki ortaya çıkmaya başlıyor ve kendi dünyasını diğerinin yanında kuruyor, onun dağınık ögelerini bir araya getiriyor, saatlerce ateşli bir esriklik halinde yaşıyor, bitkin düşen duyu organlarını sürekli kahve ile kırbaçlıyordu. Bu şekilde on, on iki, bazen de on sekiz saat çalışıyordu, ta ki herhangi bir şey onu bu dünyadan koparıp kendi gerçekliğine çekene dek. Bu uyanış anlarında Rodin'in ona bir heykelinde vermiş olduğu o bakışı taşıyordu muhtemelen, göğün bin kat yukarısındaki o ani uyanış, unuttuğu gerçekliğe o geri düşüş, o korkutucu, muazzam, neredeyse çığlık atan bakış, soğuktan donmuş omzuna bir elbise geçiren o el, uykudan koparılıp alınan birinin, bağırarak adının söylendiğini duyan bir uyurgezerin yüz ifadesi. Hiçbir şairde kendi eserinde kaybolmanın yoğunluğu, kendi hayallerine duyduğu inanç daha güçlü olmamış, sanrılar kendini aldatmanın sınırına bu kadar yaklaşmamıştır. Coşkusunu

bir makine gibi stop etmeyi, muazzam bir şekilde dönen çarkı aniden durdurmayı, aynadaki hayalle gerçeği birbirinden ayırt etmeyi, bu dünya ile diğer dünya arasına keskin bir çizgi çizmeyi her zaman beceremiyordu. Onun çalışma sarhoşluğu içinde kahramanlarının gerçekten var olduklarına ne kadar inandığına dair anekdotlardan oluşan bir kitap yazıldı; genellikle eğlendirici ve çoğunlukla bir parça ürkütücü anekdotlardan biri şöyle: Bir arkadaşı odaya giriyor. Balzac dehşet içinde ona doğru atılıyor: “Düşünsene, o mutsuz kadın kendini öldürdü!” ve ancak arkadaşının ürkerek geri sıçrayışından, o kahramanın, Eugénie Grandet’nin, sadece kendi gökyüzünde yaşamış olduğunu fark ediyor. Böylesine uzun süren, böylesine yoğun, böylesine tam bir sanrıyı bir akıl hastasının patolojik deliliğinden ayıran şey belki de sadece gerçek hayatı ile bu yeni gerçekliğin kanunlarının aynı oluşudur, varoluşun aynı sebep-sonuç ilişkisi; bunu yapan onun yaşam biçimi değil, sanki sadece çalışma odasının kapısından geçip eserine giriyormuş gibi canlı olan kahramanlarıdır. Ama deliliğin sürekliliği, sağlamlığı ve mutlaklığıydı bu tek yanlı saplantının mükemmelliğe ulaşmasının nedeni; onun çalışması artık ter değildir, tersine sadece ateş, esriklik, hayal ve coşkudur. Geçici bir büyü aracıydı bu, hayat açlığını ona unutturacak bir uyku ilacıydı. Zevk peşinde koşmaya, çarçur etmeye herkesten daha yatkın olan Balzac, bu hummalı çalışmanın onun için bir haz aracından başka bir şey olmadığını kendisi de itiraf etmiştir. Çünkü böylesine dizginsiz arzuları olan Balzac da kitaplarındaki saplantılı kahramanlar gibi, sadece onların yerine başka bir şey koyarak tutkularından vazgeçebilmiştir. Yaşam duygusunu kırbaçlayan her şeyden, aşk, hırs, oyun, zenginlik, seyahat, ün ve zaferlerden, yaratısında yedi kat daha fazla bir telafi bulduğu için el çekebilmiştir. Duyular çocuklar gibi ahmaktır. Gerçeği sahteden, illüzyonu gerçeklikten ayırt edemezler. Onlar sadece tıkınmak isterler, gerçek yaşantı ya da hayal, ne olursa olsun. Balzac da hayatı boyunca duyularını kandırmıştır, önlerine fırlatmak yerine birtakım zevkleri önlerinde sallamak suretiyle yapmıştır bunu, onların açlığını vermeyeceği yemek kokularıyla gidermiştir. Onun yaşantısı yarattığı kişilerin zevklerine

tutkuyla katılmaktan ibarettir. Çünkü şimdi oyun masasına on tane Louis fırlatıp ruletin dönüşünü titreyerek bekleyen, sonra kazancın şıngırtılı selini ateşli parmaklarla cebine indiren kişi oydu; şimdi tiyatroda o büyük zaferi kazanan, askerlerle birlikte tepelere saldıran, bombalarla borsayı temellerinden sarsan oydu; yarattıklarının bütün arzuları sonuçta ona aitti; onlar dışardan bakıldığında fakir bir hayat sürdükleri sanılan meczuplardı. O bu insanlarla, tefeci Gobsec'in borç almak için çaresizlik içinde kendisine gelen zavallıları oltasının ucuna takıp, onların acılarını, arzularını ve ıstıraplarını oyuncuların az çok yetenekli yüz ifadeleri olarak sadece dikkatle incelediği ve onlarla oynadığı gibi oynuyordu. Gobsec'in uzun kirli elbisesinin altından Balzac'ın kalbi konuşur: "Bu şekilde insan kalbinin en gizli kıvrımlarına girmenin, bu kadar derine inip onu bütün çıplaklığıyla görmenin bir anlamı yok mu sanıyorsunuz?" Çünkü o, o istenç sihirbazı Balzac, başkalarına ait olanı eriterek kendine mal eder, rüyayı yaşam haline getirir. Onun gençken çatı katında kuru ekmekten ibaret yemeğini yerken, sadece iradi telkin yoluyla en pahalı yemeklerin tadını hissetmek için masanın üzerine tebeşirle tabaklar çizdiği, orta yerine en sevdiği yemeklerin adını yazdığı söylenir. Burada nasıl tatları hissetmek istemiş ve nasıl gerçekten hissetmişse, şüphesiz hayatın bütün zevklerini kitaplarının iksiri içinde dizginlenemez bir şekilde içmiş, böylece kendi yoksulluğunu zenginlikle, ırgatlarının müsrif yaşantılarıyla kandırmıştır. Her zaman borçlu olan ve alacaklıları tarafından kovalanan Balzac şunu yazdığında kesinlikle neredeyse duyusal bir haz hissediyordu: "Yüz bin frank emeklilik geliri." Elie Magus'un tablolarını karıştıran odur, o iki kontesi babaları Goriot olarak seven, Seraphitus ile birlikte hiçbir zaman görmediği Norveç fiyortlarına çıkan, Rubempré ile birlikte kadınların hayranlık dolu bakışlarının tadını çıkaran odur; hazları bütün bu insanlardan lav gibi fışkırtan, onlar için acıyı ve mutluluğu yeryüzünün bütün aydınlık ve karanlık bitkilerinden kaynatan kişi kendisiydi. Hiçbir yazar kahramanlarının hazlarına bu kadar ortak olmamıştır. Kendi kendini büyüleyen birinin sarhoşluğu, yalnız adamın uyuşturucu hayalleri özellikle böylesine arzu edilen zenginliğin büyüsünü

betimlediği yerlerde, erotik maceralardakinden daha şiddetli hissedilmektedir. Rakamların böylesine havada uçuşması, büyük miktarlarda paranın hırsla kazanılıp kaybedilmesi, sermayenin sürekli elden ele savrulması, bilançoların şişmesi, değerlerin altüst olması, bu sonsuzluğa düşüşler ve yükselişler onun en derin tutkusudur. Dilencinin üzerine milyonları sağanak gibi döker, sermayeler yine cıva gibi parmakların arasından kayar gider, varoşlardaki sarayları, paranın büyüsünü şehvetle betimler. Milyonlar ve milyarlar sözcükleri artık konuşamıyor olmanın baygınlığı içinde, son duyusal şehvetin hırıltısı içinde kekelenir durur. Bir sarayın şehvetli kadınları gibi dizilir yatak odalarının görkemli parçaları, taçlara takılan değerli mücevherler gibi gözler önüne serilir gücü simgeleyen nişanlar. Bu ateş onun elyazmalarına kadar girmiştir. Başlangıçtaki sakin ve zarif satırların hemen öfkeli bir adamın damarları gibi kabardığını, sendelemeye başladığını, hızlandığını, birbirleriyle itişip kakıştıklarını, bitkin sinirlerini ileri doğru kırbaçladığı kahve lekeleriyle kaplandığını görmek, aşırı ısınmış makinenin neredeyse dinmek bilmeyen gürültülü ıkınmalarını, yaratıcısının fanatik, manyakça kasılmasını, Don Juan du verbe'nin (sözün Don Juan'ı), her şeyi elde etmek ve sahip olmak isteyen insanın hırsını duymak mümkündür. Satırların hâlâ akan kırmızı kanını halihazırda katılaşmış, donmuş vücudundan bir kez daha atmak için, asla tatmin olmayan birinin, katılaşmış bünyesini, yarasını deşen hummalı adam gibi tekrar tekrar açtığı düzeltme provalarında ortaya çıkan ani nöbetleri görülür.

Eğer şehvet haline gelmeseydi ve hatta münzevice bir tutumla diğer bütün güç biçimlerinden vazgeçen bir insanın, kendini ifade etmenin aracı olarak elinde sadece sanat bulunan tutkulu bir insanın biricik yaşam istenci haline gelmeseydi, böylesine muazzam bir korku anlaşılmaz olarak kalırdı. Bir ya da iki kere geçici olarak başka bir madde içinde hayal kurduğu da olmuştur. Pratik yaşamında bunu ilk kez, yaratısından kuşku duyduğu bir dönemde, çok paraya sahip olmak için spekülatör

olduğunda, bir basımevi kurduğunda ve bir gazete çıkardığında denemiştir: Ama kaderin sebatsızlar için her zaman hazır tuttuğu bir ironiyle, kitaplarında her şeyi yapabilen adam, borsacıların kazanç hamlelerini, büyük ve küçük işletmelerin inceliklerini, tefecilerin kurnazlıklarını ve her nesnenin değerini bilen, eserlerinde yüzlerce insana bir iş kurmuş, doğru ve mantıklı bir yapısı olan bir servet kazandırmış olan adam, Grandet'yi, Popinot'yu, Crevel'i, Goriot'yu, Bridau'yu, Nucingen'i, Wehrbrust'u ve Gobsec'i bizzat zengin etmiş olan Balzac kendi sermayesini kaybetmiş, yavaş yavaş dibe batmış, en sonunda elinde borçların o korkunç, kurşun gibi ağırlığından başka bir şey kalmamış, bunları yarım yüzyıl boyunca ağır yükün altında ezilen geniş omuzlarında inleyerek taşımış, en aşağı tabakadan bir köle gibi akla hayale gelmeyecek işlerde çalışmış ve günün birinde damarları patlayarak bunların altında sessizce yıkılıp gitmiştir. Kendini adadığı ve sonra bir kenara attığı biricik tutkunun, sanatın kıskanç-lığı intikamını ondan korkunç bir şekilde almıştır. Başkaları için deneyim ve gerçek hakkında harika bir rüya olan aşk bile, onun için ancak bir rüyadan elde edilen bir deneyim olabilmiştir. Bayan von Hanska, daha sonra eşi olacak olan kadın, o ünlü mektupların konusu, o étrangére (yabancı) onun tarafından, daha gözlerinin içine bakmadan tutkulu bir şekilde sevilmiş, henüz düşsel bir varlık olmadan önce onun tarafından sevilmiş bulunuyordu; fille aux yeux d'or (altın gözlü kız) gibi, Delphine ve Eugénie Grandet gibi. Hakiki yazar için yaratmaktan, hayal kurmaktan başka her türlü tutku bir sapmadır. "L'homme de lettres doit s'abstenir des femmes, elles font perdre son temps, on doit se borner á leur écrire, cela forme style." (Yazar kadınlardan uzak durmalıdır, onlar onun zamanını heba eder, insan kendini onları yazmakla sınırlandırmalıdır, bu kişinin üslubunu güçlendirir) diye söyletmiştir Theophile Gautier'e. Gerçekte bayan von Hanska'yı da değil, ona olan aşkını seviyordu; karşısına çıkan durumları değil, yarattığı durumları seviyordu; gerçekliğe olan açlığını, en heyecanlı anlarda bir oyuncunun yaptığı gibi, kendi tutkusuna inanıncaya kadar illüzyonlarla doyurmuş, çeşitli biçimler ve kıyafetlere girip çıkmıştır. Aralıksız olarak bu tutkunun müptelası olmuş, bu içsel yanma sürecini

alevler çıkıp dışarıya taşıncaya, yok oluncaya kadar hızlandırmıştır. Her yeni kitapla birlikte, o mistik uzun öyküsündeki sihirli geyik derisi gibi, yaşamı her seferinde böyle gerçekleşmiş olan arzusu sonucu kısalmış ve kendi saplantısının altında ezilmiştir, tıpkı kumarbazın kâğıtlar, alkoliğin şaraplar, esrarkeşin uğursuz piposunun ve şehvet düşkününün kadınlar altında ezilmesi gibi. Arzularının aşırı derecede tatmin edilmesi sonucunda yok olup gitmiştir.

Böylesine fevkalade büyük, hayalleri böylesine kan ve canlılıkla dolduran, uyarımlarını gerçek dünyanın fenomenleri kadar güçlü hale getirinceye dek onları canlandıran bir iradenin, böylesine muazzam bir büyüleme gücüne sahip olan bir iradenin kendi büyüsünde hayatın sırrını görmesi ve kendini bir evren kanunu mertebesine yüceltmesi çok olağandı. Kendini hiçbir şekilde ele vermeyen, belki de değişebilir olmaktan başka hiçbir şey olmayan, her şeyi kendi içinde barındırdığı için tıpkı Proteus gibi gerçek bir şekli bulunmayan, bir derviş, uçucu bir ruh gibi binlerce kılığa girip oraya sığınan ve kendi hayatının dolambaçlı yollarında kaybolan, kâh bir optimist, kâh sırf başkalarını düşünen, kâh pesimist ve rölativist olan, içindeki bütün düşünceleri ve değerleri elektrik akımı gibi açıp kapatabilen birinin gerçek bir felsefesi olamazdı. Kimseyi haklı ya da haksız bulmaz o. Balzac her zaman sadece épousé les opinions des autres[5] durumundaydı –sürekli bir özdeşleşme olmaksızın bir düşünceyi spontane olarak üstlenme durumunu ifade eden Almanca bir sözcük yok–, o anın içine, kahramanlarının göğüs boşluğuna sıkışmış, kendini onların tutkularının ve dertlerinin akışına bırakmıştı. Onun için hakiki ve değişmez olan tek şey bu muazzam istenç; ona, o yabancıya tanımadığı insanların göğsündeki kayaları açan, onu onların karanlık duygu uçurumlarına indiren ve tekrar, yaşantılarının değerli taşlarıyla yüklü bir şekilde yukarı çıkaran bu sihirli “açıl susam açıl (!)” sözüydü. İstence zihinsel olandan maddi olana etki eden bir şiddet atfetmeye, onu hayat felsefesi ve evrenin mutlak kanunu olarak duyumsamaya herkesten daha yatkın olmalıydı. Balzac bu istencin, bu Napolyon’dan yayılıp dünyayı sarsan akışkanın imparatorlukları yıktığının, prensleri

yücelttiğinin, milyonlarca kaderi birbirine kattığının, bu maddi olmayan salınımın, zihinsel bir şeyin dışa doğru yaptığı bu tamamen atmosferik basıncın maddi olanda da tezahür edeceğinin, fizyonomiyi şekillendireceğinin, vücudun bütün doğasına sızacağının bilincindeydi. Çünkü, nasıl anlık bir heyecan her insanda ifadeyi güçlendiriyor, kaba ve hatta aptalca yüz ifadelerini güzelleştiriyor ve karakteristikleştiriyorsa, böylesine sürekli bir istencin, kronik bir tutkunun da yüz ifadelerinin maddi yapısını o derece şekillendireceği açıktır. Balzac için bir yüz taşlaşmış bir yaşam istencidir, kalıba dökülmüş bir karakter ve nasıl arkeoloji taşlaşmış kalıntılardan bütün bir kültürü tanıyabiliyorsa, ona göre bir yazarın da bir insanın çehresinden ve onu saran atmosferden içsel kültürünü tanıma gerekliliği vardır. Bu fizyonomi onu Gall'ın öğretisini sevmeye yöneltti, beyinde saklı olan yeteneklerle ilgili topografisi Lavater'i öğrenmeye sevk etti; Lavater'de yüzlerde ete kemiğe bürünmüş yaşam istencinden, kendini dışa vuran karakterden başka bir şey görmüyordu. Her şey, bu büyüyü, iç dünyayla dış dünyanın bu esrarlı etkileşimini vurgulayan her şey Balzac için makbuldü. Mesmer'in istencin bir ortamdan bir başka ortama manyetik olarak aktarılabileceği öğretisine inanıyordu; parmakların istenci yayan ateşten ağlar olduğuna inanıyor, bu görüşü Swedenborg'un mistik ruhsal oluşumlarıyla birleştiriyor ve bütün bu tam bir teoriye dönüşmemiş aşk oyunlarını sevgilisi Louis Lambert'in, chimiste de la volonté'nin (istenç simyacısının) öğretisinde bir araya getirmiştir; erken ölen, kendi portresini ve özlemlerini içsel bir mükemmelleşme sonucunda garip bir şekilde birleştiren, başka herhangi bir figürden daha sık olarak Balzac'ın kendi kişisel hayatına etki etmiş o tuhaf kişiliktir bu Louis Lambert. Ona göre her yüz çözülmesi gereken bir bilmecedir. Her çehrede bir hayvan fizyonomisi gördüğünü iddia ediyor, gizli işaretlerden yakında ölecek olan insanları ayırt edebileceğine inanıyor, sokaktan geçen herkesin çehresinden, hareketlerinden, elbiselerinden mesleğini okuyabilmekle övünüyordu. Ama bu sezgisel bilgi Balzac'a henüz bakışın en yüksek sihri gibi gelmiyordu. Çünkü bütün bunlar sadece varlıkları, halihazırda mevcut olanları kapsıyordu. Onun en derin özlemi, güçlerini

yoğunlaştırarak sadece anlık olanı değil, izlere bakarak geçmişi, bugüne uzanan köklerine bakarak geleceği hissedebilen biri gibi olmak, el falına bakanların, kâhinlerin, burçları okuyanların, müneccimlerin, kısaca seconde vue (ikinci görüşün) derin bakışına sahip olan, kendilerini dış görünüşten iç dünyayı, sınırsız olandan belirli çizgileri görmeye adamış, avuçtaki ince çizgilerden geride bırakılan hayatın özetini okumayı ve geleceğin karanlık yolunu izlemeyi becerebilen bütün bu insanların kardeşi olmaktı. Balzac'a göre böyle sihirli bir bakış sadece zekâsını binlerce yöne dağıtanlara değil de –bir konuya yoğunlaşma fikri Balzac'ta sonsuz bir dönüş halindedir– onu kendi içinde saklayarak tek bir hedefe yönelenlere verilir. "İkinci görüş" yetisi, spontane ileriyi görebilme, dehanın bu şüphe götürmez işareti, kadınlarda çocuklarına karşı vardır, bir hastanın anlaşılmaz acılarından çabucak acısının nedenini ve ömrünün tahmini sınırını görebilen Desplein'da vardır, savaşın kaderini belirleyebilmek için birliklerini nereye yöneltmesi gerektiğini hemen görebilen dâhi komutan Napolyon'da vardır, bir kadını elde edebileceği o uçucu anı hemen kavrayan çapkın Marsay ona sahiptir, en büyük borsa hamlesini anında patlatan borsacı Nucingen ona sahiptir; ruhsal gökyüzünün bütün bu astrologları bilimlerini içe işleyen, silahsız bir gözün sadece gri bir kaosu ayırt edebildiği ufku belirli bir perspektiften gören bakışa borçludur. İşte bu noktada şairin vizyonu ile âlimin tümdengelimi, ani, spontane kavrayış ile yavaş, mantıksal bir bilme arasında bir benzerlik bulunmaktadır. Balzac'ın bu sezgisel görüşü kendisi için bile anlaşılmazdır ve kendi eserine bile akıl almaz bir şeymiş gibi sık sık dehşetle bakar, oransızlığın, ölçülemezliğin felsefesine, de Maistre gibi birinin basmakalıp Katolik felsefesini aşan bir mistisizme ulaşmaya zorlanır. İçsel özüne ekilmiş olan bu sihirli tohum, onun sanatını sadece hayatın kimyası değil de simyası yapan bu anlaşılmazlık kendisinden sonra geleceklere, taklitçilere, özellikle, Balzac sihirli yüzüğü döndürüp bir çırpıda binlerce penceresi olan saraylar yaparken, taşları tek tek üst üste koymaya çalışan Zola'ya karşı sahip olduğu sınır değerdir. Eserine harcadığı enerji ne kadar muazzam olursa olsun ilk izlenim, ortada bir

çalışma değil de bir sihirbazlık, hayattan kopmanın değil de bir lütfun ve ihsanın olduğu yönündedir.

Çünkü Balzac –ki bu onun kişiliğini kesif bir esrar bulutu gibi sarmıştır– yaratı yıllarında artık öğrenmemiş ve denemeler yapmamıştır; örneğin bir roman yazmadan önce her kahraman için bir defter açan Zola gibi ya da ince bir kitap için kütüphaneleri karıştıran Flaubert gibi hayatı gözlemlemeyi artık bırakmıştır. Balzac kendisininkinin dışında duran dünyaya nadiren geri dönmüştür, o kendi sanrılarının içine kapanmıştı; bir hapishaneye kapanır gibi, bir işkence koltuğuna oturur gibi çalışma koltuğuna çakılıp kalmıştı ve kısa süreler için, örneğin yayıncısıyla boğuşmak ya da düzeltileri matbaaya götürmek için, bir arkadaşında yemek yemek ya da Paris'in bric-a-brac dükkânlarını (ucuz eşya dükkânları) dolaşmak için dışarı çıktığında, eve dönerken beraberinde getirdiği şeyler bilgiden çok daha önce bildiklerini onaylayan şeylerdi. Çünkü o yazmaya başladığında bütün hayatın bilgisi esrarengiz bir yolla onun içine girmiş, orada toplanmış ve saklanmıştı. Bu durum, içinde birikmiş olan bütün bu mesleki sınıflar, malzemeler, mizaçlar ve fenomenler hakkındaki bilginin ona nasıl, ne zaman ve nereden gelmiş olduğu, neredeyse bir mit haline gelen Shakespeare'in yanında, dünya edebiyatının en büyük bilmecelerinden biridir. Üç dört yıl, gençlik yıllarında çeşitli mesleklerle uğraştı; bir avukatın yanında kâtip olarak, ardından bir yayıncı olarak, bir öğrenci olarak çalıştı, ama bu birkaç yıl içinde her şeyi, bu kesinlikle açıklanamayan, ama gözden kaçmayan olgu zenginliğini, bütün karakterler ve fenomenler hakkındaki bilgisini her nasılsa toplayabilmiştir. Bu yıllar içinde inanılmaz gözlemler yapmış olmalıdır. Bakışı korkunç bir emici gibi çalışmış, önüne çıkan her şeyi bir vampir gibi içine, bir içselliğe, hiçbir şeyin sararıp solmadığı, kaçıp gitmediği, hiçbir şeyin birbirine karışmadığı ya da bozulmadığı, her şeyin düzenlendiği, saklandığı, istiflendiği, her şeyin her an hazır ve her zaman işin özüne yönelik, irade ve arzuyla en hafif bir şekilde dokunulur dokunulmaz harekete geçmeye ve ok gibi fırlamaya hazır beklediği bir hafızaya çeken bir obur gibi içine çekmiştir. Balzac her şeyi biliyordu; süreçleri, savaşları, borsa manevralarını, arsa spekülasyonlarını,

kimyanın sırlarını, parfümcülerin hilelerini, sanatçıların hünerlerini, teologların tartışmalarını, gazetelerin nasıl yönetildiğini, tiyatronun illüzyonunu ve şu diğer sahnenin, politikanınkileri biliyordu. Taşrayı biliyordu, Paris'i ve bütün dünyayı biliyordu, o connaisseur en flânerie (o uzman avare) sokakların dolambaçlı ifadelerini bir kitap okur gibi okuyordu; her evin ne zaman, kim tarafından ve kimin için yapıldığını biliyor, kapıların üzerindeki armaların sırrını çözüyor, yapının tarzına bakıp bütün bir çağı anlıyor ve aynı zamanda kiraların ne kadar yüksek olduğunu biliyor, her kata insanlar yerleştiriyor, odaları mobilyalarla döşüyor, onları bir mutluluk ve mutsuzluk atmosferiyle dolduruyor; birinci kattan ikinci kata, ikinci kattan üçüncü kata kaderin görünmez ağlarını örmesine izin veriyordu. Balzac'ın ansiklopedik bir bilgisi vardı, Palma Vecchio'nun bir tablosunun değerini, bir hektar otlağın kaç para ettiğini, bir dantelin, bir faytonun, bir uşağın fiyatını biliyordu, borç içinde yüzdüğü halde yılda yirmi bin frank harcayan kibar tabakanın hayatını tanıyordu. İki sayfa çevirdiğimizde bir emeklinin yoksul yaşamını, onun için kırılan bir camın, yırtılan bir şemsiyenin bir felaket haline geldiğini görürüz. Yine birkaç sayfa ötede, bu sefer tümüyle yoksulların arasındadır; onların peşinden gider, üç beş kuruş kazanabilmek için nasıl çalıştıklarını izler, en büyük arzusu fıçıyı kendi taşımak zorunda kalmamak, küçük, küçücük bir ata sahip olmak olan yoksul sucu Auvergnate'i, öğrenciyi, terzi kadını, neredeyse bitkisel hayat yaşayan bütün bu büyük şehir insanlarını izler. Binlerce manzara ayağa kalkar, her biri onun anlattığı kaderlerin ardına geçmeye, onları şekillendirmeye hazırdır ve hepsi Balzac'ın kafasında, bir bakış anında bile, olayın içinde yıllarca yaşayanlardan daha belirgin, daha canlıdır. Bir zamanlar bakışının şöyle bir dokunmuş olduğu her şeyi bilmektedir o ve –sanatçının tuhaf çelişkisi– hiç tanımadığı şeyi bile bilmektedir; Norveç fiyortları, Saragossa'nın siperleri sadece onun hayalinde doğup büyümüşlerdir ve aynen gerçekte oldukları gibidirler. Vizyonundaki bu hız muazzamdır. Başkalarının örtülü olarak, binlerce kılık altında görebildiklerini o sanki çıplak ve berrak olarak görebilmektedir. Onun için her şeyde bir işaret, her şeyde bir anahtar vardı ve bununla şeylerin dış yüzeylerini ortadan kaldırabiliyor ve şeyler ona kendi iç yüzeylerini gösteriyordu. Fizyonomiler onun önünde açılıyor, her şey bir meyvenin çekirdekleri gibi duyu alanına düşüveriyordu. Bir hamlede, öze ait olanı bir yığın önemsiz şeyin kargaşası içinden çekip çıkarıyor, ama bunu kazarak, yavaş yavaş, tabaka tabaka derinlere

inerek yapmıyor, tersine hayatın altın minesini adeta barutla patlatır gibi patlatarak açıyordu. Aynı zamanda bu gerçek biçimleri kullanarak kavranılamaz olanı da kavrıyor, onların üzerinde yüzen gaz halindeki mutluluk ve mutsuzluk atmosferini, yerle gök arasındaki sarsıntıları, yakın patlamaları, havada meydana gelen ani değişimleri de anlıyordu. Başkaları için belirsiz çizgilerden oluşan şeyleri, başkalarının cam bir vitrinin ardındaymış gibi soğuk ve durgun gördüğü şeyleri onun sihirli duyarlılığı, kendisi sanki termometrenin tüpü içindeymiş gibi atmosferik durumlar olarak hissediyordu.

Bu muazzam ve benzersiz sezgisel bilgi Balzac'ın dehasıdır. Bunun dışında sanatçıya atfedilen şeyler, güçleri paylaştıran, düzenleyen, şekillendiren, bir arada tutan ve çözen kişi özellikleri Balzac'ta pek hissedilmez. Hatta şunu söylemek bile mümkündür: O sanatçı diye adlandırılamayacak kadar dâhidir. "Une telle force n'a pas besoin d'art." (Böylesine bir gücün sanata ihtiyacı yoktur.) Bu söz onun için de geçerlidir. Çünkü gerçekten, onun gücü burada öylesine muhteşem ve büyüktü ki, balta girmemiş ormanların en özgür hayvanları gibi ehlileştirmeye karşı koyuyordu; o güç, bir çalılık, bir çağlayan, bir şimşek gibi, estetik değerlerini sadece ifadelerindeki yoğunluktan alan bütün bu şeyler gibi güzeldi. Onun güzelliğinin simetriye, dekorasyona, ince ince düzenlemeye ihtiyacı yoktur; onun etkisi güçlerinin dizginsiz çeşitliliğinden kaynaklanır. Balzac romanlarını hiçbir zaman tam olarak düzenlememiştir, kendisini onların içinde bir tutkuda kaybeder gibi kaybetmiştir; betimlemelerin, sözlerin içine kumaşların ya da gelişmiş bedenin çıplak etine gömülür gibi gömülmüştür. O kişileri çekip alır, onları bütün tabakalardan, bütün ailelerden, Fransa'nın bütün taşra şehirlerinden toplar; tıpkı Napolyon'un topladığı askerleri gibi, onları tugaylara dağıtır, kimini süvari yapar, kimini topların başına geçirir, kimini ise nakliyeci yapar, silahlarına barut koyar ve sonra onları içlerindeki dizginsiz güce teslim eder. İnsanlık Komedyası'nın o güzel –ama sonradan eklediği!– önsöze rağmen içsel bir planı yoktur. O hayatın Balzac'a göründüğü gibi plansızdır; bir ahlakı ve kuşbakışı bir planı

hedeflemez, değişken bir şey olarak sonsuz değişimi göstermek ister; bütün bu gelgitlerde sürekli bir kuvvet yoktur, sadece anlık bir hamle vardır; tıpkı ayın o gizemli çekimi gibi, bulut ve ışıktan oluşan ve adına çağ denen o bedensiz atmosfer gibi. Bu yeni evrenin tek kanunu olsa olsa aynı anda birbirini etkileyen her şeyin kendi kendini değiştirdiği, hiçbir şeyin dışardan etki eden Tanrı gibi özgür olmadığı, tersine her şeyin, istikrarsız birliktelik çağını oluşturan insanların aynı şekilde çağ tarafından yaratıldığı, ahlaklarının, duygularının da tıpkı kendileri gibi ürünler olduğu olabilir. Her şeyin göreceli olduğu, Paris'te erdem sayılan bir şeyin Azor'ların ötesinde bir kusur olabileceği, elimizde hiçbir şey için sabit değerlerin olmadığı, tutkulu insanların dünyayı Balzac'ın kadınları değerlendirdiği gibi değerlendirmek zorunda olduğu: Onların değerleri maliyetleri kadardır. Bu değişimden geriye kalanı elde etmeyi başaramayan –çünkü o da kendi zamanının bir ürünü, bir yaratığıdır– şairin görevi sadece atmosfer basıncını, çağının ruh durumunu betimlemek, milyonlarca moleküle can veren, bir araya getiren ve tekrar parçalayan ortak kuvvetlerin etkileşimini betimlemek olabilir. Sosyal hava akımlarının meteoroloğu, istencin matematikçisi, tutkuların kimyageri, ulusal ilksel biçimlerin jeologu – bütün enstrümanları kullanarak zamanının bünyesine giren, onu dinleyen çok yönlü bir bilgin ve aynı zamanda bütün olgularının bir koleksiyoncusu, manzaralarının bir ressamı, fikirlerinin bir askeri olmaktır Balzac'ın ihtirası ve bu yüzden en büyük şeyleri olduğu gibi en küçük şeyleri de resmetmek konusunda böylesine yorulmak bilmez birisiydi. Böylece onun eseri, Taine'in ünlü sözünde belirttiği gibi, Shakespeare'den bu yana insani dökümanların en büyük deposu olmuştur. Kendi çağdaşları ve bizim çağdaşlarımızdan bir çoğu için Balzac sadece romanlar yazan biridir kuşkusuz. Böyle bakıldığında, estetik gözlüğüyle görüldüğünde pek de normalden daha büyükmüş gibi gelmez insana. Çünkü onun aslında çok az standart çalışması (ölçülere uyan eseri) vardır. Balzac tek bir eseriyle değerlendirilmek istemiyor, tersine bir bütün olarak, dağları ve vadileriyle, sınırsız uzaklıklarıyla, hain uçurumları ve coşkun çağlayanlarıyla birlikte

bir manzara gibi değerlendirilmek istiyor. Romanı dünyanın ansiklopedisi olarak görme düşüncesi onunla başlar – eğer Dostoyevski gelmemiş olsaydı neredeyse onunla bittiği de söylenebilirdi. Ondan önceki yazarlar olayların uyuşuk motorunu harekete geçirmek için yalnızca iki yol biliyorlardı: Ya şiddetli bir rüzgâr gibi yelkenleri şişiren ve aracı ileri iten bir dış kuvvete, rastlantıya başvuruyorlar ya da harekete geçiren bir iç kuvvet olarak erotik dürtüyü, aşkın beklenmedik değişimlerini seçiyorlardı. Oysa Balzac erotik olanı başka alana aktarmayı hedefledi. Onun için iki tür tutkulu insan vardır (daha önce söylediğimiz gibi onu sadece tutkulu, ihtiraslı insanlar ilgilendiriyordu): Kelimenin gerçek anlamıyla erotizm düşkünleri, yani birkaç erkek ve burçları sadece aşk olan, onun altında doğan ve ölen bütün kadınlar. Ama erotizm içinde ortaya çıkan bütün bu kuvvetlerin tek başlarına olmadıklarını, tutku değişimlerinin diğer insanlarda da bir gram bile daha az olmadığını ve itici ilksel kuvveti püskürtmeksizin ya da ortalığa saçmaksızın, başka biçimlerde, başka semboller altında var olduğunu gösteren Balzac'ın romanları bu etkin bilgi sayesinde muazzam bir zenginlik kazanmıştır.

Ama ikinci bir kaynaktan da kendini besleyecek gerçekleri almıştır Balzac: Parayı romana sokmuştur. Mutlak değerleri tanımayan Balzac, çağdaşlarının sekreteri olarak, göreceli olanın istatistikçisi olarak şeylerin dışsal, ahlaki, politik, estetik değerlerini ve özellikle de nesnelerin günümüzde her şeyde neredeyse mutlaklığa yaklaşan genel geçer değerini tam olarak gözlemlemiştir: Para değerini. Aristokrasinin imtiyazları kalktığından beri, sınıflar arası farklılıklar az çok silindiğinden beri para toplumsal yaşamın itici gücü, kanı haline geldi. Her şey kendi değeriyle, her tutku mal olduğu maddi fedakârlığıyla, her insan görünen geliriyle ölçülmeye başlandı. Rakamlar, Balzac'ın araştırmayı kendine görev edindiği vicdanın belli başlı atmosfer değerlerinin ölçüsü oldu. Para onun romanlarında döner durur. Sadece büyük servetlerin yükselişini ve batışını, borsadaki vahşi spekülasyonları değil, sadece Leipzig ve Waterloo'daki gibi aynı derecede çok enerji harcanan büyük çarpışmaları

değil, sadece hırs, nefret, harcama tutkusu ve harislik yüzünden para peşinde koşan yirmi kadar tipi değil, sadece parayı para olduğu için ve bir sembol olduğu için seven ve yine onu amaçlarına ulaşmada bir araç olarak gören şu insanları değil, paranın en soylu, en zarif ve en manevi duyulara kadar sızdığını binlerce örnek üzerinde gösteren ilk ve en cesur kişi Balzac'tır. Onun bütün kahramanları bizim hayatımızda istemsiz olarak yaptığımız gibi hesaplar yaparlar. Onun Paris'e gelen acemileri çabucak iyi bir topluluğa girmenin, zarif bir elbisenin, parlak ayakkabıların, yeni bir arabanın, bir evin, bir uşağın, hepsi için para ödenmesi gereken binlerce küçük ve bayağı şeyin kaça mal olduğunu öğrenirler. Demode olmuş bir yelek yüzünden hor görülme felaketini iyi bilirler, sadece paranın ya da para kokusunun kapıları açtığını kısa sürede anlarlar ve bu küçük ama sürekli karşılaşılan küçük düşmelerden bir süre sonra büyük tutkular ve hırslar doğar. Balzac da onlarla birlikte yürür. Müsrif kahramanların yaptıkları harcamayı, tefecilerin faiz oranlarını, tüccarların kazançlarını, züppelerin borçlarını, politikacıların rüşvetlerini hesaplar. Yekûnlar yükselen huzursuzluk duygularının ölçüsü, yaklaşan felaketlerin barometrik basıncıdır. Para, evrensel harisliğin maddi tortusu olduğundan, bütün duyguların içine sızdığından, toplumsal yaşamın patologu olan Balzac hasta bedenin krizlerini teşhis edebilmek için kanı mikroskopla incelemek, onun içindeki para miktarını az çok belirlemek zorundadır. Çünkü bütün yaşamlar onunla doludur, o hızlı hızlı soluyan ciğerlerin oksijenidir, kimse ondan vazgeçemez, haris hırsı, âşık mutluluğu için paradan vazgeçemez ve hele sanatçı hiç yapamaz, bunu en iyi kendisi bilmektedir, çünkü omuzlarında yüz bin franklık borç yükü vardır, sık sık geçici olarak çalışma sarhoşluğu içinde omuzlarından savurup atabildiği bu korkunç ağırlık sonuçta yine omuzlarına çökmektedir.

Onun eserinin ucu bucağı görünmez. Seksen cildin içinde bir dönem, bir dünya, bir kuşak vardır. Daha önce hiç bu kadar büyük bir deneye bilinçli olarak girişilmemiş, olağanüstü büyük bir istencin cüreti hiçbir

zaman daha iyi ödüllendirilmemiştir. Akşamları kendi dar dünyalarından kaçarak yeni insanlar, yeni görüntüler arayan zevk düşkünlerine, dinlenmek isteyenlere heyecan ve bir değişim oyunu verilmiş, dramaturglara yüzlerce tragedya için malzeme, bilginlere –aşırı doymuş bir insanın yemek artıklarını masadan atışı gibi sağa sola saçılmış– yığınla problem ve saptama, âşıklara adeta örnek bir coşkunluk ale-vi sunulmuştur. Ama en muazzamı şairlere bırakılan mirastır, İnsanlık Komedyası tasarısı içinde bitirilenlerin yanında kırk adet bitirilmemiş, yazılmamış roman daha vardır, Moskova'dır birinin adı, diğerininki Wagram Ovası'dır, bir diğerininki ise Viyana Mücadelesi ve yine bir başkasınınki İhtiraslı Hayat'tır. Bütün bunların bitirilmemiş olması neredeyse bir şanstır. Balzac bir keresinde şöyle demişti: "Dâhi düşüncelerini her an gerçekleştirebilen kişidir. Ama gerçekten büyük bir dâhi bu eylemini aralıksız sürdürmez, aksi halde Tanrı'ya çok fazla benzerdi." Zira Balzac bütün bu romanları bitirebilseydi, tutkuların ve olayların çemberini tamamen kapatabilseydi eseri kavranılamaz olanın alanına geçerdi. Erişilemezliği yüzünden kendisinden sonra gelenler için bir dev, korkunç bir engel halini alırdı, oysa bu haliyle –benzersiz bir torso[6] olarak– erişilmez olana yönelik her yaratıcı istenç için muazzam bir teşvik ve en büyük örnektir.

DICKENS

Hayır, Charles Dickens'ın çağdaşları tarafından ne kadar sevildiği kitaplara ve biyografi yazarlarına sorulmamalı. Sevgi yalnızca konuşulan sözlerde soluk alır. Birine anlattırmak gerekir, en iyisi gençlik hatıraları, onun ilk başarı yıllarına kadar uzanan bir İngilize, elli yıl sonra bile Pickwick'in yazarına Charles Dickens demeye henüz karar veremeyen, bunun yerine onu hâlâ o daha senli benli, daha samimi takma adıyla Boz diye anan birine. Onların eski günleri anarken duydukları özlem dolu hüzünde, şimdi artık kitap meraklıları için bulunmaz hazineler olan, raflarda ve dolaplarda sararıp solan o aylık mavi roman fasiküllerini bir zamanlar, hızla kapan binlerce insanın coşkusunu ölçebiliriz. O zamanlar –böyle anlatmıştı bana o yaşlı Dickens'çılardan biri– postanın geleceği günleri iple çekerlerdi, elinde tuttuğu Boz'un mavi fasikülünü nihayet getiren postacıyı evde oturup beklerken zaman geçmek bilmezdi. Bütün bir ay boyunca onun açlığını çekerler, beklerler, umut ederler, Copperfield'ın Dora'yla ya da Agnes'le evlenip evlenmeyeceği konusunda tartışırlar, Micawber'in ilişkilerinin yine krize dönüşmesine sevinirlerdi –çünkü onun bu sıkıntıları sıcak punç ve mizacı sayesinde kahramanca atlatacağını elbette biliyorlardı– iyi de şimdi postacı uyuşuk arabasının üstünde ağır aksak gelinceye ve bütün bu keyifli bilmeceleri çözünceye kadar uzun uzun beklemek zorunda mıydılar? Bunu yapamazlardı, işte bu olmazdı. Yaşlı, genç, herkes her ay o belli günde kitabı daha önce elde edebilmek için iki mil yol kat edip postacıya koşuyorlardı. Daha dönüş yolunda okumaya başlıyorlar, birbirlerinin omuzlarının üzerinden sayfalara bakıyorlar, bazıları yüksek sesle okuyor ve sadece en iyi kalpli olanlar ganimeti kaptığı gibi koşarak karısına ve çocuklarına götürüyordu.

Tıpkı bu küçük kasaba gibi o zamanlar her köy, her şehir, bütün ülke, hatta çok daha ötelere, dünyanın her yerine dağılmış bütün İngiliz dünyası Charles Dickens'ı seviyordu; karşılaştıkları ilk andan hayatının son anına kadar sevdiler onu. On dokuzuncu yüzyılda, dünyanın hiçbir yerinde bir yazar ve halkı arasında bu derece sıkı bir gönül ilişkisi kurulmamıştır. Bu ün bir havai fişek gibi birdenbire parlamış, ama asla sönmemiştir; bir güneş gibi dünyanın üzerinde hiç değişmeyen parlaklığını sürdürmüştür. Pickwick'in ilk fasikülü 400 adet basılmış, daha on beşinci fasikülünde ise bu sayı 40.000'e ulaşmıştı: Onun ünü bir çığ gibi çağın üzerine düşmüştü. Almanya'da da çok çabuk yayıldı; yüzlerce ve binlerce fasikül en kırışmış kalplerin bile yarıklarını sevinç ve kahkahayla doldurdu; küçük Nikolaus Nickleby, zavallı Oliver Twist ve yorulmak bilmeyen bu adamın yarattığı daha binlerce kahraman Amerika'ya, Avustralya'ya, Kanada'ya kadar ulaştı. Bugün Dickens'ın milyonlarca kitabı ortalıkta dolaşır, büyük, küçük, kalın ve ince ciltler, fakirler için ucuz baskılar ve Amerika'da bir yazar için yapılmış en pahalı baskı (milyarderler için yapılmış bu baskının fiyatı sanırım 300 bin mark) ama bütün bu kitapların içinde o zamanlar olduğu gibi bugün de o mutlu gülüş, ilk sayfalar çevrilir çevrilmez uçmak için bekleyen cıvıl cıvıl bir kuş gibi yuvasında beklemektedir. Bu yazarın ulaştığı sevgi benzersizdi: Eğer bu yıllar içinde artmamışsa bunun nedeni sadece tutkunun daha yüksek bir derecesinin olmamasıdır. Dickens eserlerini bizzat halka okumaya karar verdiğinde, okuruyla ilk kez göz göze geldiğinde İngiltere sallandı, insanlar salonlara koştu ve tıklım tıklım doldurdu; bazı hayranları, sırf sevdikleri yazarı dinleyebilmek için sütunlara tırmanıyor, bazıları sürünerek kürsünün altına giriyordu. Amerika'da insanlar en dondurucu kış soğuklarında gişelerin önüne serdikleri yataklarda geceliyor, yakın lokantalardan garsonlar yemeklerini getiriyor, kalabalığın ardı arkası bir türlü kesilmiyordu. Bütün salonlar küçük gelmeye başlamıştı ve en sonunda Brooklyn'de bir kilise yazar için okuma salonuna dönüştürüldü. Dickens de vaiz kürsüsüne çıkıp Oliver Twist'in maceralarını ve küçük Nell'in hikâyesini okudu. Bu ün geçici değildi, Walter Scott'un ününü bir kenara itti, Thackeray'ın dehasını hayat boyu gölgede bıraktı ve ateş söndüğünde, Dickens öldüğünde bütün İngiliz dünyasını baştan başa yaran bir çatlak meydana geldi. Sokakta yabancılar birbirine bundan söz

ediyordu, Londra'yı sanki bir savaş kaybedilmiş gibi derin bir keder sarmıştı. Onu İngiltere'nin panteonu "Westminster Abbey Kilisesi"ne, Shakespeare ile Fielding'in arasına gömdüler, binlerce insan oraya akın etti ve o sade mezar günlerce çiçek ve çelenk yağmuruna tutuldu. Bugün hâlâ, üzerinden kırk yıl geçtikten sonra, oradan minnettar bir elin serptiği çiçekleri görmeden geçmek pek mümkün değildir: Sevgi ve ün bütün bu yıllar içinde hiç solmamıştır. Tıpkı o zamanlar olduğu gibi bugün de İngiltere bu isimsiz yazarın eline dünya çapında, beklenmedik bir ün hediyesi tutuşturduğu için, Charles Dickens bütün İngiliz dünyasının en sevilen, en çok hayranlık duyulan, en çok saygı gösterilen hikâyecisidir.

Edebi bir eserin bu kadar muazzam ve aynı zamanda hem yaygın hem derin bir etki uyandırması ancak birbirine karşıt iki ögenin nadiren bir araya gelmesiyle gerçekleşebilir: Dâhi bir insanın kendi çağının geleneğiyle özdeşleşmiş olması. Genellikle deha ile gelenek birbirini ateş ve su gibi etkiler. Hatta oluşmakta olan yeni bir geleneğin vücuda gelmiş ruhu olarak, eski geleneğe düşman olması, yeni bir neslin habercisi olarak eski nesle savaş ilan etmesi dehanın neredeyse ayırt edici belirtisidir. Deha ve çağı iki ayrı dünya gibidir, gerçi aralarında ışık ve gölge alışverişi yaparlar, ama farklı yerlerde salınırlar, yörüngeleri üzerinde karşılaşırlar, ama asla birleşmezler. Burada yıldızlı gök kubbenin o ender anı gerçekleşmişti, bir yıldızın gölgesi diğerinin parlak yüzeyini birbiriyle özdeşleşecek kadar örtmüştür: Dickens, içsel gayesiyle çağının zihinsel ihtiyacını bütünüyle karşılayan yüzyılının tek büyük yazarıdır. Onun romanı o dönemin İngiltere'sinin zevkiyle mutlak bir biçimde örtüşür, onun eseri İngiliz geleneğinin maddeleşmesidir: Dickens, Manş Denizi'nin ötesinde yaşayan 60 milyon insanın nüktesi, gözlemi, ahlakı, estetiği, zihinsel ve sanatsal içeriği, tuhaf ve bize genellikle yabancı olan, genellikle özlem duyulan sempatik yaşam duygusudur. Bu eseri yazan o değildir, bilakis modern kültürlerin en güçlüsü, en zengini, en kendine hası ve bu yüzden de en tehlikelisi olan İngiliz geleneğidir. Onun dirimsel gücü küçümsenmemelidir. Her İngiliz bir Almanın Alman olmasından daha İngilizdir. İngilizlik insanın zihinsel organizmasının

üzerinde bir cila, bir boya değildir, o kana karışır, onun ritmini düzenler, bireydeki en mahrem ve en içsel, en temel olanı canlandırır: Bu da sanatsal olandır. Sanatçı olarak da bir İngiliz, ırkına bir Almandan, bir Fransızdan daha bağlıdır. İngiltere'deki her sanatçı, her gerçek şair bu yüzden içindeki İngilizlikle mücadele etmiştir; ama en hararetli, en güçlü nefretler bile geleneği yere yıkmayı başaramamıştır. Onların kılcal damarlarından geçerek ruhlarının toprağına derin bir şekilde işlemiştir: İngilizliği söküp atmak isteyenin bütün organizmayı yırtması ve yarayı kanatması gerekir. Hür dünya vatandaşlığına duydukları özlemle dolu birkaç aristokrat buna kalkıştı: Byron, Shelley, Oscar Wilde içlerindeki İngilizliği yok etmek istedi, çünkü İngilizin içindeki onulmaz burjuvalıktan nefret ediyorlardı. Ama sadece kendi yaşamlarını mahvettiler, İngiliz geleneği dünyanın en güçlü, en başarılı geleneğidir, ama aynı zamanda sanat için de en tehlikelisidir. En tehlikelisidir, çünkü en sinsisidir: Donmuş bir çöl değildir, gelenleri kovan kötü bir ev sahibi değildir, sıcak ocak ateşi ve yumuşak konforuyla insanları baştan çıkarır, ama onları ahlaki sınırlar içine kapatır, sıkıştırır ve kurallar koyar; hür sanatçı güdüsüyle geçinemez. Küflenmiş havasıyla mütevazı bir barınaktır, hayatın tehlikeli akımlarına karşı korunaklıdır; neşeli, dostane, misafirperver, burjuva memnuniyetinin şöminesinde yanan ateşiyle tam bir "yuva"dır, ama vatanı dünya, en derin arzusu sınırsız topraklar üzerinde göçebe gibi dolaşmak olanlar için de bir hapishanedir. Dickens İngiliz geleneğinin içine rahatça yerleşmiş, onun dört duvarı arasına evini kurmuştu. Vatan topraklarında kendini rahat hissediyordu ve hiçbir zaman, hayatı boyunca İngiltere'nin sanatsal, ahlaki ya da estetik sınırlarını aşmadı. O bir devrimci değildi. Onun içindeki sanatçı ile İngiliz çok iyi anlaştı ve yavaş yavaş onun içinde bütünüyle dağıldı. Dick-ens'ın ortaya koyduğu şey yüzlerce yıllık İngiliz geleneğinin temelleri üzerinde sağlam ve güvenli bir şekilde duruyor; kafasını asla bir karış yukarı çıkarmamıştır, ama yapıyı çekici bir mimariyle beklenmedik bir yüksekliğe ulaştırmıştır. Onun sanatı ulusunun bilinçdışı, sanat haline gelmiş istencidir: Eğer onun sanatının yoğunluğunu, eşine az rastlanır

niteliklerini ve kaçırılmış imkânlarını sınırlandırırsak, aynı zamanda sürekli İngiltere ile karşı karşıya kalırız. Dickens Napolyon'un kahramanlıklarla dolu yüzyılıyla, zaferlerle dolu geçmişle, geleceğinin rüyası olan emperyalizm arasındaki İngiliz geleneğinin en yüksek sanatsal ifadesidir. Dickens bizim için sadece olağandışı bir eser meydana getirmişse ve bu dehasını ortaya koyacak kadar şiddetli değilse, bunun nedeni İngiltere ve onu frenlemiş olan ırk değil, içinde yaşadığı suçsuz çağdır: İngiltere'nin Victoria çağıdır. Bilindiği gibi Shakespeare de bir İngiliz çağının şiirsel ifadesi için en yüksek olanaktır: Ama onunki Elizabeth çağıydı; güçlü, eylem düşkünü, genç, taze duygularla dolu, ilk kez pençesini imperium mundi'ye (dünya imparatorluğuna) uzatan, içinden taşan güçle titreyen, ateşli bir İngiltere söz konusuydu. Shakespeare eylem, istenç, enerji yüzyılının oğluydu. Yeni ufuklar açılmış, Amerika'da maceralı zenginlikler kazanılmış, ezeli düşman yenilmiş, İtalya'dan Rönesans'ın alevleri kuzeyin sisini sarmaya başlamış, bir tanrı, bir din bertaraf edilmişti ve dünya yeni, canlı değerlerle tekrar doldurulmaya hazırdı. Shakespeare kahraman İngiltere'nin yeniden doğuşuydu, Dickens ise sadece burjuvazinin sembolü. O bir başka kraliçenin, yumuşak, anaç, önemsiz, yaşlı kraliçe Victoria'nın sadık tebaası, erdemli, rahat, düzenli, heyecansız ve tutkusuz bir devletin vatandaşıydı. Gayretleri, aç olmayan, sadece sindirmek isteyen çağın ağırlığı tarafından frenleniyordu: Uyuşuk bir rüzgâr sadece yelkenleriyle oynuyor, onu İngiliz sahillerinden bilinmeyenin güzelliklerine doğru, yolların bulunmadığı sonsuzluğa doğru asla ilerletmiyordu. Hiçbir zaman tedbiri elden bırakmadı ve anayurdunun, alışılmışın, geleneksel olanın yakınlarında kaldı: Shake-speare nasıl hırslı İngiltere'nin cesaretiyse Dickens da tok İngiltere'nin tedbiridir. Dickens 1812'de doğdu. Gözlerini henüz açtığında dünya karanlıktı, Avrupa devletlerinin kirişlerini tehdit eden o büyük yangın sönmüştü. Waterloo'da Napolyon'un muhafızları İngiliz piyadelerine çarparak dağılmış, İngiltere kurtulmuştu ve uzak bir adadan ezeli düşmanının, güçsüz ve taçsız olarak tek başına yok oluşunu izliyordu. Dickens bunu yaşamadı; dünyanın ateşini, Avrupa'yı bir ucundan diğer ucuna saran yangını görmedi; bakışı İngiltere'nin sisinde takılıp kaldı. Delikanlı artık kahramanlar bulamıyordu, kahramanlar çağı sona ermişti. İngiltere'de bazıları buna inanmak istemiyordu kuşkusuz; şiddet ve coşkuyla, zamanın yuvarlanan fıçısını

geri getirmek istiyor, dünyaya uğuldayarak geçen o eski hızını yeniden kazandırmak istiyor, ama İngiltere dinlenmek istiyor ve bu insanları kendinden uzaklaştırıyordu. Onlar da romantizmin peşinden kendi köşelerine sığınıyorlar, zavallı kıvılcımlardan ateşi tekrar alevlendirmeye uğraşıyorlar, ama kader onlara boyun eğmiyordu. Shelley Tirenya Denizi'nde boğuldu, Lord Byron ise Missolunghi ateşinde yandı: Dünya artık serüvenler istemiyordu. Kül rengine bürünmüştü dünya, İngiltere hâlâ kanlı avını rahat rahat yiyordu; burjuvalar, tüccarlar, simsarlar artık birer kraldı ve tahta kurulmuş, sanki bir yataktaymış gibi pinekliyorlardı, İngiltere sindiriyordu. O zaman ortaya çıkacak bir sanatın hazmı kolaylaştırıcı olması gerekiyordu; rahatsız etmemeliydi, şiddetli heyecanlarla sarsmamalıydı; sadece okşamalı ve bağrına basmalıydı; yalnızca duygusal olmalı, trajik olmamalıydı. Göğsü bir yıldırım gibi yaran, nefesi kesen, kanı donduran o ürperti istenmiyordu – bunu gerçek yaşamdan, Fransa ve Rusya'dan gelen gazetelerden çok iyi tanıyorlardı, yalnızca biraz gerilim isteniyordu, hiç durmadan hikâyelerin renkli topunu oradan oraya yuvarlayan bir kedi gibi mırıldamak ve oynamak isteniyordu. Şömine sanatı istiyordu o zamanın insanları, fırtına sütunları sallarken rahatça şömine başında okunabilen, içinden de tehlikesiz konularla alevcikler ve çıtırtılar gelen bir sanat, kalbi çay gibi ısıtan bir sanat, onu coşkuyla sarhoş edip ateşini harlatan değil. Dünün zafer kazanmış insanları böylesine korkak hale gelmişti –sadece ellerindekini tutmak ve korumak isteyen, hiçbir şeyi göze almaya ve değiştirmeye yanaşmayan insanlar–, öyle ki kendilerine ait güçlü duygulardan bile korkuyorlardı. Hayatta olduğu gibi kitaplarda da gevşek akort edilmiş tutkular istiyorlardı, tüm bedeni saran esrimeler değil; terbiyeli terbiyeli gezintiye çıkan duygular istiyorlardı. O zamanlar İngiltere'de mutluluk rahat rahat seyretmekle, estetik terbiyeyle ve duyarlılık erdemlilikle, ulusallık duygusu sadakatle, aşk evlilikle özdeşti. Bütün hayati değerler kansızlık çekiyordu, İngiltere halinden memnundu ve değişim istemiyordu. Böyle doygun bir ulusu onaylayabilen bir sanatın kendisinin de bundan, var olanı övmekten ve bunun dışına çıkmak istememekten bir şekilde memnun olması gerekir. Konforlu, dostane, sindirimi kolaylaştırıcı bir sanat istenci kendi dâhisini bulur, tıpkı bir zamanlar Elizabeth'in İngiltere'sinin Shake-speare'i bulduğu gibi. Dickens o zamanın İngiltere'sinin cisimleşmiş gereksinimidir. Doğru zamanda gelmiş olması onun ününü doğurdu, bu gereksinim tarafından boyunduruk altına alınmış

olması ise trajedisi oldu. Dick-ens'ın sanatı İngiltere'nin konforundan ileri gelen alt-eleştirel bir ahlaktan beslenir: Eğer eserlerinin altında bu olağandışı şiirsel güç yatmasaydı, parlak, altın yaldızlı mizahı duyguların içsel renksizliğinin üzerine çıkmasaydı, o zaman yalnızca o zamanki İngiliz dünyasında bir değerleri olurdu, bizim için Manş Denizi'nin ötesindeki ustalar tarafından yazılan binlerce romandan farksız olurdu. Ancak Victoria kültürünün altında yatan bu yalandan, bağnazlıktan derin bir nefret duyulduğu zaman, bizi bu karnı tok şişmanlığın itici dünyasını sevmeye ve ilginç bulmaya zorlayan, hayatın en banal nesrini şiire dönüştüren bir insanın dehasını büyük bir hayranlıkla anlayabiliriz.

Dickens bu İngiltere'ye karşı hiçbir zaman savaşmamıştır. Ama derinlerde –bilinçaltında– içindeki sanatçıyla İngilizin mücadelesi hep sürmüştür. Başlangıçta güçlü ve emin adımlarla yürüyordu, ama çağının yumuşak, bazen sert, bazen de esnek kumu üzerinde ilerlerken yavaş yavaş yoruldu ve giderek geleneğin o eski ve geniş ayak izlerine daha sık basmaya başladı. Dickens içinde yaşadığı çağın altında ezilmişti ve ben onun kaderini düşünürken daima Gulliver'in Liliputların ülkesindeki maceralarını hatırlamadan edemiyorum. Dev adam uyurken cüceler onu binlerce küçük iple yere bağlıyor, bu şekilde sıkıca tutuyorlar ve teslimiyeti kabul etmeden, ülkenin kanunlarına karşı gelmeyeceğine yemin etmeden serbest bırakmıyorlar. Aynı şekilde İngiliz geleneği de Dickens'ı henüz ünlü değilken, uykusunda sıkıca sarıp boyun eğdirmişti: Başarılarla onu İngiliz toprağına iyice bastırmış, onu ün girdabına çekmiş ve böylece elini kolunu bağlamıştı. Uzun, acılı bir çocukluktan sonra parlamentoda stenograf olmuştu, bir keresinde bazı küçük taslaklar yazmayı denedi, aslında niyeti içsel şairane itkilerden çok, gelirini biraz artırmaktı. İlk deneme başarılı oldu, gazete onu kadroya aldı. Ardından bir yayıncı ondan bir kulübü hicveden yazılar yazmasını rica etti, bu yazılar bir anlamda İngiliz aydın sınıfının karikatürlerinin metnini oluşturacaktı. Dickens öneriyi kabul etti ve başarılı oldu, hem de hiç umulmadığı kadar. Pickwick Club'ın ilk fasikülleri benzersiz bir başarı kazandı, iki ay sonra Boz ulusal bir yazar haline gelmişti. Ün onu

arkasından itiyordu, Pickwick bir romana dönüştü. Yine başarılı oldu. Küçük ağlar, ulusal ünün gizli bağları giderek daha da sıklaşıyordu. Alkışlar onu bir eserden diğerine sürüklüyor, Dickens giderek çağdaş zevkin rüzgârına daha fazla kapılıyordu. Alkışlardan, yalın başarılardan ve sanatçı iradesinin gururlu bilincinden oluşan bu son derece karışık bir şekilde örülmüş yüz binlerce ağ onu artık İngiliz toprağına sıkıca bağlamıştı, ta ki teslimiyeti kabul edene ve ülkenin ahlaki ve estetik kanunlarına asla karşı gelmeyeceğine ant içinceye kadar. Dickens İngiliz geleneğinin, burjuva zevkinin boyunduruğu altında kaldı ve Liliputlar arasında modern bir Gulliver oldu. Bu dar dünyanın üzerinde bir kartal gibi süzülebilecek olan hayal gücü başarının prangalarınca kösteklendi. Duyduğu derin bir memnuniyet onun sanatsal gayretini köreltiyordu. Dickens memnundu. Dünyadan, İngiltere'den, çağdaşlarından memnundu ve çağdaşları da ondan memnundu. Her iki taraf da karşısındakinin olduğundan farklı olmasını istemiyordu, cezalandırmak isteyen, sarsan, kışkırtan, yücelten ve büyük sanatçıların Tanrı'yla hesaplaşmak, onun dünyasını reddedip onu yeniden, kendi istediği şekilde yaratmak yönündeki temel istenci olan öfkeli aşk onda yoktu. Dickens dindar ve saygılıydı; var olan her şeye karşı iyiliksever bir hayranlığı, sürekli çocuksu, oyun düşkünü bir sevinci vardı. O halinden memnundu. Fazla bir şey istemiyordu. Bir zamanlar son derece fakir, kader tarafından unutulmuş, dünya tarafından ürkütülmüş bir delikanlıydı; birtakım acınası işler içinde gençliğini heba etmişti. O zamanlar rengârenk özlemleri vardı, ama hepsi de onu uzun süre ve inatla taşıdığı ürkekliğine geri itmişti. İçinde yanıp tutuşan buydu. Aslında çocukluğu şairane-trajik bir deneyimdi – yaratıcı iradesinin tohumu buraya, suskun acının verimli topraklarına ekilmişti ve en derin ruhsal gayesi, etkileme olanağı ve gücü genişlediğinde bu çocukluğun intikamını almaktı. Romanlarıyla bütün yoksul, terk edilmiş, unutulmuş çocuklara yardım etmek istiyordu; kendisi de tıpkı onlar gibi kötü öğretmenler, ihmal edilmiş okullar, ilgisiz ebeveynler, insanların çoğunun soğuk, sevgisiz, bencil tutumları yüzünden haksız acılar çekmişti. Birkaç renkli çiçekle onların ve

kendi göğsünde iyiliğin çiğinden mahrum kaldığı için çoktan solmuş olan çocuk sevinçlerini kurtarmak istiyordu. Hayat daha sonra ona bütün bunları sağladı ve artık şikâyet etmesi için gerekçe kalmadı: Ama içindeki çocukluk intikam istiyordu. Onun sanatındaki temel istencin tek ahlaki gayesi bu zayıflara yardım etmekti: Bunun için çağdaş yaşam tarzını iyileştirmek istiyordu. Ona karşı çıkmıyor, devletin normlarına karşı ayaklanmıyor, tehdit etmiyor, bütün bir ulusa, kanun koyucuya, vatandaşa, bütün toplumsal anlaşmaların sahteliğine karşı yumruğunu sallamıyor, tersine açık bir yaranın şurasına burasına parmağıyla işaret ederek dikkat çekiyordu, İngiltere o zamanlar –1848'de– Avrupa'daki devrim yapmayan tek ülkeydi; aynı şekilde o da bir şeyleri devirmek ve yeniden yaratmak değil, sadece düzeltmek ve iyileştirmek istiyordu; sosyal adaletsizliğin fenomenlerini, dikenlerinin en sivri olduğu ve acı verici bir şekilde ete battığı yerlerde törpülemek ve yumuşatmak istiyordu, ama kesinlikle kökleri, içsel nedeni kazıp çıkarmak ve yok etmek değil. Gerçek bir İngiliz olarak ahlakın temeline inmeye kalkışmadı, bunlar tutucu biri için İncil kadar kutsaldı. Ve bu memnuniyet, kendi çağının gevşek mizacının usaresi Dickens için çok karakteristikti. Hayattan fazla bir şey istemiyordu: Onun kahramanları da böyleydi. Balzac'ta bir kahraman hırslı ve iktidar düşkünüdür, güce duyduğu hırslı özlem içini yakar kavurur. Hiçbir şey ona yetmez; kahramanların hepsi doyumsuzdur, her biri dünya fatihi, bir devrimci, bir anarşist ve aynı zamanda bir tirandır. Hepsinde bir Napolyon mizacı vardır. Dostoyevski'nin kahramanları da ateşli ve coşkuludur, iradeleri dünyaya karşı çıkar ve en muazzam doyumsuzluk içinde gerçek yaşamdan hakiki yaşama uzanır; vatandaş ve insan olmak istemezler, bilakis her birinde tehlikeli gururun verdiği huşudan dolayı bir kurtarıcı olma kıvılcımı parıldar. Balzac'ın bir kahramanı dünyayı boyunduruk altına almak ister, Dostoyevski'nin kahramanı ise onu alt etmek. Her ikisinde de günlük yaşamın üstüne çıkma gayreti, sonsuzluğa doğru bir yönelim vardır. Dickens insanlarının hepsi mütevazıdır. Tanrım, ne istiyor bunlar? Yılda 100 pound, sevimli bir eş, bir düzine çocuk, dostlar için donatılmış güzel bir masa, Londra

civarında, penceresi yeşil bir manzaraya bakan, küçük bir bahçe içinde bir kır evi ve bir avuç mutluluk. Onların ideali sıradan bir burjuva idealidir: Dickens'ta bununla yetinmek zorunludur. Onun bütün insanları içten içe dünya düzeninin değişmemesini isterler; ne zenginlik ne de fakirlik, tam tersine bir hırdavatçının ya da bir arabacının hayat ilkesi olarak bilgece, ancak sanatçı için tehlikeli olan rahat bir orta halli hayatı isterler. Dickens'ın idealleri onun fakir çevresi tarafından soldurulmuştur. Eserin arkasında yaratıcı olarak, kaosu dize getiren olarak devasa, insanüstü ve öfkeli bir Tanrı değil, tersine memnun bir gözlemci, sadık bir vatandaş vardır. Dickens'ın bütün romanlarının atmosferi burjuva atmosferidir.

Onun büyük ve unutulmaz eylemi bu nedenle aslında sadece şuydu: Burjuva romantizmini, nesrin şiirini keşfetmek. İlk iş olarak bütün ulusların hiç şiirsel olmayan gündelik yaşamını şiirsel olana dönüştürdü. Bu boğuk grinin arasından güneşi parlattı ve eğer her kim İngiltere'de güçlü güneşin sisin puslu yumağından dokuduğu bu altın yaldızın ne kadar parladığını bir kez görmüşse, bir şairin onu bu loş alacakaranlıktan sanatsal düzlemde kurtarmakla ulusuna ne kadar çok şey bahşetmiş olduğunu anlamıştır. Dickens İngiliz gündelik hayatının etrafındaki altın çember, yalın şeyleri ve basit insanları çevreleyen hale, İngiltere'nin idilidir. O kahramanlarını, alınyazılarını başka şairlerin hiçbir şey fark etmeden geçip gittikleri banliyölerin dar sokaklarında aradı. Diğer yazarlar kahramanlarını aristokratik salonların avizeleri altında, fairy tales'in (peri masallarının) büyülü orman yollarında arıyorlardı, uzak olanın, alışılmamışın ve sıra dışının peşindeydiler. Onlar için vatandaş töz haline gelmiş yerçekimiydi; oysa onlar ateşli, değerli, esrikliğe özlem duyan ruhlar, lirik, kahraman insanlar istiyorlardı. Dickens gündelik hayattan sade işçileri kahraman yapmaktan çekinmedi. O kendi kendini yetiştirmiş bir adamdı, aşağı tabakadan gelmişti ve bu insanlara dokunaklı sadakatini korudu. Banal olana karşı oldukça tuhaf bir coşku, tamamen değersiz eski şeylere, hayatın küçük şeylerine karşı bir heyecan duyuyordu. Kendi kitapları da herkesin değersiz bulacağı eski püskü eşyalarla dolu bir curiosity shop'a (eskici dükkânı) benzer, yıllarca boş

yere meraklısını bekleyen tuhaf ve anlamsız şeylerden oluşan bir kaostur. Ama o bu eski, değersiz ve tozlu şeyleri aldı, silip parlattı, bir düzene soktu ve neşesinin güneşi altına yerleştirdi. İşte o zaman bu şeyler birdenbire görülmemiş bir ışıltıyla parlamaya başladılar. Aynı şekilde basit insanların göğsünden hor görülen birçok küçük duyguyu çekip çıkardı, onları dinledi, tekrar canlı bir şekilde tıkır tıkır çalışıncaya kadar mekanizmalarını onardı. Birdenbire onlar da küçük müzikli saatler gibi tıkırtılar, mırıltılar çıkarmaya, ardından sessizce, efsaneler ülkesinin şövalyelerinin melankolik ballade'larından ve Lady vom See'nin canzone'lerinden[7] daha tatlı eski bir melodiyi çalmaya başladı. Dickens bütün bir burjuva dünyasını unutuluşun külleri arasından bulup çıkardı ve ona parlaklığını yeniden kazandırdı: Ancak onun eserinde yeniden yaşayan bir dünya haline geldi. Bu dünyanın aptallıklarını ve sınırlılıklarını hoşgörü ile anlaşılır, güzelliklerini sevgi ile elle tutulur gözle görülür hale getirdi, batıl inançlarını yeni ve oldukça şiirsel bir mitolojiye çevirdi. Ocaktaki cırcır böceğinin ötüşü onun romanlarında müziğe dönüştü, yılbaşı çanları insan diliyle konuştu, Noel büyüsü şiiri dinsel duyguyla barıştırdı. En küçük bayramlardan bir anlam çıkardı, bütün bu sade insanlara gündelik yaşamlarındaki şiiri keşfetmelerinde yardımcı oldu, zaten en sevdikleri şeyleri daha sevgili hale getirdi: Yani yuvalarını, şöminenin kırmızı alevler içinde çatırdadığı ve kuru odunların kırıldığı, masanın kenarında çayın fokurdadığı ve şarkılar söylediği, son derece mutlu hayatların kendilerini hırslı fırtınalara ve dünyanın vahşi saldırılarına karşı koruduğu dar odalarını. Gündelik yaşamın şiirini gündelik yaşama mahkûm olmuş herkese öğretmek istiyordu. Binlerce, milyonlarca insana kendi fakir hayatlarının sonsuzlukla kesiştiği yeri, gündelik yaşamın külleri arasında sessiz mutluluğun kıvılcımlarını gösterdi ve onlara bu kıvılcımları nasıl alevlendirip canlı bir ateşe dönüştürebileceklerini öğretti. Yoksullara ve çocuklara yardım etmek istiyordu. Maddi ya da manevi olarak orta halli yaşamın dışına çıkan her şey ona antipatik geliyordu; yalnızca alışılmış olanı, ortalama olanı seviyordu, hem de bütün kalbiyle. Zenginlere ve aristokratlara, doğuştan

imtiyazlı olanlara karşı hoşgörüsüzdü. Bu insanlar onun eserlerinde her zaman alçak ve cimri tiplerdi; nadiren portrelerini, ama hemen her zaman karikatürlerini çizerdi. Onlardan hoşlanmıyordu. Çocukken sık sık borçlular hapishanesi Marshalea'da yatan babasına mektuplar götürmüş, hacizlere tanık olmuş, para sıkıntısının ne olduğunu çok iyi anlamıştı; yıllarca Hungerford Stair'in tam tepesinde, küçük, pis, güneş almayan bir odada kalmış, kutulara ayakkabı boyası yerleştirmiş ve her gün yüzlercesini küçük çocuk elleri yanıncaya ve küçük düşmekten dolayı gözyaşları gözlerinden fışkırıncaya kadar iple bağlamıştı. Londra sokaklarının sisli sabahlarındaki açlığı ve mahrumiyeti fazlasıyla iyi tanıyordu. O zamanlar ona kimse yardım etmemişti, faytonlar bu soğuktan donmuş çocuğun yanından hızla geçiyor, atlılar dörtnala atlarını sürüp gidiyor, kapılar açılmıyordu. Sadece küçük insanlardan iyilik görmüştü: İşte sadece onlara bu iyiliklerinin karşılığını ödemek istiyordu. Onun yaratısı son derece demokratikti –sosyalist değildi, bunun için gerekli radikallikten yoksundu–, patetik ateşini yalnızca sevgi ve acımadan alıyordu. Dickens burjuva dünyasında, yoksulluk eviyle rantiyeler arasındaki orta tabakada kalmayı tercih etmiştir; sadece bu yalın insanların yanında kendini rahat hissediyordu. Onların evlerini huzur ve bollukla donatır, sanki orada kendisi oturacaktır; onlar için renkli ve her zaman sıcak bir güneş tarafından ısıtılan kaderler örer, onların mütevazı rüyalarını görür, onların avukatı, vaizi, sevgilisi, sade, gri renkli dünyalarının ebedi sıcak güneşidir. Ama bu küçük hayatların mütevazı dünyası onun sayesinde ne kadar zenginleşmiştir! Bütün bu burjuva topluluğu onun ev sahipliği ile, meslekler demeti ile, duyguların anlaşılmaz karışımıyla onun kitaplarında bir kez daha kozmos, yıldızları ve tanrılarıyla bir evren olmuştur. Burada keskin bir bakış küçük hayatların yüzeysel, durgun, belli belirsiz dalgalanan aynasında hazineler keşfetmiş ve onları en ince ilmeklerle örülmüş ağlara doldurup ışığa çıkarmıştır. Kalabalık içinden insanlar yakalamıştır; hem de ne kadar çok, küçük bir şehri doldurmaya yetecek yüzlerce kişi. Aralarında unutulmaz olanlar vardır, edebiyat dünyasında ebedileşmiş ve şimdiden

yaşantılarıyla halkın gerçek diline geçmiş kişiler, Pickwick ve Sam Weller, Pecksniff ve Betsey Trotwood, hepsi de içimizde sihirli bir şekilde gülümseyen anılar uyandırırlar. Ne kadar da zengindir bu romanlar! Sadece David Copperfield ciltleri bile bir başkasının hayatını edebi eserlerle dolduracak kadar malzeme sağlamaya yeter; Dickens'ın kitapları zenginlik ve sürekli hareketlilik anlamında gerçek romanlardır, biz Almanların hepsi de neredeyse uzattıkça uzatılan psikolojik romanları gibi değildir. Onlarda ölü nokta yoktur, boş, kumlu yollar yoktur, olayların gelgitiyle dolu, gerçekten de uçsuz bucaksız ve derinliğine inilemeyen bir deniz gibidirler. Kaynayan insan kalabalığının canlı ve çılgın karmaşasını kavramak hemen hemen imkânsızdır; onlar kalbin sahnesine çıkmak için sıkıştırırlar, birbirlerini aşağı atarlar ve fırıldak gibi dönerek yanımızdan geçip giderler. Devasa şehirlerin selinde oluşan dalgalar gibi ortaya çıkarlar, ardından tekrar olayların köpüğü içine düşerler, ama yeniden ortaya çıkarlar, yükselirler ve düşerler, birbirlerini yutarlar ya da birbirlerini iterler: Ama bu hareketler tesadüfi değildir, bu keyifli karmaşanın arkasında bir düzen vardır, ipler hiç durmadan birleşerek renkli bir halı oluştururlar. Gezintiye çıkmış gibi dolaşan kişilerden hiçbiri kaybolup gitmez, hepsi de birbirlerini tamamlar, destekler, mücadele ederler, ışığı ya da karanlığı artırırlar. Kıvır kıvır, neşeli, ciddi olaylar karmaşası bir tür kedi olarak yumağı oradan oraya yuvarlar, duygunun bütün olasılıkları hızlı bir skala içinde aşağı ve yukarı gider gelir, her şey birbirine karışmıştır: Sevinç, ürperme, taşkınlık. Bulutlar geçer, dağılır, yeniden toplanır, ama sonunda fırtınayla temizlenmiş hava harika bir güneş ışığıyla parlar. Bu romanlardan bazıları binlerce bireysel mücadeleden oluşan bir İlyada'dır; tanrısızlaşmış bir yeryüzü dünyasının İlyada'sı, bazıları sadece barışçıl mütevazı idillerdir, ama bütün romanları, fevkalade olanları da okunamaz olanları da bu müsrif çeşitlilik özelliğine sahiptirler. Hepsi de, en çılgın ve melankolik olanları bile, trajik manzaraların kayalarında çiçekler gibi küçük sevimlilikler yeşertmeyi bilmiştir. Bu unutulmaz güzellikler her tarafta açar: Küçük menekşeler gibi, mütevazı ve gizli, kitaplarının geniş otlaklarında beklerler; her tarafta

kaygısız neşe pınarları karanlık olayların sarp kayaları arasından çağıldayarak akar. Dickens'ın romanlarında öyle bölümler vardır ki, etki bakımından bunlar ancak manzaralara benzetilebilir; öylesine saf ve temizdirler, dünyasal dürtülerden öylesine uzak, öylesine tanrısaldırlar, neşeli ve yumuşak insanilikleri içinde öylesine güneşli parlarlar ki... Sırf bunlar için bile Dickens'ı sevmek gerekirdi, çünkü bu küçük sanatlar onun eserlerine öylesine müsrifçe dağıtılmışlardır ki, sadece çokluktan bile büyük bir değerdir. Onun sadece insanlarını saymak bile zordur, bütün bu tuhaf, şen, nazik, biraz gülünç ve her zaman eğlenceli insanları... Her türlü kaçıklıkları ve kişisel özellikleriyle, tuhaf mesleklere yerleştirilmiş, en keyifli maceralara karışmış halleriyle resmedilmişlerdir. Sayıları ne kadar çok olsa da hiçbiri diğerine benzemez, en ince ayrıntılarına kadar itinayla bizzat işlenmişlerdir, hiçbir şeyleri kalıplara ve şemalara dökülmemiştir, her şey somut ve canlıdır, hiçbiri de yaratılmamış, bilakis görülmüşlerdir. Yazarın benzersiz bakışı tarafından görülmüşlerdir.

Bu bakış benzersiz kesinlikte harika, yanılmaz bir enstrümandır. Dickens görsel bir dâhidir. Gençlik ya da (daha iyisi) olgunluk dönemindeki kendi resimlerini inceleyelim: Bunlar bu tuhaf gözün hâkimiyeti altındadır. Bu bir şairin gözü değildir; güzel bir delilik içinde yuvarlanmaz ya da hüzünlü bir alacakaranlık içinde değildir, yumuşak ve uysal ya da ateşli vizyoner değildir. Bu İngiliz bir gözdür: Soğuk, gri, çelik gibi keskin bakışlı. Herhangi bir zamanda, dünyada yıllar önce dış dünya tarafından ödenen her şeyin, içinde yanmaz, kaybolmaz, belli bir havadan yalıtılmış bir şekilde kilitli beklediği çelik bir kasa gibidir de: En önemsizleri kadar en değerlileri de vardır aralarında, beş yaşındayken Londra'daki bir hırdavatçının üzerinde gördüğü renkli tabela ya da yeni açan çiçekleriyle tam pencerenin önünde duran bir ağaç. Bu gözler gördüğü hiçbir şeyi kaybetmiyordu, zamandan daha güçlüydü; hafıza deposuna tutumlu bir şekilde izlenim üstüne izlenim istifliyordu, bunlar da orada yazar onları çağırıncaya kadar kalıyordu. Hiçbir şey unutulmuyor, solmuyor ya da sararmıyor, her şey renkli ve berrak, olanca kokusu ve

nektarı ile orada öylece yatıyor ve bekliyor, hiçbir şey ölmüyor ya da bozulmuyordu. Gözün hafızası Dickens'ta eşsizdir. Çelik bıçağıyla çocukluğunun sisini yarar; David Copperfield'de, bu örtülü otobiyografide iki yaşındaki bir çocuğun annesi ve hizmetçiye dair anıları siluetler halinde bilinçdışının arka planından bıçak keskinliğiyle kesilip çıkartılır. Dickens'ta belirsiz konturlar yoktur; olaylara birçok anlam olasılığı sunmaz, bilakis belirgin olmaya zorlar. Onun serimleme gücü okurun hayal gücüne özgür bir irade tanımaz, ona tecavüz eder (bu yüzden o hayal gücünden yoksun bir ulusun ideal şairi olmuştur). Yirmi ressamın önüne onun kitaplarını koyun ve Copperfield'in, Pickwick'in resimlerini çizmesini isteyin: Sayfalar birbirine benzeyecektir, gözlüklerinin arkasındaki dostça bakan gözleriyle beyaz yelekli zarif beyle ya da Yarmouth'a giden posta arabasının üzerindeki güzel sarışın, ürkek oğlan açıklanamaz bir benzerlik taşıyacaktır.

Dickens öyle keskin ve öyle itinayla betimler ki insan onun hipnotize eden bakışını takip etmek zorunda kalır; o kahramanlarını tutkularının ateşli bulutlarında kaotik bir şekilde biçimlenirken resmeden Balzac'ın sihirli bakışına sahip değildir, tersine tamamen dünyasal bir bakışı vardır, bir denizci, bir avcı bakışı, insana dair küçük şeyler için bir şahin bakışı vardır. "Ama küçük şeyler," demişti bir keresinde, "hayatın anlamını oluşturan şeylerdir." Onun bakışı küçük alametleri yakalar, elbisedeki lekeyi görür, mahcubiyetin küçük çaresiz mimiklerini, sahibi öfkelendiğinde peruğun altından dışarı taşan kırmızı saçın tellerini yakalar. Nüansları hisseder, bir el izindeki tek tek parmakların hareketine, bir gülümsemede beliren gölgelenmeye temas eder. Edebiyatçı olmadan yıllar önce parlamentoda stenografllık yapmıştı ve ayrıntılı şeyleri toptan ifade etmeyi, bir çizgiyle bir sözcüğü, kısa bir işaretle bir cümleyi dile getirmeyi orada öğrenmişti. Böylece daha sonra da eserlerinde gerçeğin bir tür kısaltılmış yazısını kullanmış, betimlemek yerine küçük bir işaret koymuş, çeşitli olguları özlü bir gözleme ulaşacak şekilde bir imbikten

geçirmiştir. Bu küçük dışsal özellikler için muazzam bir keskin görüş geliştirmişti, gözünden hiçbir şey kaçmıyordu, iyi bir fotoğraf makinesinin objektifi gibi bir hareketin, bir mimiğin saniyenin yüzde biri kadar küçük anını yakalıyordu. Ondan hiçbir şey kurtulamıyordu. Bu keskin görüş, bakıştaki tuhaf bir kırılmayla daha da keskinleşti; nesneleri bir ayna gibi doğal orantıları içinde yansıtmayan, tersine içbükey bir ayna gibi karakteristik olanı abartan bir kırılmadır bu. Dickens, kahramanlarının karakteristik özelliklerinin her zaman altını çizer, onları nesnel olandan çıkarıp abartılı hale getirir ve karikatürleştirir. Bu özellikleri daha da yoğunlaştırır ve bir sembole dönüştürür. Şişman bir adam olan Pickwick ruhsal olarak da şişmanlaşır, zayıf Jingle iyice kurur, kötüler şeytan olur, iyiler somut bir mükemmelliğe erişir. Dickens her büyük sanatçı gibi abartır, ama büyüklük yönünde değil, mizahi yöndedir bu abartma. Onun romanlarındaki bu tarifsiz ve hoş etki pek o kadar onun mizacından, aşırı neşesinden kaynaklanmaz, tam tersine bunun nedeni, aşırı keskinliğiyle bütün nesneleri bir şekilde tuhaflık ve karikatür boyutlarında abartarak hayata geri yansıtan gözün bu acayip bakış açısında yatar.

Gerçekten Dickens'ın dehası bu kendine has optiktedir, biraz fazlasıyla burjuva olan ruhunda değil. Aslında Dickens hiçbir zaman psikolog, yani insan ruhunu sihirli bir şekilde kavrayan, onun açık ya da koyu renkli tohumlarına bakarak esrarengiz bir büyüme süreci içinde bu şeylerin hangi renklerde ve biçimlerde gelişeceklerini kestiren biri olmadı. Onun psikolojisi görünür olanda başlar, dışsal özellikler yoluyla karakterize eder, ama işte, yalnızca şairane bir keskin göze görünür olan o en son, en ince ayrıntılarla, İngiliz filozofları gibi o da varsayımlardan yola çıkmaz, belirtilerden yola çıkar. Ruhun en gözle görünmez, tamamen maddi tezahürlerini yakalar ve onların bütün karakterlerini o tuhaf karikatürist optiğiyle görünür hale getirir. Belirtilerle türleri birbirinden ayırt eder. Öğretmeni Creakle'a sözcükleri güçlükle çıkarabildiği kısık bir ses verir. Daha o anda çocukların, konuşmaya çalışırken alnındaki öfke damarı şişen bu insan karşısındaki acımasızlığını sezeriz. Uriah Heep

adlı kahramanın elleri her zaman soğuk ve nemlidir: Hoşnutsuzluk ve yılanımsı bir tiksinti nefes almaya başlamıştır bile. Ufak şeylerdir bunlar, dışsal belirtilerdir, ama her seferinde ruhsal olana etki eden şeylerdir. Bazen gösterdiği şey aslında sadece yaşayan bir garabettir, bir insanın içine girmiş olan ve onu bir kukla gibi hareket ettiren bir garabet. Yine bazen insanları onlara eşlik edenler yoluyla karakterize eder; Sam Weller olmasaydı Pickwick ne olurdu, Jip olmasaydı Dora, kargasız bir Barnaby, Pony'siz bir Kit?

Dickens karakterin kendine has özelliklerini modelin kendisinde değil, tersine grotesk bir gölge üzerinde gösterir. Onun karakterleri aslında sadece belirtilerin bir toplamıdır, ama öylesine ince ince kesilmişlerdir ki, birbirine tam olarak uyarlar ve bir resmi fevkalade bir mozaik halinde sunarlar. Bu yüzden genellikle sadece dışsal ve somut şeylermiş gibi dururlar, göz bunları yoğun bir şekilde hatırlar, ama duygu için bu sadece belli belirsiz bir şeydir, içimizdeki Balzac ya da Dostoyevski kahramanlarından birini adıyla çağıralım, Goriot Baba'yı ya da Raskolnikov'u, bu taktirde bize bir duygu cevap verecektir; bir kendini vakfetme, bir çaresizlik, bir tutku kaosu olacaktır hatırladığımız. Pickwick dediğimizde ise bir görüntü gelir, üzerinde parlak düğmeli bir yelek olan, neşeli, oldukça şişman bir beydir bu. Burada şunu hissederiz: Dickens'ın kahramanları oluşturulmuş bir tablo gibi düşünülür, Dostoyevski ve Balzac'ınkiler ise müzik gibi. Çünkü onlarınki sezgisel, zihinsel bir yaratımdır; Dickens ise reprodüktif olarak, bir anlamda bedensel gözle yaratır. O ruhu sadece bilinç dışının karanlık gecesinden yükselen hayaletlerin yedi kat parlak ışığı tarafından zorlandığı yerde yakalamaz, bedensel olmayan sıvıyı kollar, gerçeklik içinde bir tortu bıraktığı yerde arar bu sıvıyı, ruhsal olanın bedensel olan üzerindeki binlerce etkisini yakalar, ama burada da hiçbir şeyi gözden kaçırmaz. Onun hayal gücü aslında sırf bakıştır ve bu nedenle sadece dünyevi bir hayat yaşayan orta tabakaya ait kişilere ve duygulara ulaşmaya yeter; onun kahramanları

sadece normal duyguların ılık havasında şekillendirilebilecek kadar yumuşarlar. Tutkunun kuvvetli sıcağında balmumu heykeller gibi duygusallık içinde erirler ya da nefret içinde donarlar ve kırılgan olurlar. Dickens sadece düz karakterler yaratmayı başarabilmiştir, içlerinde iyilikten kötülüğe, Tanrı'dan hayvana yüzlerce geliş gidiş yaşayan son derece enteresan karakterler değil. Onun kahramanları her zaman açık seçik ya fevkaladedirler ya da sefil ve alçaktırlar, bunlar kaderleri önceden belirlenmiş karakterlerdir; alınları üzerinde ya kutsal haleler ya da yanık izleri bulunur, iyi ile kötü arasında, duygulu ile duygusuz arasında gider gelir onun dünyası. Sır dolu ilişkilerin, mistik bağlantıların dünyasına giden başka yol bilmez onun metodu. Büyüklük çabayla elde edilmez, kahramanlıksa öğrenilmez. Her zaman deha ile gelenek, duyulmamış olanla sıradan şeyler arasında, ortalarda bir yerde olmak Dickens'ın ünü ve trajedisidir: Yeryüzü dünyasının düzenli yollarında, bedensel ve elle tutulur olanda, rahat ve orta halli burjuva dünyasındadır o her zaman.

Ama bu ün ona yetmedi: İdilist şair trajik olanın özlemini duyuyordu. Sürekli olarak tragedyaya uzanmış ve sürekli olarak melodrama ulaşmıştır. Burası onun sınırıydı. Denemeler başarısızdır: İki Şehrin Hikâyesi ve Kasvetli Ev İngiltere'de yüksek yaratılar olarak kabul edilebilirler, ama bizim hislerimize göre bunlar kayıptır, çünkü onların büyük jestleri zorakidir. Bunlardaki trajik olana ulaşma çabası gerçekten hayranlık vericidir: Dickens bu romanlarında arka arkaya suikastlar sıralar, felaketleri kahramanlarının başlarının üzerine kaya blokları gibi üst üste yığar, yağmurlu gecelerin ürpertisini, halk ayaklanmasını ve devrimi vaat eder, korku ve dehşetin bütün mekanizmasını serbest bırakır. Ama o yüce ürperti asla başlamaz, sadece korkunun bedensel refleksi, bir sinirlilik hali oluşur, ruhun ürpertisi değil. O derin sarsıntılar, şimşek çaktıktan sonra kalbi korkudan inleten o gök gürültüsü etkisi asla gerçekleşmez onun kitaplarında. Dickens tehlike üstüne tehlike sıralar, ama kimse korkuya kapılmaz. Dostoyevski'de ise ara sıra aniden

uçurumlar açılır önümüze, bu karanlığın, bu isimsiz uçurumun kendi göğsümüzde açıldığını hissettiğimizde boğulacak gibi oluruz, ayaklarımızın altındaki zeminin kaymaya, aniden başımızın dönmeye başladığını hissederiz, ateşli ama tatlı bir baş dönmesidir bu, memnuniyetle yıkılmak, devrilmek isteriz, ama aynı zamanda bu duygudan ürpeririz de; haz ve acı öylesine muazzam bir sıcaklığa erişip kor haline gelmiştir ki, artık onları birbirinden ayıramayız. Dickens'ta da vardır böyle uçurumlar. O bunları açar, karanlıkla doldurur, içerdikleri bütün tehlikeyi gösterir; ama işte, insan bundan ürkmez, ruhsal yıkılışın o tatlı baş dönmesi meydana gelmez, ki bu belki de sanatsal hazzın en yüksek cazibesidir. İnsan kendini burada bir şekilde güvende hisseder, sanki aşağı düşmesine izin vermeyecek bir parmaklığa tutunuyordur, kahramanın aşağı düşmeyeceği bilinir, beyaz kanatlarıyla bu İngiliz yazarın dünyasında süzülen o iki melek, acıma ya da adalet, hiç zarar görmeden bütün hendeklerin ve uçurumların üzerinden geçirecektir onu. Dickens'ta vahşet, yani trajik olana ulaşma cesareti eksiktir. O kahraman değil duygusaldır. Trajik, iradeye karşı gelme, duygusallıksa göz yaşlarına duyulan özlemdir. Umutsuz acının gözyaşsız, sözsüz, son raddeye varmış şiddetine Dickens asla ulaşamamıştır: Yumuşak bir dokunaklılık, mesela Copperfield'deki Dora'nın ölümü onun eksiksiz olarak ortaya serebildiği son derece ciddi bir duygudur. Gerçekten şiddetli bir darbe için elini kaldırdığı anda kollarına merhametin ağırlığı çöker. Her seferinde merhametin (çoğunlukla acılaşmış) yağı olayların yaklaşmakta olan fırtınasını yumuşatır; İngiliz romanının duygusal geleneği şiddete olan istenci önler. Çünkü İngiltere'de bir romandaki olaylar aslında sadece yaygın ahlaki düsturların illüstrasyonu olmalıdır, kaderin melodisi sayesinde alttan alta işleyen şudur: "Her zaman sadık ve dürüst olmaya çalış." Final bir kıyamet günü, bir ilahi mahkeme olmak zorundadır; iyiler göğe yükselir, kötüler cezalandırılır. Dickens da ne yazık ki romanlarının çoğunda bu adaleti devralmıştır; onun alçakları boğulurlar, birbirlerini öldürürler, kibirliler ve zenginler iflas eder ve kahramanlar sıcacık yünlerin arasında otururlar, İngilizler bugün bile sonunda kendisini rahatlatmayan,

bu dünyadaki her şeyin en güzel şekilde düzenlendiğini hissettirmeyen drama katlanamaz. Ahlak anlayışındaki bu gerçek İngiliz hipertropisi[8] Dickens'ın trajik romana ulaşmasını sağlayabilecek o muazzam ilhamı bir şekilde yok etmiştir. Çünkü bu eserlerin dünya görüşü, içlerine yerleştirilen ve onların sağlamlığını ayakta tutan topaç artık hür sanatçının adaleti değildir, tersine Anglikan bir vatandaşın adaletidir. Dickens onları serbest bırakmak yerine duyguları sansür eder: Balzac gibi onların temel taşkınlığına izin vermez, tersine onları barajlar ve hendeklerle kanallara, burjuva ahlakının ahlaki değirmenini döndürecekleri yere yöneltir. Vaiz, rahip, sağduyu filozofu, okul müdürü, bütün hepsi onunla birlikte sanatçının atölyesinde oturur ve müdahil olurlar: Onu ayartırlar; o ciddi romanın hür gerçekliklerin sade bir temsili olmak yerine genç insanları uyaran, onlara örnek olan bir roman olmasını sağlamayı tercih ederler. Kuşkusuz bu iyi duygular mükâfatını gördü: Dickens öldüğünde Winchester Piskoposu, kitaplarının rahatlıkla her çocuğun eline verilebileceğini söyleyerek onun eserini övdü, ama işte tam da bu, yalnızca, hayatı gerçekliği içinde göstermeyip çocuklara nasıl gösterilmek isteniyorsa öyle göstermek onun ikna gücünü zayıflatmıştır. İngiliz olmayan bizler için onun eserleri fazlasıyla ahlakidir. Dickens'ta kahraman olabilmek için insanın bir erdem yumağı, bir püritanizm ideali olması gerekir. Fielding ve Smollet'te –ki bilindiği gibi onlar da İngilizdi, ama şehvetli bir yüzyılın çocuklarıydılar– kahramanın kavga sırasında rakibinin burnunu kırmasının ya da soylu hanımefendisine duyduğu ateşli aşka rağmen onun hizmetçisiyle bir kez yatmasının hiçbir sakıncası olmazdı. Dickens'ta sefil hovardalar bile böyle iğrençlikleri yapamazlar. Onun en sapkın karakterleri bile aslında zararsızdır, onların eğlenceleri evde kalmış bir kızın (kız kurusunun) yüzü kızarmadan okuyabileceği şeylerden öteye gitmez, işte sefahat düşkünü Dick Swiveller. Onun sefahat düşkünlüğü nerede gizli ki? Tanrım, iki yerine dört bardak sert bira içer, faturalarını son derece düzensiz öder, biraz aylak aylak dolaşır, o kadar! Son olarak da tam zamanında bir mirasa konar –mütevazı bir mirasa elbette– ve ona erdemin doğru yolunu bulmada yardımcı olan

kızla son derece namuslu bir şekilde evlenir. Dickens'ta alçaklar bile hakiki anlamda ahlaksız değildir, onlar bile bütün kötü içgüdülerine rağmen sönüktürler. Bu İngiliz maneviyat yalanı onun eserlerinde bir damga gibi durur; ikiyüzlülüğün görmek istemediğini görmeyen şaşı bakışları Dickens'ın gerçekleri hisseden bakışlarını başka yöne çevirir. Kraliçe Victoria'nın İngiltere'si Dickens'ı en derin özlemi olan eksiksiz bir trajik roman yazmaktan alıkoymuştur. Eğer Dickens yaratıcı özleminin meyvelerini toplayabileceği bir dünyada serbestçe hareket edemeseydi, onu bu tür rasyonelliklerin durgun bölgesine gururla taşıyacak gümüş kanatlara, yani o rahmetli ve neredeyse gayridünyevi mizahına sahip olmasaydı, söz konusu İngiltere onu tamamen karnı tok orta hallilerin dünyasına çeker, kendisini seven halkın şefkatli kollarıyla sımsıkı sararak ona büsbütün kendi cinsel yalanlarının avukatlığını yaptırırdı.

Üzerinde Anka kuşunun özgürce kanat çırptığı, İngiltere sisinin çökmediği bu mutlu dünya çocukluğun dünyasıdır. İngiliz yalanı insandaki şehveti iğdiş eder ve yetişkini boyunduruğu altına alır, ama çocuklar henüz duyularını cennetimsi bir kayıtsızlık içinde yaşamaktadır, onlar henüz İngiliz değildir, bilakis sadece küçük parlak insan çiçekleridirler, renkli dünyaları henüz İngiliz ikiyüzlülüğünün sisi ile gölgelenmemiştir. Dickens da burada, kendi İngiliz burjuva vicdanı tarafından rahatsız edilmeden hareket edebildiği yerde, ölümsüz şeyler yaratmıştır. Romanlarındaki çocukluk yılları tek kelimeyle güzeldir; bu kişilikler, çocukluk çağının bu neşeli ciddi bölümleri dünya edebiyatı içinde sanırım hiçbir zaman yok olup gitmeyecekler, ihtiyar büyükbabasıyla büyük şehirlerin dumanından ve kasvetinden çıkarak kırların uyanan yeşilliklerine doğru yol alan o masum ve yumuşak kızı, bütün sıkıntılara ve tehlikelere rağmen, hayata gözlerini yumuncaya kadar dudaklarından hiç eksik etmediği o mutlu melek gülümseyişini, o küçük Nell'in serüvenini kim unutabilir? Bu, bütün duygusallıkları aşıp en gerçek, en canlı insani duyguya ulaşacak kadar dokunaklıdır. İşte Traddles, bol pantolonlar giyen, iskelet resimleri çizerken yediği dayağı unutan o şişman çocuk,

işte sadıkların sadığı Kit, işte küçük Nickelby ve işte yine o, tekrar tekrar ortaya çıkan, o tatlı, “oldukça küçük ve bu yüzden kötü muameleye maruz kalan” çocuk, kendi çocukluk sevinçlerini, kendi çocukluk acılarını başka hiçbir yazarın yapamadığı kadar ölümsüzleştirmiş olan yazar, Charles Dickens’tan başkası olmayan o çocuk. Tekrar tekrar, bıkmadan usanmadan, bu hor görülen, terk edilmiş, ürkütülmüş, anne babası tarafından öksüz bırakılan hayalperest oğlanı anlatır Dickens; işte bu noktada onun acısı gerçekten gözyaşına yaklaşmış, ahenkli sesi çan sesi gibi dolgun ve içe işleyen bir tınıya ulaşmıştır. Dick-ens romanlarındaki bu çocuk halkası unutulmazdır. Burada gülmeler ve ağlamalar, yüce şeylerle gülünç şeyler birbirine karışıp tek bir gökkuşağı halinde parıldar, duygusalla yüce, trajikle komik, gerçekle şiir yeni ve daha önce hiç görülmemiş bir şeyde birleşir. Burada İngiliz olanı, dünyevi olanı aşar, burada Dickens sınırsız bir büyüklüğe ve eşsizliğe ulaşır. Eğer ona bir anıt dikilecekse, bronz heykelinin etrafını bu çocuk halkası sarmalıdır; koruyucu, baba ve ağabey olarak. Çünkü o çocukları insan varlığının en temiz biçimi olarak gerçekten sevmiştir, insanları sempatikleştirmek istediğinde onları çocuksu gösterir. Hatta çocuklar yüzünden, sadece çocuksu kişileri değil, çocukça davrananları, aptalları ve zihinsel özürlüleri de seviyordu. Bütün romanlarında bu yumuşak delilerden biri vardır; onların zavallı akılları kaygılar ve sefaletler dünyasının çok yükseklerinde beyaz kuşlar gibi uçar, hayat onlar için bir problem, bir külfet, bir görev değil, sadece mutlu, bütünüyle anlaşılmaz, ama güzel bir oyundur. Onun bu insanları nasıl anlattığını görmek dokunaklıdır. Onları bir hasta gibi dikkatle tutar, başlarının etrafına kutsal bir hale gibi yığınla iyilik yerleştirir. Onun için onlar kutsaldır, çünkü ebediyen çocukluğun cennetinde kalmışlardır. Zira çocukluk Dickens’ın romanlarında cennettir. Dickens’ın bir romanını okurken, çocuklar büyümeye başlayınca her zaman hüzünlü bir korkuya kapılırım; zira en tatlısının, en geri getirilemezin artık kaybolacağını bilirim, artık şiirsel olanla geleneksel olan, saf gerçekle İngiliz yalanı birbirine karışacaktır. O da bu duyguyu varlığının ta derinlerinde bizimle paylaşıyor gibidir. Çünkü sevgili kahramanlarını istemeyerek teslim eder hayata. Onlara hiçbir zaman, banalleşecekleri, gündelik hayatlarında hırdavatçı ya da arabacı olacakları yaşlılık günlerine kadar eşlik etmez; onları bütün tehlikelerden geçirerek, rahat bir hayatın durgun limanına götürdükten, evlilik için

kilisenin kapısına kadar yükselttikten sonra bırakır. Bu çocuklardan biri, bu renkli sıranın içindeki en sevdiği çocuk olan küçük Nell, onun varlığında, erken yaşta ölmüş ve kendisi için çok değerli birinin hatırasını ebedileştirmiştir; onu hiçbir zaman hayal kırıklıklarının kaba dünyasına, yalanların dünyasına sokmaz. Onu ebediyen çocukluğun cennetinde tutar, yumuşak mavi gözlerini daha önceden kapatır ve hiçbir şey fark etmesine izin vermeden çocukluğun aydınlığından ölümün karanlığına kaydırır. Onu gerçek dünyaya bırakamayacak kadar çok seviyordur.

Çünkü bu dünya Dickens için, ki bunu daha önce de söylemiştim, mütevazı burjuva hayatına sıkışmış, yorgun, karnı tok İngiltere'den ibarettir, bu da hayatın muazzam olanaklarından dar bir kesit anlamına gelir. Böyle fakir bir dünya ancak büyük bir duygu sayesinde zenginleşebilirdi. Balzac burjuvayı nefretiyle kudretli hale getirdi, Dostoyevski ise bunu Mesih benzeri sevgisiyle yaptı. Dickens da bir sanatçı olarak bu insanları ağır dünyasal yüklerinden kurtardı, mizahı sayesinde. O kendi küçük burjuva dünyasını nesnel bir önemle gözlemlemez, uslu insanların, kendi kendini kutsayan kanaatkârlığın ve ılımlılığın marşını onlarla birlikte söylemez, ki bugün milli Alman romanlarını bu kadar iğrenç hale getiren de budur. Tam tersine o etrafındaki insanlara şefkat ve neşeyle göz kırpar, onları tıpkı Gottfried Keller ve Wilhelm Raabe gibi, Liliput kaygıları içinde göstererek bir parçacık gülünç hale sokar. Ama bu gülünçlük öyle dostça ve şefkatli bir anlamdadır ki, onların bütün bu tuhaflıkları ve maskaralıkları sevimli görünür, ironi bir güneş gibi yukardan bakar durur, onların mütevazı coğrafyalarını aniden neşelendirir ve ona sonsuz bir hoşluk verir, binlerce etkileyici mucizeyle doldurur; bu iyi ve sıcak alevde her şey daha canlı ve daha mümkün hale gelir, sahte gözyaşları bile elmaslar gibi parlar, küçük tutkular gerçek bir yangın gibi alevlenir. Dickens'ın mizahı onun eserini kendi zamanından kurtarıp bütün zamanların düzeyine yükseltir. Bütün can sıkıcı İngilizliklerden kurtarır, Dickens yalanı gülümsemesiyle yener. Bu mizah Ariel gibi kitapların atmosferinde hayalet tarzıyla süzülür, onları gizli bir müzikle doldurur, onları bir dans girdabına, hayatın büyük

neşesine çeker. O her zaman hazır ve nazırdır. En karanlık labirentlerin dehlizlerinde bile bir madenci lambası gibi parlar, aşırı gerginlikleri giderir, aşırı duygusallıkları alttan alta akan ironiyle, abartılı olanı gölgesiyle, groteskle yumuşatır; o Dick-ens'ın eserindeki uzlaştırıcı, dengeleyici ve kalıcı öğedir. Dickens'taki her şey gibi o da elbette İngilizdir, gerçek İngiliz mizahıdır. Onda da şehvet eksiktir, kendi mizacından sarhoş olmaz ve asla edebini bozmaz. Taşkınlığında bile hâlâ ölçülüdür, Rabelais gibi böğürmez ve geğirmez, Cervantes'te olduğu gibi delice sevinip taklalar atmaz ya da Amerikan mizahı gibi imkânsız olana balıklama dalmaz. Her zaman dimdik ve serinkanlıdır. Dickens bütün İngilizler gibi sadece dudaklarıyla gülümser, bütün vücuduyla değil. Neşesi kendi kendini yakmaz, sadece parıldar ve ışıklarını insanların damarlarına saçar, binlerce küçük alev içinde yanıp söner, muzip bir hayalet ve Irrlicht[9] gibidir, gerçekliğin tam orta yerinde fevkalade bir şakacıdır. Onun mizahı da –zira her seferinde ortayı temsil etmek Dickens'ın kaderidir– duygunun sarhoşluğu, ölçüsüz neşe ve soğuk soğuk gülümseyen ironi arasında bir dengedir. Onun mizahı diğer büyük İngilizlerle kıyaslanamaz. Bu mizahın Stern'deki yıpratıcı ve aşındırıcı ironiyle, Fielding'deki taşkın ve neşeli köy soylusu coşkusuyla hiçbir alakası yoktur, Thackery gibi acıyla insanın içine işlemez, her zaman hoşluk verir ve asla acıtmaz, başlarının ve ellerinin çevresinde bir halka gibi neşeyle döner durur. Ahlaki olmak ya da hicvetmek, deli şapkasının altına herhangi bir ağırbaşlı ciddiyet saklamak istemez. Aslında hiçbir şey istemez. O odur. Onun varoluşu amaçsız ve olduğu gibidir, soytarı gözlerinin o tuhaf duruşunda gizlidir, orada şekilleri abartır ve süsler, onlara hoş, sonradan milyonların neşesi haline gelen o bildiğimiz hoş orantılarını ve komik tuhaflıklarını verir. Her şey bu ışık çemberinin içine gelir, parlaklıkları içlerinden geliyor gibidir, dolandırıcılar ve alçaklar bile bu mizah halelerine sahiptir, Dickens ona baktığında sanki bütün dünya gülümsemek zorundadır. Her şey parlar ve fırıl fırıl döner, sisli bir ülkenin güneşe duyduğu özlem ebediyen giderilmiş gibidir. Dil taklalar atar, cümleler birbirlerine dolanır, uzaklara sıçrar, anlamlarıyla saklambaç

oynar, birbirlerine sorular fırlatır, birbirleriyle şakalaşır, yanlış yollara sapar, mizahın taktığı kanatlarla dans ederler. Sarsılmaz bir mizahtır bu. Kendisine İngiliz mutfağının yasakladığı cinsellik tuzu olmadan da lezzetlidir; yazarın arkasındaki yayıncının sıkıştırmalarına kulak asmaz, çünkü ateşler içinde de yatsa, sıkışık durumda ve kızgın da olsa Dickens neşeli yazmaktan başka bir şey yapamazdı. Onun mizahı karşı konulmazdır, mizah bu muazzam keskin göze iyice yerleşmişti ve ancak onun ışıklarıyla birlikte söndü. Dünyevi hiçbir şey ona bir şey yapamadı, zaman da pek başaramadı bunu. Çünkü Ocak Böceği gibi hikâyeleri sevmeyecek, bu kitapların bazı bölümlerindeki neşeye karşı koyacak bir insan tanımıyorum. Ruhsal ihtiyaçlar da edebi ihtiyaçlar gibi değişebilir. Ama neşeye özlem duyulduğu sürece, hayat istencinin dinlendiği ve insanın içinde sadece hayat duygusunun yumuşak yumuşak dalgalandığı, kalbin herhangi bir saf melodi içinde tatlı heyecanlardan başka hiçbir şey istemediği rahatlama anlarında bir tek bu kitaplara başvurulacaktır, İngiltere'de ve dünyanın her yerinde.

Bu dünyevi, fazlasıyla dünyevi eserin büyüklüğü, ebedi tarafı budur: İçinde güneş vardır, ışıklarını saçar ve ısıtır. Bütün sanat eserlerinde sadece şiddet aranmaz, sadece onların arkasındaki kişiye bakılmaz, bilakis onların yaygınlıklarını, kitleler üzerindeki etkisini de dikkate almak gerekir. Dickens hakkında, yüzyılımızda başka hiç kimse hakkında bu kadar kesin söyleyemeyeceğimiz şeyi söyleyebiliriz: O bu dünyadaki mutluluğu çoğaltmıştır. Milyonlarca göz onun kitaplarını okurken gözyaşı dökmüştür, gülme nedir bilmeyen ya da unutan binlerce insanın göğsüne gülüşü yeniden yerleştirmiştir: Onun etkisi edebi olanın çok üstündedir. Chereby Kardeşler'in hikâyesini okuduklarında zengin insanlar düşüncelere dalmışlar, vakıflar kurmuşlardır, taş kalpliler yumuşamıştır, Oliver Twist yayımlandığında sokak çocukları –ki bu kesindir– daha fazla sadaka almıştır, hükümet düşkünler evlerini iyileştirmiş ve özel okulları denetim altına almıştır. İngiltere'deki merhamet ve iyilik Dickens sayesinde güçlenmiş, sayısız yoksul ve mutsuzun kaderi değişmiştir.

Biliyorum: Bu tür etkilerin bir sanat eserinin estetik değeriyle hiçbir alakası yoktur. Ama bunlar önemlidir, çünkü bunlar, gerçekten büyük her eserin, yaratıcı iradenin özgürce süzüldüğü hayal dünyasının sınırlarını aşıp gerçek dünyada da değişimlere neden olabildiğini gösteriyor. Önemli şeylerde, gözle görülür şeylerde ve ardından duygu dünyasının sıcaklığında meydana gelen değişimlerdir bunlar. Dickens, kendileri için merhamet ve teselli isteyen yazarların tersine, kendi dönemindeki neşeyi ve sevinci çoğaltmış, onun kan dolaşımını hızlandırmıştır. Parlamentodaki stenograf, insanları ve onların kaderlerini yazmak için eline kalemi aldığından beri dünya daha aydınlık hale gelmiştir. Kendi döneminde sevinci ve sonraki kuşakların Napolyon savaşlarıyla emperyalizm arasındaki o “mutlu yaşlı İngiltere”sinin mutluluk anlayışını kurtarmıştır. Yıllar sonra insanlar, çoktan endüstrileşmenin havanında un ufak edilmiş olacak olan o tuhaf ve yitik meslekleriyle, ileride sonra modası geçecek olan dünyaya bakacaklardır, belki de bu basit, sessiz neşelerle dolu saf yaşama bakacaklardır. Dickens edebi olarak İngiltere’nin idilini yaratmıştır – onun eseri budur. Bu sessizliği, bu hoşnutluğu şiddetli olandan daha az önemsemezsek, idil de ebedidir ve ilk zamanlardan beri tekrar tekrar geri gelir. Çiftçinin ve çobanın şiiri, arzunun ürpertilerinden kaçıp dinlenmek isteyen insanların şiiri burada yeniden karşımızdadır, tıpkı kuşakların devridaiminin sürekli yenileneceği gibi. O tekrar geçip gitmek için gelir, heyecanlara bir mola vermek için, gayretlerden önce ya da sonra güç kazanmak için aralıksız atıp duran yüreklerdeki huzur anıdır bu. Kimileri şiddeti yaratır, kimileri huzuru. Charles Dickens dünyadaki bir huzur anını şiire yerleştirmiştir. Bugün hayat yine gürültülü, makineler harıl harıl çalışıyor, zaman hızlı periyotlarla yanımızdan vınlayarak geçiyor. Ama idil ölümsüzdür, çünkü yaşam sevincidir, fırtınadan sonra ortaya çıkan mavi gökyüzü gibi tekrar gelir, bütün krizlerden ve ruhsal sarsıntılardan sonra geri gelen neşesidir hayatın. Aynı şekilde Dickens’ta tekrar tekrar unutuluşundan geri gelecektir; insanların sevince ihtiyaçları olduğunda ve tutkunun trajik gerilimlerinden bitkin düştüklerinde, en ufak şeylerde bile şairane olanın

hayaletimsi müziğini tekrar dinlemek istediklerinde de.

DOSTOYEVSKİ

“Sona erdirememen,

bu seni büyütecektir.”

Goethe, Doğu-Batı Divanı

Başlangıç

Fyodor Mihailoviç Dostoyevski ve onun iç dünyamız için taşıdığı önemi hakkıyla anlatabilmek zor ve sorumluluk isteyen bir iştir, çünkü onun o eşsiz enginliği ve gücü yeni bir ölçüye gereksinim duyar.

İlk bakışta sınırları belli bir eserle, bir yazarla karşı karşıya olunduğu sanılır, ancak bir süre sonra sınırsız bir şey, çevresinde dönen yıldızları ve bambaşka müziği olan bir evren keşfedilir. Bu dünyanın içine tamamen girmek konusunda aklın cesareti kırılır: Büyüsünün fazla yabancı olduğudur ilk fark edilen, düşüncelerinin uzak bir sonsuzlukta kümelendiğidir, mesajı fazla yabancıdır, ruh bu yenisine, alışık olduğu gökyüzüne bakar gibi başını kaldırıp doğrudan bakamaz. Eğer içerden yaşanmazsa Dostoyevski bir hiçtir. Birlikte hissetmenin ve birlikte acı çekmenin kendine has gücünü önce ruhumuzun derinliklerinde denemeli ve yeni, yükseltilmiş bir zihinsel dirayete doğru onu katılaştırmalıyız: Onun önce fantastik ve sonra mucizevi derecede hakiki gelen insaniliğini keşfedebilmek için varlığımızın en derin, en gizli köklerini kazıp çıkarmalıyız. Sadece orada, en altta, varoluşumuzun sonsuz ve değişmeyen yerinde, kökleri kaza kaza Dostoyevski ile aramızda bir bağ kurmayı umabiliriz, çünkü dışardan bakıldığında ne kadar da yabancıdır bu Rus toprakları, tıpkı vatanının bozkırları gibi, yolsuz ve bizim dünyamızdan ne kadar uzak! Bakışa huzur verecek dostça hiçbir şey yoktur orada, dinlenmek için yumuşak anlar nadiren ortaya çıkar. Duygunun şimşeklerle yüklü mistik alacakaranlığı yerini zihnin soğuk, genellikle buz gibi berraklığına bırakır, sıcak bir güneş yerine gökyüzünde kanayan bir kuzey ışığı vardır. Dünyanın ilksel topraklarına, mistik dünyaya girilmiştir Dostoyevski’nin evreniyle birlikte; hem çok yaşlı, hem de bakiredir bu dünya ve tatlı bir dehşetle karşılaşır insan, tıpkı sonsuz ögelerin bize her yaklaşmasında olduğu gibi. Bir süre sonra hayranlık bir

parça oyalanmayı inançla arzular, ama bir sezgi müteessir kalbi uyarır, burası sonsuza kadar yuvası olamaz, yine daha sıcak, daha dostane, ama dar dünyasına geri dönmek zorundadır. Bu cevher yüklü toprakların gündelik bakış için fazla büyük olduğunu hissederiz utançla, bu bazen buz gibi bazen yakıcı hava titreyen nefesimiz için fazla güçlü, fazla ezicidir. Eğer bu amansız derecede trajik ve ürkütücü toprakların üzerinde iyiliğin sonsuz gökyüzü pırıl pırıl yükseliyor olmasaydı, ruh bu dehşetin heybetinden kaçardı; bizim dünyamızın da gökyüzüdür bu, ama bu derece keskin zihinsel soğukluk içinde bizim ılıman bölgelerimizden daha çok sonsuzluğa doğru açılmıştır. Bu topraklardan gökyüzüne çevrilen rahatlamış bakış ancak şimdi bu sonsuz dünyevi acının sonsuz avuntusunu hisseder ve dehşetin içindeki büyüklüğü, karanlıktaki Tanrı'yı sezer.

Sadece onu tam olarak anlamaya yönelik böyle bir bakış Dostoyevski'nin eserlerinden duyduğumuz korkuyu ateşli bir sevgiye dönüştürebilir; sadece kendine has özelliklerine çevrilen böyle bir bakış bu Rus insanındaki evrensel insaniliği, derin kardeşliği bize açık seçik gösterebilir. Ama bu muazzam adamın kalbinin en derin yerlerine iniş ne kadar da uzun ve labirentlerle doludur, enginliği içinde güçlü, uzaklığı yüzünden ürkütücüdür; biz onun sonsuz genişliğinden sonsuz derinliğine inmeyi ne kadar denersek o kadar esrarengiz hale gelir bu benzersiz eser. Çünkü her tarafı sırlarla doludur. Her kahramanından dünyevi olanın şeytani uçurumlarına doğru bir kuyu iner, zihinsel olana her yükselişi kanatlarıyla Tanrı'nın çehresine dokunur. Eserindeki her duvarın arkasında, her bir kahramanın yüzünün gerisinde, perdelerin her kıvrımının altında sonsuz bir gece yatar ve sonsuz bir ışık parlar: Çünkü Dostoyevski hayat koşulları ve alınyazısı yüzünden varoluşun bütün sırlarıyla tümden kardeştir. Ölüm ve delilik arasında, hayal ve yakıcı berraklıktaki gerçeklik arasında durur onun dünyası. Kendi kişisel problemi her seferinde insanlığın çözümsüz bir problemine dokunur, parlayan en ufak bir alan sonsuzluğu yansıtır. İnsan olarak, yazar olarak,

Rus olarak, politikacı olarak, peygamber olarak: Varlığı her yerde ebediyet duygusu saçar. Hiçbir yol bizi onun sonuna, hiçbir soru kalbinin en alt uçurumuna götürmez. Sadece heyecan ona yaklaşabilir ve bunu onun insanın sırlarına karşı duyduğu kendi sevgi dolu saygısından daha düşük olmanın utancı içinde yapabilir.

O kendisi, Dostoyevski, bizi kendisine yaklaştırmak konusunda asla elini kıpırdatmamıştır. Çağımızın diğer büyük ustaları iradelerini açığa vurdular. Wagner eserinin yanına programlı bir açıklama, polemik dolu bir savunma koydu; Tolstoy gündelik yaşamının bütün kapılarını sonuna kadar açtı, her meraklı girebilsin, her soru cevabını bulsun diye. Ama o, Dostoyevski, gayesini bitmiş bir eser olarak ortaya koymanın dışında asla açıklamadı, taslaklarını yaratıcılığın korunda yakıp kül etti. Ömür boyu suskun ve çekingen kaldı; varlığının bedensel, dışsal özelikleri hakkında çok az inandırıcı bilgi vardır. Sadece gençliğinde arkadaşları vardı, yetişkin adam yalnızdı: Kendini bireylere vakfetmek bütün insanlığa duyduğu sevgiyi küçültmek gibi geliyordu ona. Mektupları da sadece yaşamsal ihtiyaçlarını, işkence çeken vücudunun acılarını ele verir, hepsinin dudakları mühürlenmiş gibidir, bunlar ne kadar çok feryat ve imdat çağrısı olsa da. Hayatının birçok yılı, bütün bir çocukluğu karanlığın gölgesindedir ve bugün de hâlâ öyledir, içinde bulunduğumuz zamana hâlâ ateşli bakışlarla bakar gözleri, ama insani olarak tümüyle uzak ve kavranılamaz bir şey haline gelmiştir, bir efsane, bir kahraman, bir azizdir. Homeros'un, Dante'nin, Shakespeare'in yüce biyografilerinin etrafını saran, hakikat ve sezginin o alacakaranlığı onun çehresini de dünyevilikten çıkarmıştır. Onun kaderi belgelerle değil, ancak bilinçli bir sevgiyle şekillendirilebilir.

O halde tek başına ve lidersiz olarak, el yordamıyla inmeli bu labirentin kalbine ve Ariadne'nin, ruhun ipini tutmalı, kendi yaşamsal tutkusunun yumağını çözmelidir insan. Çünkü onun derinliklerine ne kadar çok inersek, kendimizi de o kadar derinden hissederiz. Sadece hakiki insani

varlığımıza ulaştığımızda ona yakın oluruz. Kim kendini iyi tanıyorsa onu da iyi tanıyordur; bütün insanlığın son sınırı o değilse hiç kimsedir. Onun eserine giden bu yolculuk bizi duygunun bütün araflarından, kötülüklerin cehenneminden, dünyevi acıların bütün basamaklarından geçirir: İnsanın acısından, insanlığın acısından, sanatçının acısından ve en sonuncusundan, en korkuncundan, Tanrı acısından. Yol karanlıktır, insan içinden tutku ve hakikat aşkı ile yanmalıdır, yanlış yollara sapmamak için: Onunkine girmeye kalkmadan önce kendi derinliğimizi baştan sona dolaşmalıyız. O haberciler göndermez, sadece deneyim bizi Dostoyevski'ye götürür. Ve onun şahitleri yoktur, bedeninde ve zihninde sanatçının şu üç mistik biriminden başka: Yüzü, kaderi ve eseri.

Yüzü

Yüzü ilk bakışta bir köylününkine benzer. Kerpiç renkli, neredeyse kirli, çökük yanakları kırışmış, yıllarca çekilen acılardan yol yol olmuş, çatlaklarla dolu cildi kurumuş ve içine gömülmüş; yirmi yıl peşini bırakmayan o hastalık bir vampir gibi kanını ve rengini emip tüketmiştir. Sağda ve solda iki heybetli taş blok, Slavlara özgü elmacık kemikleri dışarı fışkırıyor, buruk ağzı, kırışmış çenesi dağınık, çalı gibi bir sakal tarafından istila edilmiş. Toprak, kaya ve orman, trajik derecede basit bir manzara, işte Dostoyevski'nin yüzündeki derinlikler bunlardır. Her şey karanlık, dünyevi ve güzellikten yoksundur bu köylü, hatta neredeyse dilenci görünüşlü çehrede; düz, renksiz, mat bir şekilde kararır, taş üzerine serpiştirilmiş bir parça Rus stepi. Derinlere çökmüş gözler bile bulundukları uçurumdan bu yıpranmış kerpiç yüzü aydınlatamıyor, çünkü onlardan fışkıran alev berrak ve göz kamaştırıcı bir şekilde dışa doğru vurmaz, hemen kendi içine, kanına yönelir ve yakar kavurur kendi keskin bakışlarını. Gözler kapandığında ölüm hemen üzerine atılır bu yüzün ve yüz hatlarını bir arada tutan o sinirli gerginlik derin bir cansızlığa dönüşür.

Eseri gibi yüzü de önce duygulardan oluşan bir dehşet halkası yaratır, tereddütlü bir utangaçlık ve ardından tutkulu, giderek artan bir büyülenme içinde bu dehşet hayranlığa dönüşür. Çünkü sadece çehresinin bu dünyevi, tensel alçalmasıdır belli belirsiz duran bu karanlık, yüce ve doğal acının içinde. Ama alnının çıkık yuvarlaklığı bembeyaz parlayan kemerli bir kubbe gibi yükselir bu dar, köylü yüzün üzerinde; gölgeden ve karanlıktan çıkarak çekiçle yontulmuş gibi parlamaktadır zihnin bu muhteşem katedrali: Etin yumuşak balçığının, kıllardan oluşan ıssız çalılıkların üstünde sert bir mermer gibi durur. Bu çehrenin bütün ışığı yukarı akar ve onun resmine baktığımızda sadece onu, o geniş, heybetli, krallara has alnı görürüz; yaşlanan çehre hastalığın kederine gömüldükçe

ve yıprandıkça daha parlak bir ışık saçan ve giderek genişliyormuş gibi görünen o alnı. Düşkün bedeninin kırılganlığı üzerinde bir gök kubbe gibi, dünyevi acının üzerinde zihinsel bir hale gibi yüksek ve sarsılmaz bir şekilde durur. Bu muzaffer zihnin kutsal mahfazası hiçbir resimde ölüm döşeğinde çekilmiş resminde olduğu kadar muhteşem parlamaz, çünkü gözkapakları sönüp gitmiş gözlerinin üzerine kapanmıştır, rengi çekilmiş elleri soluk ve sımsıkı bir şekilde haçı (bir zamanlar bir köylünün hapisteyken kendisine hediye ettiği o küçük zavallı ağaç parçasını) tutmuştur. Sabahları heybetli ülkenin üzerinde parlayan bir güneş gibi, ruhu alınmış çehresini aydınlatır ve parlaklığıyla bütün eserlerindeki mesajı yineler: Zihnin ve inancın onu bu yavan, değersiz ve bedensel hayattan kurtardığı mesajını. En derinine bakıldığında Dostoyevski'nin en son bir büyüklüğü görülür: Çehresi hiçbir zaman ölümünden seslendiği kadar seslenmemiştir.

Hayatının Trajedisi

“Non vi si pensa quanto sangue costa.”

(Ne kadar kana mal olduğuna inanmazsınız.)

Dante

Dostoyevski’yi gördüğümüzde ilk izlenim her zaman dehşettir, ikincisi ise büyüklük. Onun kaderi de ilk bakışta, yüzünün köylü ve sıradan olması kadar dehşetli ve kabadır. Başlangıç anlamsız bir işkence olarak duyumsanır, çünkü geçen altmış yıl bu narin bedene acının bütün araçlarıyla işkence etmiştir. Yoksulluğun törpüsü genç-liğinin ve yaşlılığının bütün tatlı yanlarını kemirmiş, bedensel acının testeresi kemiklerine kadar işlemiş, mahrumiyetin vidası hayati sinirlerine kadar içine gömülmüş, sinirlerinin yanan telleri hiç durmadan organlarını sarsıp örselemiş, şehvetin ince dikenleri tutkusunu doyumsuzca kamçılamıştır. Hiçbir acı esirgenmemiş, hiçbir işkence unutulmamıştır. Anlamsız bir zulüm, gözü dönmüş bir düşmanlık gibi görünür ilk başta bu kader. Geriye bakıldığında anlaşılır ancak onun sert bir çekiçle dövüldüğü, çünkü ondan ebedi bir eser meydana getirilmek istendiği, muazzam olana uygun olmak için muazzam olmak gerektiği. Çünkü bu ölçüsüz insanda hiçbir şey ölçülü değildir, hayat yürüyüşü hiçbir yerde on dokuzuncu yüzyılın bütün diğer yazarlarının iyi döşenmiş kaldırımlarına uygun değildir; burada sürekli, gücünü en güçlü olanda denemek isteyen karanlık bir kader tanrısının arzusu hissedilir. Eski Ahit’e uygun, kahramansıdır ve hiçbir konuda çağdaş ve sıradan değildir Dostoyevski’nin kaderi. Yakup gibi hiç durmadan Melek’le boğuşmak zorundadır, hiç durmadan Tanrı’ya isyan eder ve hiç durmadan Eyüp gibi önünde eğilir. Asla emin olamaz, tembelleşemez, sürekli onu sevdiği için

cezalandıran Tanrı'yı hisseder. Mutlulukta bir dakika bile dinlenemez ki yolu sonsuza kadar uzansın. Bazen kader şeytanının öfkesi dinmiş ve herkes gibi hayatın normal yollarında yürümesi için onu rahat bırakmış gibi görünür, ama tekrar tekrar kalkar o kocaman el ve onu çalılıklara, yakıcı dikenlerin içine geri atar. Onu havalara savuruyorsa bu sırf onu daha derin uçurumlara düşürmek, ona esrimenin ve umutsuzluğun kaç bucak olduğunu göstermek içindir; onu umudun zirvelerine, diğerlerinin şehvetten erimeye başladığı yerlere tırmandırır ve sonra acının uçurumlarına, diğerlerinin acıdan kıvrandığı yerlere fırlatır: İşte Eyüp gibi onu en güvenli olduğu anlarda yere sermiş, karısını ve çocuğunu elinden almış, başına hastalıklar sarmış, şerefini ve onu aşağılamıştır, ki Tanrı'yla mücadelesine ara vermesin, o dinmek bilmeyen isyanı ve dinmek bilmeyen umudu daha da artsın. Sanki bu gevşek insanlar çağında özellikle bu biri, dünyada henüz ne kadar devasa ölçülerde haz ve acının mümkün olduğunu göstermek için bu gevşemeden mahrum bırakılmıştır ve görünüşe göre Dostoyevski üzerindeki bu muazzam iradeyi bunal-tıcı bir şekilde hissetmiştir. Çünkü hiçbir zaman kaderine karşı koymaz, asla yumruğunu kaldırmaz. Hasta bedeni titremeler içinde doğrulur, bazen mektuplarından kan fışkırır gibi boğuk bir çığlık yükselir, ama zihni ve inancı bu isyanı bastırır. Dostoyevski'nin içindeki mistik bilgin bu elin kutsallığını, kaderinin trajik ve verimli anlamını hisseder. Acısı acıyı sevmeye dönüşür ve ıstırabının bilge koruyla içinde bulunduğu zamanı, dünyayı ateşe verir.

Hayat onu üç kez havaya fırlatır, üç kez yere serer. Erken bir zamanda ünün tatlı besiniyle yeniler: İlk kitabı ona bir isim bahşeder, ama hemen ardından güçlü pençeler onu tekrar yakalar ve isimsizler diyarına fırlatır: Hapishaneye, Katorga'ya, Sibirya'ya. Sonra daha güçlü ve daha cesur olarak yeniden ortaya çıkar: Ölüler Evinden Anılar Rusya'yı serseme çevirir. Çar bile kitabı gözyaşları içinde okur, Rus gençliği onun için yanar tutuşur. Bir dergi çıkarır, sesini bütün halka yöneltir, ilk romanlar vücuda gelir. Sonra aniden maddi durumu çöküntüye uğrar, borçlar ve kaygılar

onu ülkesinden atar, hastalık bedenini kemirir, bir göçebe gibi bütün Avrupa'yı dolaşır, ulusu tarafından unutulur. Ama çalışma ve mahrumiyet yıllarından sonra üçüncü kez isimsiz sefaletinin korkunç sularında yeniden belirir: Puşkin'i anma konuşması onu ülkesinin en büyük yazarı, peygamberi haline getirir. Artık ününün önü alınamaz. Ama tam da o sırada demir pençe onu yeniden yere serer ve ulusunun coşkulu heyecanı kendini kaybederek hiddetle bir tabutun etrafını sarar. Artık kaderin ona ihtiyacı kalmamıştır, o korkunç ve ne yaptığını bilen irade istediğini elde etmiş, onun hayatından en yüksek zihinsel verimi almıştır: Şimdi ise bedeninin boş kabuğunu öylece bir kenara atıverir.

Bu anlam yüklü gaddarlık sayesinde Dostoyevski'nin hayatı sanat eserine, hayat hikâyesi tragedyaya dönüşür. Harika bir sembolizmle sanatsal eseri de kendi kaderinin tipik formunu alır. Aralarında yorumlanması ve açıklanması imkânsız esrarengiz özdeşlikler, mistik ilişkiler, harika yansımalar vardır. Hayatının başlangıcı bile bir semboldür: Fyodor Mihailoviç Dostoyevski bir yoksullar evinde doğar. Daha ilk anda ona hayatının yeri gösterilmiştir; toplumun dışında, hor görülen, hayatın dibine yakın bir yer, ama insani kaderin tam ortasında, acıya, ıstıraba ve ölüme komşu bir yer. Son günlerine kadar (işçi mahallesinde bir binanın dördüncü katında ölmüştür) kendisini saran bu çemberin dışına asla çıkamamıştır, hayatının ağır koşullarda geçen elli altı yılı boyunca sefaletten, yoksulluktan, hastalıktan ve hayatın yoksullar evindeki mahrumiyetinden kurtulamamıştır. Schiller'inki gibi askeri doktor olan babası soylu bir ailedendir, annesi ise köylü kanından: Rus halkının her iki kaynağı da onda birleşir ve verimli bir şekilde akar, aşırı dinci eğitimi onun şehvetini daha erkenden coşkuya dönüştürür. Moskova'daki o yoksullar evinde, kardeşiyle paylaştığı dar bir bölmede hayatının ilk yıllarını geçirmiştir. İlk yıllar: Çocukluk yılları demeye dili varmıyor insanın, çünkü bu kavram hayatının bir yerlerinde kaybolup gitmiştir. O hiçbir zaman bundan söz etmez. Dostoyevski'nin suskunluğu her zaman yabancıların ona acımasından duyduğu utanç ve gururlu korku

yüzündendi. Başka yazarlarda rengârenk görüntülerin gülümseyerek yükseldiği, sevgi dolu hatıraların ve tatlı hayıflanmaların bulunduğu yer onun hayat hikâyesinde gri, boş bir lekeyle kaplıdır. Ama yarattığı çocuk kişiliklerinin alev alev yanan gözlerinin derinliklerine bakarsak onu iyi tanıdığımızı düşünebiliriz. O da Kolya gibi olmalıydı, erken yaşta olgunlaşmış, hayal gücü halüsinasyonlara varacak kadar geniş, içi büyük bir şey olma isteği ile, o tedirgin, titrek korla, kendini aşma ve "bütün insanlık için acı çekme" konusunda duyduğu o şiddetli ve çocuksu fanatizmle dopdolu. Küçük Netoçka Nezvanova gibi ağzına kadar aşkla ve aynı zamanda bunu ele vermekten duyduğu histerik korkuyla doluydu mutlaka. Evdeki sefalet yakınmalarından ve mahrumiyet nidalarından son derece utanan, ama yine de yakınlarını dünyaya karşı savunmaya her zaman hazır olan, ayyaş yüzbaşının oğlu İlyuşka gibiydi.

Günün birinde bu karanlık dünyadan bir delikanlı olarak çıktığında çocukluğu çoktan sönüp gitmişti. Bütün doyumsuzların ebedi özgürlük ülkesine, ihmal edilmişlerin sığınağına, kitapların renkli ve tehlikeli dünyasına kaçmıştı. O zamanlar erkek kardeşiyle birlikte inanılmaz derecede çok okuyordu, geceler ve gündüzler boyu –daha o zamanlar bu doyumsuz genç okuma eğilimini müptelalık derecesine kadar vardırdı– ve bu fantastik dünya onu gerçek dünyadan giderek daha fazla kopardı. İnsanlığa karşı duyduğu güçlü tutkuyla dopdoluydu, ama insanlar karşısında da hastalık derecesinde çekingen ve kapalı, aynı anda kor ve buz, en tehlikeli yalnızlıklarınsa müptelasıydı. Tutkusu dağınık bir şekilde çevrede dolanıyor, bu "bodrum yılları"ında sefahatin bütün karanlık yollarından geçiyordu, ama bütün hazlardan duyduğu tiksinti, her mutlulukta suçluluk duyguları ve hiddetten sürekli sıktığı dudakları ile her zaman tek başına. Para sıkıntısı yüzünden, sadece birkaç ruble için askere gider: Orada da hiç arkadaş bulamaz. Bütün kitaplarındaki kahramanlar gibi bir köşede bir çeşit inziva hayatı yaşar, hayal kurarak, düşünerek, düşüncelerinin ve duyularının bütün gizli yükleriyle birlikte. İhtirası henüz yolunu bulamaz, kendini dinler ve gücünü kuluçkaya yatırır.

Onun şehvet ve dehşetle derinlerde mayalandığını hisseder, onu sever ve ondan korkar, bu belli belirsiz oluşumu mahvetmemek için ona dokunmaya bile cesaret edemez. Birkaç yıl bu karanlıkta, biçimsiz bir kukla halinde, yalnız ve suskun bir şekilde kalır, hastalık hastalığına tutulur, içini mistik bir ölüm korkusu sarar, zaman zaman dünyadan, zaman zaman kendinden dehşet duymaya, kalbindeki kaostan dolayı son derece ürkmeye başlar. Geceleri karmaşık mali sorunlarını çözmek için (parası yeterince ona özgü bir şekilde, karşıt eğilimlere, sadakalara ve sefahata akıyordu) Balzac'ın Eugénie Grandet'sini ve Schiller'in Don Carlos'unu tercüme eder. Bugünlerin yoğun sisinden yavaş yavaş bir şeyler şekillenmeye başlar, nihayet korku ve esrime karışımı bu sisli, düşsel durumdan ilk sanatsal eseri olgunlaşır: İnsancıklar adlı küçük romanı.

1844'de, 24 yaşındaki o yalnızların en yalnızı "ateşli bir tutkuyla, neredeyse gözyaşları içinde", bu usta işi insanlık çalışmasını yazdı. En büyük utancı olan yoksulluk üretti onu, en büyük kudreti, acıya olan sevgisi, sonsuz merhameti de kutsadı. Yazılı sayfalara güvensizlikle baktı. Orada kadere sorulmuş bir soru olduğunu, bir karar verileceğini seziyordu, güçlükle şair Nekrasof'a elyazmalarını kontrol etmesi için götürmeye karar verdi. İki gün hiçbir haber çıkmadı. Geceleri tek başına evde oturup düşünüyor, lambanın gazı bitinceye kadar çalışıyordu. Birdenbire gecenin dördünde kapının zili hararetle çalındı ve Nekrasof şaşkınlıkla kapıyı açan Dostoyevski'nin kollarına atıldı, boynuna sarıldı, öptü ve kutladı. O ve bir arkadaşı birlikte elyazmalarını birbirlerine okumuşlar, bütün gece dinlemişler, sevinçten deliye dönmüşler ve ağlamışlardı. Sonunda dayanamamışlardı: Gelip ona sarılmak istemişlerdi. Bu Dostoyevski'nin hayatının ilk saniyesiydi, gece yarısı çalan bu zil onu şöhrete çağırıyordu. Sabahın ilk ışıklarına kadar ateşli sözlerle mutluluk ve coşkularını paylaşırlar. Ardından Nekrasof Rusya'nın en büyük eleştirmeni Belinski'ye koşar. "Yeni bir Gogol doğdu," diye bağırır daha kapıdayken, elyazmalarını bir bayrak gibi sallayarak. "Size

kalsa Gogol’lar mantar gibi yerden bitecek,” diye homurdanır güvensiz eleştirmen, böylesi bir heyecana kızarak.

Ama ertesi gün Dostoyevski onu görmeye geldiğinde oldukça değişmiştir. “Peki, siz burada neyi başardığınızın farkında mısınız?” diye heyecanla bağırır iyice şaşkına dönmüş olan genç adama. Dostoyevski dehşete kapılır, bu yeni ve ani şöhret onda tatlı bir ürperti uyandırır. Rüyada gibi iner merdivenleri, sokağın köşesinde sallanarak ayakta durmaya çalışır. Kalbini sıkıştıran bütün o karanlık ve tehlikenin güçlü bir şey olduğunu, çocukluğundaki belirsiz “büyüklük” hayallerinin ölümsüzlük olduğunu, bütün dünya için acı çekmek olduğunu ilk kez hisseder, ama buna inanmaya cesaret edemez. Coşku ve vicdan azabı, gurur ve tevazu göğsünde belli belirsiz salınıp durmaktadır, hangi sese inanacağını bilemez. Sarhoş gibi sokağın karşısına geçer, gözyaşlarına mutluluk ve acı karışır.

Dostoyevski’nin yazar olarak keşfi böylesine melodram bir biçimde gerçekleşir. Burada da hayatının biçimi eserlerininkini esrarengiz bir şekilde taklit eder. Her iki taraftaki kaba konturlarda da bir tefrika romanının banal romantizmi, kaderin sillelerinde çocuksu ilkel bir şeyler vardır ve sadece içsel büyüklük ve hakikat onları muazzam boyutlara yükseltir. Dostoyevski’nin hayatında genellikle başlangıç melodramdır, ama sonunda her zaman trajediye dönüşür. Hepsi bir gerginlik içinde gerçekleşir: Kararlar herhangi bir geçiş olmaksızın saniyelere sıkıştırılmıştır, böyle on ya da on beş esrime ya da yıkılma saniyesiyle sabitlenmiştir kaderi. Hayatının sara nöbetleri –bir saniyelik esrime ve ardından bayılarak yere yıkılma– de denebilir bunlara. Her esrimenin arkasında gevşeyen duygunun gri alacakaranlığı tehditkâr bir şekilde durmaktadır ve bulutlu havalardan itinayla yeni, öldürücü bir hayat şimşeği hazırlanmaktadır. Her türlü yükseliş bir düşüşle ve bu bir saniyelik ihsan, mekanizmada meydana gelen birçok umutsuz saat ve kederle ödenir. Belinski tarafından başına konan bu hale, bu şöhret de

aynı zamanda ayağa vurulan bir zincirin ilk halkasıdır, bu zincire vurulan Dostoyevski çalışmanın o ağır güllesini hayatı boyunca taşıyacaktır.

Beyaz Geceler onun özgür bir insan olarak, sırf yaratma sevinciyle yazdığı ilk ve aynı zamanda son kitabı olmuştur. Yazmak o andan itibaren onun için şu anlamlara da gelmektedir: Kazanmak, iade etmek, ödemek; çünkü o andan itibaren başladığı her eser ilk satırından itibaren avansla rehin alınmış, daha doğmamış olan çocuk köle olarak satılmıştır. Artık ebediyen edebiyatın zindanına hapsedilmiş, bir ömür boyu hapsedilen adamın özgürlük feryatları umutsuzca yankılanmış, ancak ölüm onun zincirini kırabilmiştir. İşe yeni başlayan Dostoyevski henüz ilk hazdaki acıyı sezmez. Birkaç kısa roman çabucak yazılıp bitirilmiş ve hemen yeni bir roman planlamaya başlamıştır bile.

O sırada kader parmağını kaldırarak onu uyarır. Hiç uyumayan şeytanı onun için hayatın fazla kolay olmasını istemez. Tam da bunu ta derinden anlasın diye, onu seven Tanrı Dostoyevski'yi sınavdan geçirir.

Yine bir zamanlar olduğu gibi gece yarısı kapının zili acı acı çalar, Dostoyevski şaşkınlık içinde kapıyı açar, ama bu sefer hayatın sesi, coşkuyla kutlayan bir arkadaş, şöhretin habercisi değildir karşısındaki, bilakis ölümün çağrısıdır. Subaylar ve Kazaklar odasına dalarlar, onu tutuklarlar, kâğıtları mühürlenir. Aziz Paul kalesindeki bir hücrede dört ay kalır, suçunun ne olduğunu bilmeden: Birkaç heyecanlı arkadaşın toplantısına katılmaktır bütün suçu; sonradan bu toplantılar abartılarak Petraşevski suikastı olarak nitelendirilmişti, tutuklanması kuşkusuz bir yanlış anlamaydı. Yine de birdenbire en ağır cezaya çarptırılır, kurşuna dizilerek ölüme mahkûm edilir. Kaderi yine bir saniyeye sıkışır, bu seferki hayatının en sıkıntılısı, en zengini olacaktır, yaşam ve ölümün yakıcı bir öpücük için birbirlerine dudaklarını uzattığı sonsuz bir saniyedir bu. Tanyeri ağarırken dokuz arkadaşıyla birlikte hapishaneden alınır, üzerine bir idam gömleği giydirilir, elleri ve ayakları direğe bağlanır ve gözleri kapatılır. Ölüm fermanının okunduğunu ve trampetlerin çalınmaya

başlandığını duyar –bütün kaderi bir küçük beklentiye sıkıştırılmıştır– zamanın bir molekülü içine sonsuz bir umutsuzluk ve sonsuz bir yaşama hırsı sığdırılmıştır. O anda subay elini kaldırır, beyaz mendili sallar ve ölüm cezasını Sibirya'da hapis cezasına çeviren affı okur.

Bu sefer, genç yaşta kavuştuğu o ilk şöhretten yuvarlanıp isimsiz bir uçuruma düşer. Meşe ağacından yapılma bin beş yüz direk dört yıl boyunca bütün ufkunu sınırlar. Onlara çentik atarak, her gün göz yaşları içinde, dört kere üç yüz altmış beş günü sayar. Yoldaşları suçlular, hırsızlar ve katillerdir; işi mermer cilalamak, tuğla taşımak, kar küremektir. Okunmasına izin verilen tek kitap olan İncil, uyuz bir köpek ve kanatları tutmayan bir kartal biricik dostlarıdır. Dört yıl boyunca "Ölüler Evinde", yeraltında, gölgeler arasında gölge olarak, isimsiz ve unutulmuş biri olarak yaşar. Zincirleri yaralı ayaklarından çözdüklerinde ve direkler kahverengi ve çürük bir duvar olarak arkasında kaldığında artık o bambaşka biridir: Sağlığı bozulmuş, şöhreti uçup gitmiş, malvarlığı yok olmuştur. Yalnızca yaşama sevinci bozulmadan, sarsılmaz olarak kalmıştır: Esrikliğin yakıcı alevleriyle yoğrulmuş vücudunun eriyen mumundan, her zamankinden daha parlak olarak fışkırmaktadır. Birkaç yıl daha Sibirya'da kalmak zorundadır, yarı özgürlük içinde ve tek bir satır bile yayımlamasına izin verilmeksizin. Sürgündeyken, en acı umutsuzluk ve yalnızlık içinde, hasta ve acayip bir kadın olan ve onun merhamet dolu sevgisine isteksizce karşılık veren ilk karısıyla o tuhaf evliliği yapar. Bu kararda kendini feda etme gibi karanlık bir trajedi yatmaktadır ve sadece Ezilenler kitabındaki bazı imalardan bu fantastik kurban eyleminin suskun kahramanlığı sezilebilmektedir.

Unutulmuş biri olarak Petersburg'a geri döner. Edebi hamileri onu terk etmiş, dostlarının gözünde kaybolup gitmiştir. Ama cesaret ve büyük bir güçle onu yere seren dalgalardan tekrar ışığa çıkmak için mücadele eder. Ölüler Evinden Anılar kitabı, bir mahkûmiyetin bu ölümsüz anlatımı, Rusya'yı kayıtsızca izlemenin uyuşukluğundan çekip çıkardı. Bütün bir

ulus sakin dünyalarının dümdüz yüzeyi altında başka bir dünyanın, bütün acıların yaşandığı bir arafın bulunduğunu dehşetle keşfeder. Suçlamaların alevi Kremlin'e kadar yükselir, çar kitabı okurken gözyaşlarına boğulur, binlerce dudak Dostoyevski'nin adını söyler. Tek bir yıl içinde bütün şöhreti eskisinden daha yüksek ve daha dayanıklı olarak yeniden inşa edilmiştir. Erkek kardeşiyle birlikte yeniden dirilen Dostoyevski, bütün yazılarını neredeyse tek başına yazdığı bir dergi çıkarmaya başlar; yazarlığının yanında hem vaiz, hem politikacı, hem de "Rusya'nın Eğitmeni" olur. Yankısı çok şiddetlidir derginin, en uzak yerlere kadar yayılır, bir roman yazılıp bitirilir, göz kırpan mutluluk onu sinsice ayartır. Dostoyevski'nin kaderi artık ebediyen güvence altına alınmış gibi görünüyordu.

Ama hayatına hâkim olan irade bir kez daha konuştu: Daha çok erken. Çünkü dünyevi bir acı ona henüz yabancıydı, sürgünden kalan acılar ve gündelik karın doyurma kaygılarının içini kemiren korkusu. Sibirya ve Katorga, Rusya'nın en acımasız, en çarpık görüntüsü de olsa, gördüğü, en azından bir vatandı ve o şimdi halkına duyduğu o muazzam sevgi yüzünden göçebelerin çadır özlemini tanımak zorundaydı. Bir romancı, ulusal kahraman olmak yerine bir kez daha isimsizliğe, karanlığın daha derinlerine girmek zorundaydı. Yine bir şimşek çaktı, bir yıkım anı daha yaşandı: Dergi yasaklandı.

Yine bir yanlış anlama ve birincisi kadar öldürücü. Artık darbe üstüne darbe gelir ve hayatının tam ortasına dehşet çöker. Karısı ölür, hemen ardından kardeşi ve aynı zamanda en iyi arkadaşı olan yardımcısı ölür. İki ailenin borçları kurşun gibi omuzlarına yüklenmiştir ve beli bu taşınmaz yükün altında bükülmektedir. Hâlâ umutsuzca direnmekte, gece gündüz hummalı bir şekilde çalışmakta, yazmakta, yazdıkları üzerinde çalışmakta, sırf paradan tasarruf etmek için, şerefini ve hayatını kurtarmak için yazdıklarını kendisi basmaktadır, ama kaderi ondan daha güçlüdür. Bir gece bir suçlu gibi kendine inananlardan kaçar ve dış

dünyaya çıkar.

Artık sürgün yeri olan Avrupa'da yıllarca süren o başıboş dolaşma, Rusya'dan, kanının geldiği kaynaktan o korkunç kopuş başlamıştır, kırgınlık ruhunu Katorga'nın (hapishanenin) kazıklarından daha fazla sıkmaktadır. Rusya'nın en büyük yazarının, kendi kuşağının dâhisinin, bir sonsuzluğun habercisi olan bir adamın böyle parasız pulsuz, yersiz yurtsuz, amaçsızca ülke ülke dolaştığını düşünmek ne korkunç! Sefalet kokusunun doldurduğu basık tavanlı küçük odalarda güçbela sığınacak yer bulur, sara illeti sinirlerini rahat bırakmaz, borçlar, senetler, taahhütler onu bir işten ötekine kırbaçlamakta, şaşkınlık ve utanç bir şehirden diğerine sürüklemektedir. Hayatında bir parça mutluluk parlayacak olsa kader hemen karanlık bulutlarını gönderir. Genç bir kız, bir stenograf ikinci karısı olmuştu, fakat karısının ona verdiği ilk çocuk, güçsüzlük ve sürgün hayatının zor koşulları tarafından birkaç gün sonra alınıp götürülür. Sibirya arafsa, hayatının ön avlusuysa, Fransa, Almanya, İtalya kesinlikle cehennemiydi. Bu trajik hayatı tekrar canlandırmaya insan neredeyse cesaret edemiyor. Ama ne zaman Dresden'de sokaklarda dolaşsam, herhangi alçak tavanlı, pis bir evin yanından geçsem, onun orada, Saksonya'lı küçük esnaf ve işçilerin arasında, dördüncü katta, tek başına, kendisine yabancı bu keşmekeş arasında, sonsuz bir yalnızlık içinde oturup oturmadığı düşüncesinden kurtulamam. Bütün bu yıllar içinde kimse onu tanımadı. Bir saatlik mesafede, Naumburg'da, onu anlayabilecek tek kişi olan Nietzsche yaşıyordu, Richard Wagner, Hebbel, Flaubert, Gottfried Keller, yani bütün çağdaşları oradaydı, ama onlardan hiç haberi yoktu, onların da ondan. Büyük ve tehlikeli bir hayvan gibi, yırtık pırtık elbiseler içinde, çalıştığı mağaradan ürkek ürkek sokaklara süzülür, her zaman aynı yolu kullanır, Dresden'de, Genf'de, Paris'te: Sadece Rusça gazeteleri okuyabilmek için bir kafeye, bir kulübe gider. Rusya'yı, vatanını, Kiril alfabesinin çıplak harflerini, anadilinin kısa süreli soluğunu hissetmek ister. Bazen galerilere gider, sanat aşkından değildir bu (hayatı boyunca, resimlere saldıran Bizanslı barbar olarak

kalmıştır), sadece ısınmak içindir. Çevresindeki insanlar hakkında hiçbir şey bilmez, sadece onlardan nefret eder; Rus olmadıkları için Almanya'daki Almanlardan, Fransa'daki Fransızlardan nefret eder. Kalbi Rusya'yı dinlemektedir, sadece bedeni bu yabancı dünyada bir yabancı olarak, adeta bitkisel bir hayat sürmektedir. Hiçbir Alman, Fransız ya da İtalyan yazarı onunla konuştuğunu, ona rastladığını hatırlamaz. Sadece bankadan tanıyorlardır onu; beti benzi atmış bir halde gişeye gelip, heyecandan titreyen sesiyle, Rusya'dan beklediği çekin, yabancı ve bayağı insanlara binlerce mektup yazıp ayaklarına kapanarak istediği yüz rublenin nihayet gelip gelmediğini sorduğu bankadan. Bu zavallı deliye ve onun beklentisine daha kapıdan girer girmez gülmeye başlıyordu memurlar. Ayrıca rehincinin de sürekli ziyaretçilerinden biriydi: Her şeyi oraya rehin bırakmıştı, hatta son pantolonunu bile, sırf Petersburg'a bir telgraf daha çekebilmek, mektuplarında mütemadiyen karşılaşılan o korkunç, umutsuz çığlıklarından birini daha atabilmek için. On ruble dilenmek için beş kere İsa'yı anan, bu dalkavukça, yaltaklanan mektupları, zavallı bir avuç para için yalvaran, ağlayan, inleyen bu korkunç mektupları okurken insanın kalbi daralır. Geceler boyu çalışır ve yazar, karısının yanı başında acılar içinde inlemektedir, sara illeti hayatı onun gırtlağından söküp almak için tırnaklarını çıkarmıştır, ev sahibesi polisle birlikte gelip kirayı istemekte, ebe ücreti için dırdır edip durmaktadır – bütün bunlar olurken o Suç ve Ceza'yı, Budala'yı, Ecinniler'i, Kumarbaz'ı on dokuzuncu yüzyılın bütün bu büyük eserlerini, ruhsal dünyamızın bu evrensel kişiliklerini yazmaktadır. Çalışmak onun kurtuluşu ve ıstırabıdır. Yazarken bir anlamda Rusya'da, vatanında yaşar. Dinlenme zamanlarında Avrupa'da, Katorga'da sararıp solmaktadır. Bu yüzden eserlerine giderek daha fazla gömülür. Bunlar onu sarhoş eden iksirdir, bunlar onun zavallı sinirlerini en yüksek hazza ulaştıran oyunlardır. Ara sıra, tıpkı hapishanenin kazıklarına çentik atarak yaptığı gibi günleri sayar: Bir dilenci olarak da olsa vatanına dönmek, ne olursa olsun dönmek! Rusya, Rusya, Rusya... onun umutsuzluğunun bitmek bilmeyen feryadıdır. Ama henüz geri dönemez, eserlerinin ortaya

çıkabilmesi için henüz isimsiz biri olarak kalmalı, bu yabancı sokaklarda bir kurban olarak, tek başına, feryat figan etmeden, yakınmadan dolaşmalıdır. Ebedi şöhretin büyük ihtişamına doğru yükselmeden önce hayatın bu haşarat mekânlarında yaşamak zorundadır. Vücudu yoksunluklar yüzünden şimdiden çökmüştür. Hastalığının topuzu sürekli beynine inip durmaktadır, öyle ki günlerce baygın halde, duyu organları körelmiş bir halde yatmaktadır, gücünü toplar toplamaz yine yazı masasına doğru sürünmek için. O sırada Dostoyevski elli yaşındaydı: Ama binlerce yıllık acı çekmişti.

O anda, en sıkışık anında kaderi nihayet ona seslendi: Yeter. Tanrı Eyüp'e yüzünü tekrar döndü: Dostoyev-ski elli iki yaşında tekrar Rusya'ya dönebildi. Kitapları onun için çalışmıştır. Turgenyev, Tolstoy gölgede kalmıştır. Rusya artık sadece ona bakmaktadır. Bir Yazarın Günlüğü onu ulusunun mesihi haline getirir, son gücünü de toplayarak, sanatının doruğuna çıkarak ulusunun geleceğine olan vasiyetini bitirir: Karamazov Kardeşler'i. Artık kaderi yavaş yavaş ona anlamını açmaktadır, sınavları başarıyla veren adama hayatının tohumundan sonsuz bir hasat elde edildiğini gösterecek en yüce mutluluk anını bahşedecektir. Dostoyevski zaferini nihayet tek bir ana sıkıştırabilecektir, tıpkı bir zamanlar acılarını sıkıştırdığı gibi, Tanrı'sı ona bir şimşek gönderir, ama bu sefer onu yere sermek için değil, alev alev yanan bir arabayla, bir peygamber gibi sonsuzluğa uğurlamak için. Puşkin'in yüzüncü doğum günü vesilesiyle Rusya'nın en büyük yazarları bir konuşma yapmak için çağrılır. Batılı Turgenyev'in, hayatı boyunca Dostoyevski'nin hakkı olan ünü gasp etmiş olan bu yazarın önceliği vardı ve konuşmasını yumuşak, dostane bir havada yaptı. Ertesi gün Dostoyevski söz aldı ve şeytani bir sarhoşluk içinde, taşlaşmış bir fosil gibi konuştu. Kısık ve alçak sesinden aniden bir gök gürültüsü gibi kopan esrikliğin alevleriyle Rus halkının birleşmesinin kutsal bir misyon olduğunu ilan etti, dinleyenler heyecan içinde onun dizlerine kapandı. Salon sevinç çığlıklarından sarsılıyor, kadınlar onun ellerini öpüyor, bir öğrenci önünde baygınlık geçiriyor ve diğer bütün

konuşmacılar konuşmalarını iptal ediyordu. Heyecan ve coşkunun önü alınamıyordu ve başındaki dikenli tacın üzerindeki zafer halesi alev alev yanıyordu.

Kaderi bunu da istiyordu: Kor gibi yanan bir dakika içinde misyonun yerine getirildiğini, eserinin zaferini ona göstermek istiyordu. Ardından –saf meyve kurtarılmıştı– bedeninin kurumuş kabuğunu bir kenara attı. Dostoyevski 10 Şubat 1881'de öldü. Rusya boydan boya ürperdi. Sessiz bir acı anı yaşandı. Ama sonra, en uzak şehirlerden aynı anda, üstelik aralarında anlaşmaksızın, son görevlerini yerine getirmek üzere akın akın temsilci heyetleri gelmeye başladı. Bu binlerce hanelik şehrin her köşesinden –çok geç! çok geç!– bir sevgi dalgası yükseliyordu, herkes hayat boyu unuttuğu ölüyü görmek istiyordu. Tabutun bulunduğu Demirciler Sokağı simsiyah insan kaynıyordu, karanlık kalabalık ürkütücü bir suskunluk içinde o işçi evinin merdivenlerinden çıkıyor ve dar odaları tabutu sıkıştıracak derecede dolduruyordu. Birkaç saat içinde, altına gömüldüğü çiçeklerin hepsi ortadan kayboldu, çünkü yüzlerce el bu değerli hatıraları tek tek alıp götürmüştü. Küçük oda o kadar havasız kalmıştı ki mumlar oksijen yokluğundan sönüp gitti. Kalabalık giderek daha fazla akın edip dalga dalga tabutu sıkıştırıyordu. Onların bu akınından tabut sallanıyor, nerdeyse devrilecek gibi oluyordu: Dul karısı ve korku içindeki çocukları elleriyle onu tutmak zorunda kaldı. Polis şefi, öğrencilerin mahkûmun zincirlerini tabutun arkasından taşımayı planladıkları bir cenaze törenini yasaklamak istedi, ama aksi halde silah kullanarak törene katılmak isteyecek bir coşkuya karşı koymaya cesaret edemedi. Cenaze taşınırken Dostoyevski'nin kutsal rüyası bir saatliğine gerçek oldu: Birleşmiş Rusya! Eserindeki gibi kardeşçe duygularla Rusya'nın bütün sınıfları ve zümreleri, binlerce insan tabutunun arkasında, acılarından dolayı tek vücut halinde yürüdü; genç prensler, ihtişamlı papazlar, işçiler, öğrenciler, subaylar, hizmetçiler ve dilenciler, bütün hepsi dalgalanan bir bayrak ve flama ormanının altında tek bir sesle değerli ölünün ardından yas tutuyordu. Törenin yapıldığı kilise

baştan başa çiçek yığını haline gelmişti. Açık mezarının etrafında toplanan her kesimden insan bir sevgi ve hayranlık andı içmişti. Böylece Dostoyevski son anında ulusuna bir barış anı bahşetti ve şeytani bir kuvvetle zamanının taşkınlıklara varacak gerginliğini bir kez daha frenledi. Ve ölüye muazzam bir selam vermek ister gibi onun son yolculuğunun ardından o korkunç mayın patladı: İhtilal. Üç hafta sonra çar öldürüldü, ayaklanmanın fırtınası gümbür gümbür geliyordu, her tarafta intikam şimşekleri çakmaya başladı: Beethoven gibi Dostoyevski de temel güçlerin kutsal galeyanında öldü: Fırtına da dindi.

Kaderinin Anlamı

Bir usta oldum artık ben

Hazzı ve acıyı taşımada,

Ve acıdan duyduğum haz,

Sonsuz mutluluktur bana.

Gottfried Keller

Dostoyevski ile kaderi arasında bitmek bilmeyen bir mücadele, bir tür sevgi dolu düşmanlık vardır. Bütün çatışmalar ona acı verecek derecede şiddetlenir, bütün kontrastlar onu parçalayacak kadar acı dolu ve belirgindir; hayat ona acı verir, çünkü her ikisi de birbirini sever, çünkü hayat onu sıkıca tutar, zira bu bilge, duygunun en güçlü olanağını acıda tanır. Kader onu asla rahat bırakmaz, bu inançlı insanın kendi gücünün ve görkeminin ebedi şehidi olması için onu sürekli yeni bir şeyin kölesi yapar. Yakup gibi hayatının sonsuz gecesi boyunca, ölümün sabah kızıllığına kadar onunla boğuşur ve onu kutsayıncaya kadar boyunduruğundan bırakmaz. Ve Dostoyevski, “Tanrının hizmetkârı” bu mesajın büyüklüğünü kavrar ve bunda, sonsuz güce ebediyen boyun eğmede, en büyük mutluluğu bulur. Ateşli dudaklarıyla çarmıhını öper: “İnsanlar için sonsuzluğun önünde eğilebilmekten daha gerekli bir duygu yoktur.”

Kaderinin yükü altında dizleri bükülmüş bir halde ellerini inançla yukarı kaldırır ve hayatın kutsal yüceliğine şahadet eder. Kaderinin kölesi olan Dostoyevski idrak ve tevazu sayesinde bütün acıların en büyük galibi, Eski Ahit’ten bu yana değerleri altüst eden ustaların en heybetlisi

olmuştur. Sırf kaderinin zorbalıkları sonucu kendisi de güçlenmiş ve varoluşunun örsüne inen çekiç darbeleri, içindeki gücü sadece şekillendirmiştir. Bedeni ne kadar derine düştüyse inancı o kadar yükselmiş, insan olarak ne kadar acı çektiyse o evrensel acının anlamını ve gerekliliğini daha bir mutlulukla idrak etmiştir. Nietzsche'nin hayatın en verimli kanunu dediği amor fati, kendi kaderine duyduğu sadık sevgi, ona bu düşmanlığı sadece bir bolluk, başına geleni kurtuluş olarak hissettirmiştir. Balaam gibi bu seçilmiş insanda da her lanet bir kutsamaya, her aşağılama bir yüceltmeye dönüşür. Sibirya'da ayağında zincirlerle, kendisini suçsuz yere ölüme mahkûm eden çara bir methiye yazar; bize göre anlaşılmaz bir tevazu içinde, kendisine vuran eli tekrar tekrar öper, Lazarus gibi henüz solgun bir halde tabutundan kalkarken, hayatın güzelliğine şahadet etmeye her zaman hazırdır ve her günkü ölümlerinden, kramplarından, sara nöbetlerinden kurtulur kurtulmaz, ağzı hâlâ köpükler içinde, ona bu imtihanı gönderen Tanrı'ya şükreder. Bütün acılar onun açık ruhunda acıya duyulan yeni bir sevgiye, yeni şehitlik taçlarına karşı kanmak bilmeyen yakıcı bir susuzluğa dönüşür. Kader ona sert bir darbe indirdiğinde, kanlar içinde yere yıkılırken yeni darbeler için adeta yalvarır. Kendisine isabet eden her yıldırımı yakalar ve onu yakması gereken şeyi ruhsal ateşe ve yaratıcı esrimeye dönüştürür.

Deneyimlerini dönüştürme konusundaki böylesi bir şeytani güç karşısında kader kudretini tümüyle yitirir. Ceza ve imtihan gibi görünen şey bu bilge için bir yardım haline gelir, insanları dizüstü çökertebilecek bir şey bu yazarı ancak ve ancak ayağa kaldırır. Daha zayıf birinin pestilini çıkarabilecek bir şey bu esriğin gücünü sadece çelikleştirir. Sembollerle oynamayı seven bu yüzyıl, benzer deneyimlerin ikinci bir denemesini daha yapar. Dünyamızın bir başka yazarı Oscar Wilde'ı da böyle bir yıldırım sıyırıp geçer. Her ikisi de isim olarak yazar, sosyal sınıf olarak soylu, hayatlarının burjuva alanlarından koparak hapishaneye düşerler. Ama yazar Wilde bu imtihanda havanda dövülmüş gibi un ufak olur, yazar Dostoyevski ise potaya dökülmüş cevher eriyiği gibi bundan

ancak şekillenir. Konumunu hâlâ sosyal açıdan algılayan Wilde, toplumsal insanın dışsal güdüsüyle, kendini burjuva damgasıyla küçük düşürülmüş hisseder ve en korkunç aşağılanma olarak da Reading Goal'daki o banyoya, bakımlı soylu vücuduyla, diğer on mahkûm tarafından kirletilmiş olan suya girmek zorunda kalmasını görür. Bütün bir seçkinler sınıfı, kibar beylerin kültürü, umumla bu fiziksel karışmadan dehşetle ürperir. Dostoyevski, bütün konumların üzerindeki bu yeni insan, bu birlikteliğe karşı alev alev yanan kader sarhoşu bir ruhla koşar, aynı kirli banyo onu gururundan arındıran arafa dönüşür. Yağlı bir Tatarın alçakgönüllü yardımı sırasında kendinden geçercesine Hıristiyanlıktaki ayak yıkama gizemini yaşar. Lordun insana galip geldiği Wilde mahkûmların arasında onu kendilerinden biri gibi görecekler korkusuyla acı çeker, Dostoyevski ise sadece hırsızlar ve katiller ona kardeşçe davranmadıkları sürece acı çeker, çünkü o her mesafeyi, her kardeşçe davranmamayı bir kusur, insanlığının ulaşılmaz yanı olarak hisseder. Nasıl elmas ve kömür aynı elementse, bu iki yazarın ikili kaderleri de öyledir. Wilde hapishaneden çıktığında bitip tükenmiştir, Dostoyevski ise daha yeni başlamaktadır; Dostoyevski'nin parlak bir sertliğe dönüştüğü korda Wilde yanarak değersiz bir cüruf haline gelir. Wilde bir uşak gibi eğitilir, çünkü karşı koyar, Dostoyevski kaderine olan sevgisi sayesinde kaderine galip gelir.

Dostoyevski felaketleri öyle bir dönüştürür, bütün aşağılamaları öyle bir tersyüz eder ki, sadece en sert kader ona uygun olabilir. Çünkü tam da varoluşunun dışsal tehlikelerinden en yüksek içsel güvenliğini elde etmiş, acıları kazanç hanesine yazılmış, yükleri onu yüceltmiş, çekingenlikleri itici güç olmuştur. Sibirya, Katorga, sara illeti, yoksulluk, kumar, şehvet düşkünlüğü, varoluşunun bütün bu krizleri şeytani bir tersyüz etme gücü sayesinde sanatında verime dönüşmüştür, çünkü en değerli metallerini maden ocağının en karanlık dehlizlerinden, tehlikelerle dolu bir havada, güvenli bir hayatın gezinti yüzeylerinin çok aşağılarından çıkaran insanlar gibi, sanatçı da en ateşli hakikatlerini, en derin bilgilerini her zaman

doğasının en tehlikeli uçurumlarından bulup çıkarmıştır. Sanatsal açıdan bir trajedi olan Dostoyevski'nin hayatı, ahlaki açıdan eşsiz bir başarı, içsel büyü sayesinde dışsal varoluşun yeniden değerlendirilmesidir.

Her şeyden önce, zihinsel yaşam enerjisinin hastalıklı ve güçsüz bedeni üzerindeki zaferi eşi benzeri olmayan bir şeydir. Dostoyevski'nin, bu tunç gibi ölümsüz eserinin güçsüz, kırık dökük organlardan, titrek ve kor gibi parlayan sinirlerden elde edildiği sırada hasta biri olduğunu unutmayalım. Vücudunun orta yerine en tehlikeli acı bir kazık gibi çakılmış, ölümün sürekli aktif sembolü olarak duruyordu: Sara illeti. Dostoyevski sanatçılığının otuz yılı boyunca sara hastasıydı. Yazının tam ortasında, sokakta, konuşma sırasında, hatta uykudayken bile "karabasanın" pençesi gırtlağını sıkıyor ve onu öyle bir savuruyordu ki, ağzında köpüklerle yere çakılıyor, hazırlıksız yakalanan vücudu kanlar içinde kalıyordu. Daha çocukken gördüğü tuhaf halüsinasyonlarda, bedenindeki korkunç gerilimlerde tehlikenin işaret ışıklarını hisseder, ama bu "kutsal hastalık" ancak hapishanede bir yıldırıma dönüşür. Orada sinirlerin bu muazzam gerilimi son raddeye ulaşır ve her felaket, yoksulluk ve mahrumiyet gibi son anına kadar Dostoyevski'yi bırakmaz. Ama gariptir ki, acılar içindeki bu adam tabi tutulduğu sınamaya tek bir sözle bile karşı çıkmamıştır. Asla, Beethoven'in sağırlığından, Byron'ın topallığından, Rousseau'nun mesane rahatsızlığından yakındığı gibi yakınmamıştır bu hastalığından, hatta onun herhangi bir yerde buna çare aradığına dair bir belge yoktur, imkânsız olan bu şeyi rahatlıkla gerçekmiş gibi kabul edebiliriz: O sonsuz amor fati'siyle kaderini, onun bütün yüklerini ve tehlikelerini sevdiği gibi hastalığını da sevmiştir. Yazarın hissetme tutkusu insanın acılarını boyunduruk altına almıştır: Dostoyevski onları dinleyerek acılarının efendisi olur. Hayatındaki en büyük tehlike olan sara illetini sanatının en büyük sırrına dönüştürmüştür. Yaklaştığı anlarda yoğunlaşan bir Ben-Esrimesi yaşadığı kriz durumlarından daha önce hiç bilinmeyen esrarengiz bir güzellik yoğurmuştur. Muazzam bir zaman aralığında, hayatın orta yerinde ölüm

yaşanır ve her seferindeki ölümden önceki son anda, varoluşun en güçlü, en sarhoş edici özü, “kendini duyumsamanın” doruğa ulaşmış patolojik gerilimi duyumsanır. Kader, sihirli bir sembol gibi tekrar tekrar ona en yoğun yaşam anını, Semenovski Meydanı’nda yaşadığı dakikayı kanına geri getirir, sanki evren ve hiçlik arasındaki en korkunç karşıtlığı hissetmeyi asla unutmasın diyedir bu. Burada da bakışı bağlamaktadır karanlık, burada da fazla dolu, eğik bir çanaktan dökülen su gibi dökülmektedir ruh bedenden; şimdiden titreyen kanatlarıyla Tanrı’ya yükselmekte, şimdiden vücuttan kurtulmuş süzülürken üstündeki göksel ışığı, bir başka dünyanın aydınlığını ve merhametini hissetmektedir, dünya şimdiden batmaktadır, gök kürelerin melodisi duyulmaktadır – o anda ani bir gök gürültüsüyle uyanarak yeniden sıradan yaşamın içine geri düşer. Dostoyevski bu dakikayı, duyulmamış bir keskin görüşlülükle gözlemleyerek canlandırdığı bu rüya gibi mutluluk duygusunu ne zaman betimlese, bu hatırlama ve dehşet anında sesi tutkulu bir övgüye dönüşür: “Siz sağlıklı insanlar, siz,” diye vaaz eder coşkuyla, “krizden hemen önceki son anda saralının içine nasıl bir sonsuz haz duygusu dolduğunu asla bilemezsiniz. Muhammed Kuran’da kısa süreler için cennette olduğunu anlatır, testisi devrilip de içindeki su boşalmaya başladığında; ve bütün o aklı başında deliler onun bir yalancı ve sahtekâr olduğunu ileri sürerler. Ama bu doğru değil, o yalan söylemiyor. Tıpkı benim gibi onun da çektiği bir hastalık olan sara krizleri sırasında kesinlikle cennette oluyordu. Bu sonsuz haz anının saatlerce sürüp sürmediğini hiçbir zaman bilemiyorum, ama inanın bana, bunu hayatın bütün mutluluklarına değişmezdim.”

Bu kor gibi yanan anda Dostoyevski’nin bakışı bu dünyadaki şeyleri aşar ve alev alev yanan bir bütünleşme duygusuyla sonsuzluğu kavrar. Ama onun söylemediği bir şey vardı, o da Tanrı’ya bu şekilde yaklaşmanın her anını ödediği o acı bedeldi. Korkunç bir yıkılma bu kristal anları şangırtıyla parçalar, başka bir Ikarus kırılan kanatları ve körelmiş duyularıyla yere, yeryüzü gecesine geri düşer. Gözleri hâlâ

sonsuz ışıktan kamaşmış halde yaşam duygusu el yordamıyla vücut hapishanesinde güçlükle doğrulur, az önce tanrısal çehrenin kutsal salınımları tarafından sarılan duyuları solucanlar gibi kör bir halde varoluşun toprağında sürünür; her krizden sonra Dostoyevski'nin durumu neredeyse budala bir karanlıktır, bunun bütün dehşetini Prens Mişkin'de kendine acı verecek bir açıklıkla anlatır. Yatakta yorgun argın, genellikle örselenmiş bir halde yatar; dil sesin, el kalemin emirlerini dinlemez, homurdanarak yıkılmış bir şekilde herkese karşı kendini savunur. Binlerce ayrıntıyı uyumlu bir özet halinde kavrayan beynin o berraklığı dağılıp gitmiştir, en yakın şeyleri bile hatırlayamaz olur; onu çevresine, eserine bağlayan hayat ipi kopmuştur. Bir keresinde, Ecinniler'i yazarken geçirdiği bir kriz sırasında, kendi yazdığı şeyde olan biten hiçbir şeyi hatırlamadığını dehşetle fark eder, kahramanların isimlerini bile unutmuştur. Güç bela o kişiliklerin içine yeniden girer, uyuşmuş hayalleri, zorlayıcı bir iradeyle yeniden kor haline getirir, ta ki yeni bir kriz onu yere serene kadar. Böylece, sırtında sara dehşeti, dudaklarında ölümün arta kalan tadı, sefaletin ve yoklukların kırbacıyla ortaya çıkmıştır o son, o en büyük romanları. Ölüm ve delilik arasında gidip gelerek, uyurgezer gibi güvenle, yaratısı daha büyük bir güçle yükseliyor ve sürekli ölümden, ebediyen yeniden dirilen bu insanın içinde o şeytani güç büyüyor, yaşamı hırsla kavramak ve onun en yüksek gücünü ve tutkusunu sıkıp çıkarmak için.

Tolstoy sağlığına ne kadar çok şey borçlu ise, Dostoyevski'nin dehası da bu hastalığa, bu şeytani belaya o kadar borçludur. (Mereşkovski bu karşıtlığı göz kamaştırıcı bir şekilde ortaya koymuştur.) Hastalık onu normal algılama için olanaksız olan yoğun duygu durumlarına çıkardı, ona duyguların yeraltı dünyasına ve ruhun ara krallıklarına yönelik o esrarengiz bakışı verdi. Varlığının bu muazzam ikiliği, bu en ateşli rüyada bile uyanık oluş, zekânın duygunun en derin labirentlerine kadar girişi, ona ilk kez patolojik olaylara metafizik boyutlarını verme yetisi verdi ve bilimin analitik neşterinin ölü bir klinik olayda sadece noksan olarak

dokunduğu şeyleri eksiksiz betimlemek istedi. Hades'in habercisi, çok gezen Odysseus gibi Dostoyevski de uyanık olarak geri dönen tek kişi olarak gölgeler ve alevler ülkesinden en berbat betimlemeleri getirmiş ve kanıyla, dudaklarının soğuk ürperişiyle yaşam ve ölüm arasındaki bilinmeyen hallere şahitlik etmiştir. Hastalığı sayesinde sanatın en yükseğine ulaşmış ve Stendhal'in bir keresinde formüle ettiği, d'inventer des sensations inédites[10], içimizde tohum halinde bulunan ve sadece kanımızın soğuk iklimi yüzünden tam olgunluğa erişmeyen duyguları tam tropik gelişmişliği içinde anlatabilmiştir. Hasta adamın hassas kulakları ruhun sayıklamalara dalıp gitmeden önceki son sözlerini dinlemeye olanak veriyor, artan duyarlılığı güçlü ibresiyle duyunun en hafif titreşimini ölçüyor ve kriz öncesi anlardaki o mistik keskin görüş onda bağlamın büyüsü konusunda ikinci bir görme yetisi doğuruyordu. Ey harika dönüşüm, kalbin bütün krizlerinde verimlisin sen! Sanatçı Dostoyevski bütün tehlikeleri hâkimiyeti altına alıp dönüştürüyor ve insan Dostoyevski de yeni değerlerle yeni bir büyüklük kazanıyordu. Çünkü onun için mutluluk ve acı duygunun son noktası, dengesiz artan yoğunluk anlamına geliyordu; o ortalama yaşamın ortak değerleriyle değil, kendi çılgınlığının kaynama derecesiyle ölçüyordu. Mutluluğun en yüksek noktası kimi insanlarda bir manzarayı izlemek, bir kadına sahip olmak, ahenk duygusu, ama her seferinde dünyevi durumlardan elde edilen kazanımdır. Dostoyevski'de duyumsamanın kaynama noktaları dayanılmaz olanda, ölümcül olanda başlar. Onun mutluluğu spazm, köpüren kramp, acısıyla yere çakılma, çökme, yıkılmadır: Ama her seferinde şimşek hızıyla sıkıştırılmış, dünyevi koşullarda fazla dayanıklı olmayan, bir saniye bile elinde tutamayıp bırakacağı sıcaklık derecesine erişen esaslı hallerdir. Yaşarken sürekli ölümü tadan kişi normal insanlardan daha şiddetli bir dehşet yaşar, bedensiz süzülüşü hisseden kişi toprağı hiç terk etmeyen bedenden daha yüksek haz hisseder. Onun mutluluk kavramı esrime, acı kavramı yok olma anlamına gelir. Bu yüzden kahramanlarının mutluluğu da yoğun bir sevinç değildir, tersine onların mutluluğu parıldar ve ateş gibi yanar, tutulan gözyaşlarıyla titrer ve tehlike yüklü ağır bir hava halini alır; dayanılmaz, çok sürmeyen, tadını çıkarmaktan çok acı çekmek olan bir haldir bu. Onun acısı yine boğucu

bir korku, yük ve dehşet demek olan sıradan acıyı aşmış olan bir şeydir, buz gibi, neredeyse gülümseyen bir berraklık, gözyaşı nedir bilmeyen şeytani bir acı hırsı, kuru ve öfkeli bir gülümseme ve neredeyse tekrar hazza dönüşen şeytani bir sırıtmadır. Duyguların karşıtlığı Dostoyevski'den önce hiç bu kadar açık bir şekilde ortaya konmamış, onun tarafından bütün alışılmış mutluluk ve acı ölçülerinin ötesine yerleştirilmiş bu yeni esrime ve çökme kutuplarının arası hiçbir zaman böylesine acılı ve geniş yarılmamıştı.

Ona kaderin yüklediği bu çift kutupluluk içinde, sadece ona bakarak anlaşılabilir Dostoyevski. İkiye ayrılmış bir yaşamın kurbanıdır o ve – kaderini tutkuyla onaylayan biri olarak– bu yüzden karşıtlıklarına tutkundur. Sanatçı mizacının sıcak koru bu karşıtlıkların sürekli sürtünmesinden doğar ve o bunları birleştirmek yerine içinde doğuştan bulunan bu yarığı cennetle cehennem arasında olabildiğince açar: Açılan bu yara, yaratmanın yakıcı ruhsal ateşinde asla iyileşmez. Sanatçı olarak Dostoyevski en mükemmel karşıtlık ürünü, sanatın ve belki de insanlığın en büyük ikili kişiliğidir. Kötü huylarından birinde sembolik olarak varoluşunun temel iradesini görünür bir biçime sokar: Şans oyunlarına duyduğu hastalıklı sevgi. Daha çocukken tutkulu bir iskambil oyuncusuydu, ama sinirlerinin şeytan aynasını ancak Avrupa'ya gittiğinde tanır: Rouge et noir, yani rulet, bu onun ilkel ikili karakteri için korkunç ölçüde tehlikeli bir oyundur. Baden-Baden'deki yeşil masa, Monte Carlo'daki kumar makinesi Avrupa'daki en güçlü esrimelerdir: Sistine Madonnası'ndan, Michelangelo'nun heykellerinden, güneyin manzaralarından, bütün dünyanın sanat ve kültüründen daha fazla hipnotize eder onun sinirlerini. Çünkü burada gerilim, karar verme – kırmızı ya da siyah, tek ya da çift, mutluluk ya da yok olma, kazanç ya da kayıp– dönen tekerleğin tek bir saniyesine sıkışıyor, gerilim yoğunlaşarak sıçrayan karşıtlıkların acılı bir hazla dolu karakterine uyan tek bir yıldırım biçimine dönüşür. Yumuşak geçişler, dengelenmeler, yavaş yavaş yükselmeler onun ateşli sabırsızlığı için dayanılmazdır, Almanların yaptığı gibi sıradan bir tüccar yöntemiyle, tutumlulukla, hesabını bilerek, tedbirli

davranarak para kazanmaktan hoşlanmaz, onu çeken rastlantıdır, ya hep ya hiçtir. Kaderinin dışsal biçimi yeşil masanın başında bilinçli ya da bilinçsiz olarak iradesini taklit eder: Karar vermenin şiddetinin tek bir saniyeye, kor gibi tırnaklarını sinirlerinin derinlerine batıran iyice keskinleşmiş heyecana sıkışması sara nöbetinin geleceğini bildiren önseziye ve sara yıldırımının düşmesine, Semenovski Meydanı'ndaki o unutulmaz ana çok benzer. Kader nasıl onunla oynadıysa, şimdi de o kaderiyle oynuyordu: Rastlantıyı sanatsal gerilimlere yükseltiyor ve tam da kendini güvende hissettiği anda, titreyen eliyle tekrar tekrar bütün varlığını yeşil masaya koyuyordu. Dostoyevski para hırsı yüzünden kumarcı değildir, tersine benzersiz, "uygunsuz", Karamazov Kardeşler'de de bulunan, her şeyi en güçlü özüyle isteyen yaşama susuzluğundan, baş dönmesine duyduğu hastalıklı özlemden, şu "kule duygusu"ndan, uçuruma eğilme arzusundan dolayıdır bu. Çünkü o uçurumu sever, yaşamın derinliklerini, rastlantının şeytaniliğini, fanatik bir alçakgönüllülükle kendininkinden daha güçlü olan kuvvetleri sever ve ebedi bir tahrikle sürekli onların öldürücü şimşeklerini üzerine çeker. Dostoyevski şans oyunlarında kaderi provoke eder: Onun masaya sürdüğü şey sadece para değildir –ve her zaman son parasıdır–, tersine onunla birlikte bütün varlığını sürer masaya; bundan kazandığı şey son raddeye varmış bir sinir sarhoşluğu, ölümcül ürperme, temel korku, şeytani yaşam duygusudur. Altın bardakta sunulan zehri içerken bile Dostoyevski sadece, tanrısal olana duyduğu yeni susuzluğu içmektedir.

Tabii ki Dostoyevski diğer bütün tutkuları gibi bu tutkusunu da bütün ölçüleri aşıp son haddine, bir kusur haline gelecek noktaya kadar vardırmıştır. Durmak, tedbirli, düşünceli davranmak bu titan mizaçlı adama yabancıydı: "Her yerde ve her şeyde, hayatım boyunca sınırları aştım." Ve bu, sınırları aşmak, onun sanatsal büyüklüğü ve insani tehlikesiydi; burjuva ahlakının çitleri önüne gelince durmaz ve kimse onun yaşamının ne ölçüde hukuki sınırları aştığını, kahramanlarındaki suç işleme içgüdülerinden ne kadarının kendisinde eyleme dönüştüğünü

söyleyemiyor. Tek tük şeyler biliniyor, ama bilinenler muhtemelen çok azı. Çocukken iskambil oyununda hile yapardı ve Suç ve Ceza'daki trajik delisi Marmeladov'un içki hırsı yüzünden karısının çoraplarını çalması gibi o da karısının parasını ve dolaptan bir elbisesini çalardı gidip rulette kaybetmek için. "Bodrum yılları"ndaki sefahat düşkünlüğü ne derece sapıklığa kadar vardı, Svidrigaylov'un, Stavrogin'in ve Fyodor Karamazov'un "şehvet örümceklerinden" ne kadarı onda cinsel bozukluklar halinde yaşandı, biyografi yazarları bunları araştırmaya cesaret edemiyorlar. Onun eğilimlerinin ve sapıklıklarının da temelleri her halükârda ahlaksızlık ve masumiyet arasındaki esrarengiz çatışma hırsında yatar, ama bu efsaneleri ve tahminleri (bunlara dair ne kadar işaret olsa da) tartışmak pek önemli değildir. Önemli olan sadece Mesih ile, aziz ile Dostoyevski'nin, Karamazov Kardeşler'de şehvetin karşı kutbu olan Alyoşa ile azgın ve kirli bir seks makinesi olan Fyodor'un aynı kanı taşıdıklarını gözden kaçırmamaktır.

Sadece şurası kesindir: Dostoyevski şehvette de burjuva ölçülerini aşan biriydi ve bu bir zamanlar, bütün rezilliklerin ve suçların tohumlarını canlı olarak içinde taşıdığını söyleyen Goethe'ninki kadar yumuşak değildi. Çünkü Goethe'nin bütün o muazzam gelişimi, içindeki bu tehlikeli tohumları kontrol altında tutmak için verdiği olağanüstü gayretten başka bir şey değildir. Bu Olympos sakini ahenge ulaşmak istiyordu, onun bütün özlemi karşıtlıkları yok etmek, kanını soğutmak, güçlerin huzur içinde süzülmesini sağlamaktı. O içindeki şehveti kısmış, sanatı açısından çok büyük bir kan kaybı olmasına karşın ahlaklı olmak uğruna bütün tehlikeli tohumları yavaş yavaş kurutmuştur, ne var ki güçlerinin çoğunu da bu sırada kaybetmiştir. Ama her şeyde olduğu gibi içindeki ikililikte de tutkulu olan Dostoyevski hayatta karşısına çıkan şeyleri ahenge ulaştırmak istemiyordu, çünkü bu onun için çok donuktu; o içindeki karşıtlıkları tanrısal bir ahenge yükseltmemiş, tersine Tanrı ile Şeytan arasına germiş ve ortasına da dünyayı koymuştu. Sonsuz olanı yaşamak istiyordu. Hayat onun için karşıt kutuplar arasındaki elektriği boşaltmaktan başka bir şey

değildi. İçinde bir tohum varsa, ister iyi ister kötü olsun, ister tehlikeli ister geliştirici olsun, yukarı çıkmalı, hepsi onun tropikal ihtirası içinde çiçek açıp meyve vermeliydi. Kusurlarının başıboş bir şekilde fışkırmalarına izin vermiş, içgüdülerini, suça yönelik olanlarını bile kısıtlamamış, yaşamaya bırakmıştır. O kusurlarını, hastalığını, kumarı, içindeki kötülüğü ve hatta şehveti seviyordu, çünkü o etin metafiziğiydi, sonsuzluğa yönelik bir haz istenciydi. Goethe Antik-Apollon'culuğu, Dostoyevski ise Bak-khos'çuluğu hedef almıştı. O Olympos sakini olmak, Tanrı'ya benzemek istemiyor, bilakis sadece güçlü insan olmak istiyordu. Onun ahlakı klasik olana, normlara değil, yoğunluğa yöneliktir. Doğru yaşamak onun için şu anlama geliyordu: Güçlü yaşamak ve her şeyi yaşamak, iyiyi ve kötüyü, her ikisini birden yaşamak ve her ikisini de en güçlü, en sarhoş edici biçiminde yaşamak. Bu yüzden Dostoyevski hiçbir zaman bir norm aramadı, o her zaman sadece bolluğun peşindeydi. Yanı başında Tolstoy eserinin orta yerinde tedirgin bir şekilde ayağa kalkıyor, duruyor, sanatı bırakıyor ve ne iyi, ne kötü, doğru mu yaşıyorum yanlış mı diye hayat boyu kendine acı çektiriyordu. Bundan ötürü Tolstoy'un hayatı didaktiktir, bir okul kitabı, bir risaledir; Dostoyevski'ninki ise bir sanat eseri, bir trajedi, bir kaderdir. O amaca yönelik, bilinçli eylem yapmaz, kendi kendine sınamaz, sadece güçlendirir. Tolstoy bütün ölümcül günahlarından ötürü kendini suçlamıştır, yüksek sesle ve bütün toplumun önünde. Dostoyevski ise susar, ama onun suskunluğu Tolstoy'un bütün suçlamalarından daha fazla Sodom'u anlatır. Dostoyevski kendini yargılamak, değiştirmek, iyileştirmek istemiyor, tek bir şey istiyor: Kendini güçlendirmek. Kötüye karşı, doğasının tehlikeli yanına karşı bir direnç göstermez, tam tersine, o içindeki tehlikeyi bir itki olarak sever, pişmanlık uğruna suçunu, tevazu uğruna gururunu tanrılaştırır. Bu yüzden onun eserindeki şeytani yanı (tanrısal olana bu kadar akraba olan şeyi) gizlemek, onu ahlaki açıdan "suçsuz" hale getirmek ve ölçüsüzlüğün asıl güzelliğine sahip olanı burjuva ölçülerinin küçük ahengi için kurtarmak çocukça olurdu. Karamazov'u, Delikanlı'daki öğrenciyi, Ecinniler'deki, Stavrogin'i Suç ve Ceza'daki Svidrigaylov'u, etin bu fanatiklerini, bu büyük şehvet

tutkunlarını, bu bilgili fuhuş ustalarını yaratan kişi kendi hayatında da şehvetin en alçak biçimlerini şahsen biliyordur, çünkü bu kişiliklere o korkunç gerçekliklerini verebilmek için sefahate karşı zihinsel bir sevgi duymak şarttır. O benzersiz cinsel zayıflığı, erotizmi iki anlamda da tanıyordu, çamura bulandığı ve fuhuşa dönüştüğü tensel sarhoşluk anlamından kötülüğe, suça kenetlendiği en ince zihinsel derinliklerine kadar onu bütün maskelerinin altında tanıyordu ve onun çılgınlıklarına bilen bakışlarıyla gülümsüyordu. Onun en asil biçimlerini de biliyordu, sevginin tenden arındığı yerleri, acımayı, kutsal merhameti, dünya kardeşliğini ve boşalan gözyaşlarını da biliyordu. Bütün bu esrarengiz özler onun içinde vardı ve bunlar onda her hakiki şairde olduğu gibi sadece belli belirsiz kimyasal izler olarak değil, en saf, en güçlü esanslar halindeydi. Cinsel heyecan ve duyuların hissedilir titreşimiyle her türlü sefahat onun tarafından betimlenmiş ve birçoğu herhalde hazlar içinde yaşanmıştır. Ama bununla (ona çok yabancı olanlar böyle anlayabilir) Dostoyevski'nin bir şehvet düşkünü, tensel olanı seven biri, bir zevk adamı olduğunu söylemek istemiyorum. O sadece haz bağımlısıydı, tıpkı acı bağımlısı olduğu gibi; güdülerinin esiri, onu kamçılayarak tehlikeli ve dikenli yollara süren güçlü bir bedensel ve zihinsel merakın kölesiydi. Onun hazzı da bayağı bir zevk alma değil, bir kumar ve bütün duyusal güçlerini oyuna sürmekti, saranın esrarengiz boğuculuğunu tekrar tekrar duyumsama isteğiydi, duygularını tehlikeli bir ön hazla dolu birkaç gergin saniye içine sıkıştırmak ve ardından külçe gibi pişmanlığın içine düşmekti. O hazda sadece tehlikenin parıltısını, sinirlerin oyununu, kendi vücudundaki doğayı seviyor, bilinç ve bunaltıcı utançtan oluşan tuhaf karışımı, her hazda karşıtlığı, pişmanlığın dibindeki tortuyu, tecavüzde masumiyeti, suçta tehlikeyi arıyordu. Dostoyevski'nin şehveti bütün yolların birbirine dolandığı bir labirentti, Tanrı ve hayvan bir et içinde komşuydu ve Karamazov'lardaki sembolün anlamı budur: Alyoşa, o melek, o aziz tam da o korkunç "şehvet örümceği" Fyodor'un oğludur. Şehvet saflığı doğurur, suç büyüklüğü, haz acıyı ve acı tekrar hazzı. Karşıtlıklar birbirine ebediyen temas eder: Cennet ile cehennem arasına,

Tanrı ile şeytan arasına gerer dünyasını.

Kendini sınırsız, tümüyle, bilerek savunmasız bir şekilde ikili kaderine teslim etmek, yani amor fati Dostoyevski'nin son ve tek sırrı, esrimesinin yaratıcı ateş kaynağıdır. Tam da kendisine böyle şiddetli bir hayat biçildiği için, duygunun ölçüsüzlüğü kendini ona tümüyle acıda açtığı için, korkunç ve iyiyi, tanrısalı ve anlaşılmazı, sonsuza kadar öğrenilemeyecek olanı, sonsuza kadar mistik kalacak hayatı sevmiştir. Çünkü onun ölçüsü yoğunluk ve sonsuzluktur. Hayatının akışının hiçbir zaman yumuşak yumuşak dalgalanmasını istememiş, sadece kendini daha fazla odaklayarak daha yoğun yaşamak istemiştir ve bu nedenle de hiçbir zaman içsel ve dışsal tehlikelerden kaçınmamıştır, çünkü onlar heyecan için bir olanak, sinirler için bir yanma, bir tutuşmadır, içinde tohum olarak bulunan ne varsa, ister iyinin, ister kötünün tohumu olsun, her heyecanı, her kusuru coşku ve kendinden geçme yoluyla yükseltmiş, kendi her şeyin bilincinde olan kanındaki tehlikeden kaçınmamıştır. İçindeki kumarbaz kendini güçlerin tutkulu oyununa, tümüyle masaya sürmüştür, çünkü sadece kırmızı ve siyahın etrafındaki, ölüm ile yaşam arasındaki yuvarlanmada hissetmektedir varoluşunun bütün şehvetini, tatlı bir baş dönmesi içinde. "Beni buna sen soktun, yine sen çıkaracaksın," Goe-the'nin doğaya cevabı budur. Corriger la fortune, yani kaderi iyileştirmek, onu eğip bükmek, zayıflatmak onun hiç aklına gelmez. Hiçbir duygusunda tamamlanmayı, sonucu, bitişi asla aramaz, sadece hayatın acıda yoğunlaşmasını, duygularının her zaman daha yükseğe, yeni gerilimlere ulaşmasını ister, çünkü kendini kurtarmak değil, duyguların en yüksek miktarını elde etmektir arzusu. Goe-the gibi donup kristalleşmek, yüzlerce soğuk yüzeyde hareketli kaosu yansıtmak istemez, onun istediği alev olarak kalmak, kendini yakmak, her gün kendini yok etmek, her gün yeniden oluşturmaktır; ebedi bir tekrar içinde, ama giderek artan bir güçle ve giderek arası açılan bir karşıtlık içinde. O hayata hâkim olmak değil, onu hissetmek ister. Efendi değil, kaderinin fanatik kölesi olmak ister. Ve ancak bu şekilde, "Tanrının hizmetkârı" olarak, bütün teslim olmuşların en

teslimi olan bu adam, bütün insanların en bilgilisi olabildi.

Dostoyevski kaderi üzerindeki iktidarını kadere geri vermiştir: Bu sayede hayatı tesadüfi zamanı muazzam bir biçimde aşmıştır. O şeytani insan ebedi güçlerin kuludur ve onun kişiliğinde çağımızın berrak, dokümanter ışığının ortasında, miadını doldurduğu sanılan mistik zamanların yazarı, kâhin, büyük çılgın, kader mahkûmu bir kez daha doğmuştur. Bu titansı kişilikte ezelden gelen kahramansı bir şey vardır. Diğer edebi eserler zamanın vadilerinde çiçeklenmiş dağlar gibi yükselirken, üstelik de şekillenmiş ezeli kuvvetin tanıkları iken, zaman içinde yumuşamışlar, beyaz, kardan taçlarıyla sonsuzluğa uzandıkları zirvelerine bile ulaşılır olmuştur, ama onun yaratısının kubbesi, muazzam ve gri bir heybet içinde, verimsiz, volkanik bir taş olarak durmaktadır. Ama delik deşik olmuş bağrında açılan kraterden akan lavlar bizim dünyamızın en içteki, kor halindeki akışkan çekirdeğine dek ulaşmaktadır: Burada başlangıç henüz bütün başlangıçlarıyla, ezeli gücün özüyle iç içedir ve bizler onun kaderinde ve eserinde insanlığın esrarengiz derinliğini ürpererek hissetmekteyiz.

Dostoyevski’nin İnsanları

“Ah, inanmayın insanın birliğine.”

Dostoyevski

Kendisi volkan gibiydi, bu yüzden kahramanları da volkan gibidir, çünkü her insan sonuçta kendisini yaratan Tanrı’ya benzer. Onlar dünyamıza barışçıl bir biçimde yerleştirilmemişlerdir, her tarafta duyargalarıyla ilksel problemlere kadar ulaşmaktadırlar. Onların içindeki modern sinirli insan başlangıcın, tutkusundan başka hayatta hiçbir şey bilmeyen ilksel varlığıyla birleştirilmiştir ve hepsi birden aynı anda, son bilgilerle dünyanın ilk sorularını cevaplamaya çalışmaktadırlar. Kalıpları henüz soğumamıştır, taşları sertleşmemiş, fizyonomileri zımparalanmamıştır. Ebediyen yarım kalmışlardır ve bu nedenle iki kat canlıdırlar. Çünkü tamamlanmış insan aynı zamanda sınırları kapanmış insandır ve Dostoyevski’de her şey sonsuzluğa uzanır. İnsanlar ona göre ancak ikiye bölünmüşlerse, sorunlu doğaları varsa kahramandırlar ve sanatsal olarak şekillendirilmeye değerdirler: Tamamlanmış, olgunlaşmış olanları ağacın meyvelerini silkelediği gibi üzerinden, silkeleyip atar. Dostoyevski insanlarını yalnızca acı çektikleri sürece, kendi kaderinin ikiye yarılmış biçiminin yoğunlaşmış haline sahip oldukları sürece, kadere dönüşmek isteyen kaos oldukları sürece sever.

Onların harika farklılıklarını daha iyi anlayabilmek için kahramanlarını başka bir resmin önüne koyalım. Karşılaştıralım. Fransız romanının tipik bir örneği olarak Balzac’ın kahramanlarından birini çağıralım, farkında olmadan doğrusallık, sınırlılık ve içsel kapalılık düşüncesi doğacaktır içimizde. Geometrik bir figür ve onun kadar kurallı olan bir kavram. Balzac’ın bütün kahramanları tek bir şeyden, kimyasal açıdan tam olarak

saptanabilen bir tözden yapılmıştır. Onlar birer elementtirler ve bu elementin temel özelliklerine sahiptirler, o halde psikolojik ahlaki reaksiyonların tipik biçimleridirler de. Artık neredeyse insan değildirler, neredeyse insanlaşmış karakter özellikleri ile bir tutkunun kusursuz makineleridirler. Balzac'taki her isim belirli bir özellikle özdeşleştirilebilir: Rastignac cimriliktir, Goriot fedakârlıktır, Vautrin anarşidir. Bu insanların her birinde hâkim bir itici güç diğer bütün içsel güçleri kendine çeker ve merkezi yaşam iradesine doğru yönlendirir. Bu kahramanlar karakter açısından sınırlandırılabilirler, çünkü itici gücün tek bir tüyü ruhlarına monte edilmiştir, bu onları belirli bir enerjiyle insan toplumu içinde hareket ettirir: Bu delikanlılardan her birini bir mermi gibi hayatın tam ortasına fırlatır Balzac. Kusursuzlukları yüzünden bunlar birer otomat olarak adlandırılabilir; hayatın her türlü etkisine tepki gösterirler ve güç performansları açısından gerçekten birer makine gibidirler ve dirençleri açsından da teknik bir uzman tarafından hesaplanabilir durumdadırlar. Bir parça Balzac okuduğumuzda kahramanın bir olay karşısındaki yanıtını, fırlatılan bir taşın çizeceği parabolü, fırlatma gücü ve taşın ağırlığından yola çıkarak hesaplayabileceğimiz gibi hesaplayabiliriz. Grandet'deki Harpagon, kızının fedakârlığı ve kahramanlığı ölçüsünde cimrileşecektir. Goriot'nun, henüz refah içinde yaşarken ve peruğunu özenle pudralarken, günün birinde kızı için yeleğini satacağını ve sahip olduğu son şeyi, gümüş yemek takımlarını elden çıkaracağını biliriz. O kendi karakter yapısına göre davranmak zorundadır, dünyevi bedeninin yalnızca bitmemiş bir şekilde insan biçimine büründürdüğü güdüsüyle. Balzac karakterlerinin (Victor Hugo'nun, Scott'un, Dick-ens'ın karakterleri de böyledir) hepsi primitif, tek renkli ve hedefe kilitlenmiş haldedir. Onlar bütün halinde birimlerdir ve bu nedenle ahlakın terazisinde tartılabilirler. Bu ruhsal evrende çok renkli ve çok kişilikli olan sadece karşılaştıkları rastlantılardır. Bu epikçilerde yaşantı çok yönlü, insan tek boyutlu ve romanın kendisi dünyevi güçlere karşı bir mücadeledir. Balzac'ın ve bütün Fransız romanının kahramanları toplumun direncinden ya daha güçlü ya da daha zayıftırlar. Ya yaşamı boyunduruk altına alırlar ya da çarkın içinde ezilirler.

Tipik örneği olarak Wilhelm Meister ya da Grüne Heinrich kabul edilen Alman roman kahramanı temel yönelimi açısından bu derece kesin

değildir, içinde birçok ses vardır, psikolojik olarak farklı, ruhsal olarak çok seslidir. İyi ve kötü, güçlü ve zayıf karmakarışık bir şekilde ruhunda akar: Onun başlangıcı karmaşadır ve şafağın sisi berrak bakışını engeller, içinde birtakım güçlerin olduğunu hisseder, ama bunlar henüz bir noktaya toplanmamıştır ve hâlâ çatışma halindedirler; içinde ahenk yoktur, ama birlik olma iradesiyle doludur. Alman dehası son kertede her zaman düzeni hedefler. Gelişim romanları bu kahramanlardaki kişilikten başka hiçbir şey geliştirmezler. Kuvvetler bir araya getirilir, insan Alman idealine, yeterliliğe yükseltilir, Goethe'nin sözleriyle, "Karakter dünyanın akışı içinde oluşur." Hayat tarafından birbirine katılan ögeler huzurun koynunda kristalleşirler, çıraklık yıllarından usta doğar ve bütün bu kitapların son sayfasından, Grüne Heinrich'ten, Hyperion'dan, Wilhelm Meister'dan, Ofterdingen'den berrak bir göz etkili bir şekilde berrak bir dünyaya bakar. Hayat ideal olanla barışır, artık müsrif bir karmaşa içinde değildir, tersine artık düzenlenmiş olan kuvvetler tutumlu bir şekilde en yüksek hedefe doğru ilerler. Goethe'nin ve bütün Almanların kahramanları en yüksek biçimlerini gerçekleştirirler, faal ve yetkin bir hale gelirler: Hayatın tecrübelerinden her şeyi öğrenirler.

Dostoyevski'nin kahramanları ararlar, ama gerçek hayatla hiçbir ilişki kurmazlar: Onların farkı budur. Onlar kesinlikle realiteye girmek istemezler, tersine başından itibaren onu aşmak, sonsuzluğa ulaşmak isterler. Kaderleri onlar için dışsal olarak var olmaz, sadece içsel bir anlamdadır. Onların krallığı bu dünyada değildir. Değerlerin, unvanların, gücün ve paranın, bütün görünen servetlerin görünüş biçimleri ne Balzac'ta olduğu gibi bir amaç olarak, ne de Almanlarda olduğu gibi bir araç olarak bir değere sahiptir. Onlar bu dünyada başarılı olmayı, ayakta kalmayı, onun içine yerleşmeyi hiç istemezler. Kendilerine karşı tutumlu davranmazlar, tersine kendilerini çarçur ederler, hesap yapmazlar ve ebediyen hesaplanamaz olarak kalırlar. Varlıklarının yetersiz yanı başlangıçta onları avare hayalperestler olarak gösterir, ama bakışları sadece bomboş görünür, çünkü dışarıya yönelik değildir, kor ve ateş halinde sürekli kendi içlerine, kendi varoluşlarına bakarlar. Rus insanı için ya hep ya hiç vardır. Kendilerini ve hayatı hissetmek isterler, ama gölgesini ve aynadaki yansısını, dış gerçekliğini değil, tersine büyük ve

mistik olan aslını, kozmik gücü, varoluş duygusunu hissetmek isterler. Dostoyevski'nin eserine neresinden girersek girelim, her yerde en alt kaynak olarak bu tümüyle primitif, nerdeyse bitkisel ve fanatik yaşam dürtüsünü, varoluş duygusunu, hayatın bireysel biçimleri olan mutluluğu ya da acıyı hissederiz; değerlendirmeleri, ayrımları istemeyen, nefes alırken hissettiğimiz gibi tümüyle bir bütün olan, bir birim olan bu ilksel hazzı görürüz. Onun kahramanları ilk kaynaktan içmek ister, şehrin ve sokakların çeşmelerinden değil; ebediyeti, sonsuzluğu içlerinde hissetmek ve zamansallığı çıkarıp atmak isterler. Onlar sadece ebedi bir dünya tanırlar, sosyal bir dünya değil. Hayatı ne öğrenmek ne de ona hâkim olmak isterler, olduğu gibi, çıplak haliyle sadece hissetmek isterler ve varoluş esrimesi olarak hissederler.

Önce biraz, dünya sevgisi yüzünden dünyaya yabancılaşmış, gerçeklik tutkusu yüzünden gerçekdışı kalmış gibi bir etki bırakır Dostoyevski'nin kahramanları. Doğrusal bir yönleri, görünür bir hedefleri yoktur: Onun yetişkin insanları dünya üzerinde bir kör gibi sendeleyerek ve el yordamıyla, tıpkı sarhoşlar gibi dolaşırlar. Durup, çevrelerine bakınırlar, bütün soruları sorarlar ve cevap almadan bilinmeyene doğru koşmaya devam ederler: Bizim dünyamıza çok yeni girmiş ve henüz ona alışamamış gibi görünürler. Dostoyevski'deki bu insanları hemen hemen hiç anlamayız, onların Rus olduklarını düşünmeyiz, binlerce yıllık barbar bir bilinçdışılıktan Avrupa kültürümüzün içine düşmüş bir halkın çocukları gibidirler. Eski kültürden, ataerkil toplumdan kopmuş, yenisini henüz tanımayan kahramanlar tam ortada dururlar, hepsi bir aletin başındadır ve her birinin tedirginliği bütün toplumun tedirginliğidir. Biz Avrupalılar yaşlı geleneğimizin içinde sıcak bir evde oturur gibi otururuz. On dokuzuncu yüzyılın, Dostoyevski zamanının Rus insanı arkasındaki eski barbar zamanların ahşap kulübesini yakmıştır, ama yeni evi henüz yapılmamıştır. Köklerinden kopmuş, yönsüz yordamsız kalmıştır hepsi de. Gençliklerinin gücüne sahiptirler, yumruklarında hâlâ barbarların kuvveti vardır, ama içgüdü binlerce problemden dolayı şaşkındır: Elleri

güçle dopdoludur ve önce neyi tutacaklarını bilemezler. Böylece her şeye saldırırlar ve asla doymazlar. Bu noktada Dostoyevski kahramanlarının her birinin trajedisi, her birinin ruhundaki yarılma ve bütün bir halkın kader tarafından frenlenişi hissedilir. On dokuzuncu yüzyıl ortalarının Rusya'sı nereye yöneleceğini bilemez: Batı'ya mı yoksa Doğu'ya mı, Avrupa'ya mı yoksa Asya'ya mı; "yapay kent" Petersburg'a, kültürün içine mi, yoksa bozkırdaki köylere mi? Turgenyev onu ileri doğru itiyor, Tolstoy ise geri çekiyordu. Herkes tedirgindi. Çarlık doğrudan komünist bir anarşiyle karşı karşıyaydı, eskilerden kalma Ortodoks inancı atlayarak fanatikçe ve çılgın bir ateizme sıçramıştı. Hiçbir şey kesin değildi, hiçbir şeyin değeri, ölçüsü yoktu bu dönemde: İnancın yıldızları artık başlarının üzerinde parlamıyordu ve yasalar çoktandır kalplerinde değildi. Bütün bir geleneğin köksüz kalmış insanları, Dostoyevski'nin kahramanları, gerçek Ruslardır, geçiş dönemi insanlarıdır, kalplerinde başlangıcın kaosu vardır, ürkeklik ve tedirginlikle yüklüdürler. Sürekli çekingen ve korku içindedirler, sürekli aşağılandıklarını ve horlandıklarını hissederler ve bütün bunlar ulusun tek bir temel duygusundan kaynaklanır: Kim olduklarını bilmemelerinden. Çok mu, yoksa az mı olduklarını bilmemelerinden. Sürekli gurur ve pişmanlık arasında, kendilerine aşırı güvenle kendilerini küçük görme arasında gidip gelirler; ebediyen çevrelerine, başkalarına bakarlar ve hepsi de çılgın bir gülünç olma korkusu tarafından hırpalanmıştır. Sürekli olarak bir şeylerden utanırlar, bazen kürklü yakalarından, bazen halklarından, ama her zaman utanırlar, utanırlar; tedirgin ve şaşkındırlar. Fazla güçlü duyguları dur durak bilmez, bir önderi yoktur; tek bir tanesinin bile bir ölçüsü, bir kuralı yoktur, hiçbiri geleneksel bir duruşa, miras kalmış bir dünya görüşünün koltuk değneklerine sahip değildir. Hepsi de bilinmeyen bir dünyada ölçüsüz ve çaresizdir. Hiçbir soruları cevaplanmamış, hiçbir yol düzleştirilmemiştir. Bir geçiş dönemi insanları, bir başlangıcın insanlarıdır hepsi de. Hepsi birer Cortez'dir: Arkalarında yanmış köprüler, önlerinde bilinmeyen bir dünya.

Ama harika olan şudur: Bir başlangıcın insanları olduğu için her birinde

dünya bir kez daha başlar. Bizde çoktan soğuk kavramlara dönüşüp donmuş olan sorular henüz onların kanlarında kor halinde durmaktadır. Bizim kenarlarında ahlaki çitleri ve etik işaret levhalarıyla üzerinde çok yürünmüş rahat yollarımız onlara yabancıdır: Her yerde ve her zaman çalılıkların arasından geçerek sınırsız olana, sonsuz olana doğru yürürler. Hiçbir yerde kesin bilgi kuleleri, güven köprüleri yoktur: Tümüyle kutsal ilk devirler dünyasıdır bu. Her birey, Lenin ve Troçki'nin Rusya'sında olduğu gibi, bütün dünya düzenini yeniden kurmak zorunda olduğunu hisseder ve işte Rus insanının kendi kültürüne çakılıp kalmış Avrupa için anlatılamaz değeri budur, burada hiç kullanılmamış bir merakın hayata dair bütün soruları sonsuzluğa bir kez daha sormasıdır. Bizim iyice hantallaştığımız yerlerde onların henüz kor halinde olmasıdır. Dostoyevski'nin kahramanlarının her biri bütün problemleri yeniden gözden geçirir, iyinin ve kötünün sınır taşlarını kendi kanayan elleriyle taşır, her biri kendi kaosunu yeniden dünya haline getirir. Her biri bir hizmetkâr, yeni İsa'nın habercisi, şehit ve Üçüncü Saltanat'ın müjdecisidir. Henüz içlerinde başlangıcın kaosu vardır, ama ilk ışığın yaratıldığı günün şafağı ve şimdiden, yeni insanın yaratılacağı altıncı günün önsezisi de vardır. Onun kahramanları yeni bir dünyanın öncüleridir: Dostoyevski'nin romanı yeni insanın mitosu ve onun Rus ruhundan doğuşudur.

Bir mitos, özellikle de ulusal bir mitos, ama inanç gerektiriyor. Bu nedenle bu insanları aklın kristalleşmiş aracı ile kavramaya çalışmayalım. Yalnızca kardeşçe bir duygu onları anlayabilir. Sağduyuya, İngilizlere, Amerikalılara, pratik insanlara Karamazov'lar dört farklı deli gibi görünüyor olmalı, Dostoyevski'nin bütün trajik dünyası da bir tımarhane gibi. Olağan şartlarda sağlıklı, basit, dünyevi doğanın alfası ve omegası olan ve ebediyen de olacak olan şey, yani mutlu olma isteği, onlara yeryüzündeki en anlamsız şey gibi görünür. Avrupa'da her yıl yayımlanan elli bin kitabı açın, neden bahsediyorlar? Mutlu olmaktan. Bir kadın bir erkek istiyor ya da zengin, güçlü, saygıdeğer olmak istiyor. Dickens'ta

bütün arzuların nihai hedefi, içinde neşeli çocukların oynadığı yeşillikler arasında sevimli, küçük bir ev, Balzac'ta ise etrafında koruluk olan bir şato ve milyonlar. Çevremize bir bakalım, sokağa, barlara, basık eğlence yerlerine, aydınlık salonlara bakalım: Ne istiyor bu insanlar? Mutlu olmak, hoşnut olmak, zengin olmak, güçlü olmak. Dostoyevski'nin kahramanlarından hangisi bunu ister? Hiçbiri. Bir teki bile istemez. Hiçbir yerde kalmak istemezler, mutlulukta bile. Hepsi de devam etmek ister, hepsinde de onlara acı veren "yüce bir kalp" vardır. Mutlu olmak onlar için önemsizdir, hoşnut olmak önemsizdir, zengin olmayı arzu etmek bir yana hor görürler. Bütün insanlığın istediği hiçbir şeyi istemez bu tuhaf insanlar. Sağduyuları yoktur. Bu dünyadan hiçbir şey beklemezler.

Peki bunlar kanaatkâr insanlar mı ya da yaşama karşı kayıtsız, kaygısız ya da münzeviler mi? Tam tersine. Dostoyevski'nin insanları, daha önce de söylediğim gibi, yeni bir başlangıcın insanlarıdır. Hepsinde de dehalarının ve elmas gibi berrak zihinlerinin yanında, bir çocuk kalbi, bir çocuk neşesi vardır: Onlar şunu ya da bunu değil, her şeyi isterler. Hepsini de olanca yoğunluğuyla. İyiyi ve kötüyü, sıcağı ve soğuğu, uzağı ve yakını. Onlar aşırıdırlar, ölçüsüzdürler. Daha önce demiştim ki: Bu dünyadan hiçbir şey beklemezler. Kötü ifade etmişim. Tek tük şeyler beklemezler dünyadan, her şeyi beklerler, onun bütün duygusunu, bütün derinliğini: Hayatı. Unutmayalım ki onlar zayıf insanlar değildir, birer Lovelace, Hamlet, Wer-ther, René değildirler – onların güçlü kasları ve yaşama karşı vahşi bir açlıkları vardır; Dostoyevski'nin bu insanları, onlar Karamazov'lardır, "hazzın vahşi hayvanlarıdırlar", "uygunsuz ve fanatikçe" bir yaşam hırsıyla doludurlar, kırmadan önce kupadaki son damlayı da emerler. Her şeyin en çoğunu, tesadüfi ortak alaşımın eriyik halde bulunduğu ve geriye lav gibi akışkan ve yakıcı bir dünya duygusundan başka bir şeyin kalmadığı kızıl koru, duyumsamanın kızıl korunu ararlar; amok koşucusu gibi hayatın içine koşarlar, ihtirastan pişmanlığa, pişmanlıktan yine eyleme, suçtan itirafa, itiraftan esrimeye koşarlar, ama kaderlerinin bütün yolları son noktaya, ağzında köpüklerle

yere yuvarlanıncaya ya da bir başkası onları yere serinceye kadar her yere ulaşır. Ah şu her birindeki yaşama susuzluğu – bütün bir genç ulus, yeni bir insanlık onların dudaklarından dünyaya, bilgiye, hakikate olan hasretlerini dile getiriyor! Arayın benim için, Dostoyevski'nin eserinde huzur içinde nefes alıp veren, dinlenen, hedefine ulaşmış bir insan gösterin! Hiçbiri, tek biri bile böyle değildir! Hepsi bu çılgın yarışta yükseklere ve derinlere koşuyor –çünkü Alyoşa'nın ifadesine göre, kim ilk basamağa bastıysa son basamağa ulaşmaya çalışmak zorundadır–, bütün yönlere, don olsun, yangın olsun ellerini uzatırlar, hırsları dinmek bilmez bu doyumsuzların, bu ölçüsüzlerin, ölçülerini sadece sonsuzlukta arayan ve bulan bu insanların. Bir ok gibi, ebedi bir gerilim içinde, kuvvetlerinin toplandığı yaydan gökyüzüne fırlarlar, her zaman erişilmez olan yönüne, her zaman yıldızlara nişan alarak, her biri bir alev, bir tedirginlik ateşidir. Ve tedirginlik ıstıraptır. Bu yüzden Dostoyevski'nin bütün kahramanları en büyük acı çekenlerdir. Hepsinin yüzleri çarpılmıştır, hepsi ateşler, kramplar, spazmlar içinde yaşar. Sinir hastalarıyla dolu bir hastane diye tanımlamıştır büyük bir Fransız Dostoyevski'nin dünyasını ve bu ilk ve dışarıdan bakışta gerçektir de, ne fantastik bir yerdir orası! İçki kokan meyhaneler, hapishane hücreleri, kenar mahallelerin sefalet yuvaları, genelev sokakları, barlar ve orada, o Rembrandt karanlığında esrik siluetlerden oluşan bir insan kalabalığı, katiller, havaya kalkmış elinde bir kurbanın kanları, dinleyenlerin maskarası olan sarhoş, sokağın alacakaranlığında görünen sarı benizli kız, sokak köşelerinde dilenen sara hastası çocuk, Sibirya'nın Katorga'sındaki yedi kişinin katili (Sibirya'ya çalışma kampına sürgün), serserilerin yumrukları arasındaki kumarbaz, karısının kilitli kapısı önünde bir hayvan gibi yerlerde yuvarlanan Ragojin, pis bir yatakta ölmekte olan dürüst hırsız – duyguların yeraltı dünyası, tutkuların Hades'i, hem de nasıl! Ah, ne trajik bir insanlık bu, insanların üzerindeki nasıl gri, sürekli alacakaranlıklar içindeki bir Rus gökyüzü bu böyle, kalpler ve manzaralar nasıl da kasvetli! Mutsuzluklar bölgesi, umutsuzluklar çölü, merhametsiz ve adaletsiz bir araf.

Ah ne karanlık, ne karmaşık, ne yabancı, ne düşmancadır ilk bakışta bu insanlık, bu Rus dünyası! Acı seli altında kalmış gibidir ve bu topraklar İvan Karamazov'un korkunç ifadesiyle, "En derin katmanlarına kadar gözyaşıyla sulanmıştır." İlk bakışta kasvetli, bulanık, çökmüş, köylü ve yıkılmış görünen, ama sonra alnının parlaklığı o çöküntüyü, yüz hatlarının dünyeviliğini, derinliğini inançla aydınlatan Dostoyevski'nin yüzü gibi eserinde de zihinsel ışık o boğuk maddeyi aydınlatmaktadır. Dostoyevski'nin dünyası sırf acılardan yapılmış gibidir. Ama kahramanlarındaki acının toplamı sadece görünüşte diğer herhangi bir eserdekinden daha büyüktür. Zira Dostoyevski'nin çocukları, bu insanlar, hepsi de duygularının birer dönüştürücüsüdür; onları yaşarlar, karşıtlıktan karşıtlığa abartılı bir şekilde gider gelirler. Ve acı, kendi acıları genellikle onların en derin mutluluğudur. Şehvete, mutluluktan duyulan hazzın karşısına çok derin bir acı hazzını, ıstıraptan duyulan hazzı koyan bir şey vardır onlarda: Onların acıları aynı zamanda mutluluklarıdır, onu dişleriyle sıkıca tutarlar, göğüslerinde ısıtırlar, elleriyle okşarlar, onu bütün ruhlarıyla severler. Ve ancak onu sevmeselerdi en mutsuz kişi olurlardı. Bu değişim, içeride meydana gelen bu şiddetli duygu değişimi, Dostoyevski'nin insanlarındaki değerlerin bu tersyüz edilişini belki sadece bir örnek açıkça ortaya koyabilir; binlerce biçimde tekrar tekrar karşımıza çıkan bir tanesini seçiyorum: Gerçek ya da kuruntu olarak bir aşağılanmanın sonucu bir insanın duyduğu acıyı. Herhangi bir basit ve duyarlı yaratık, ister küçük bir memur, ister bir general kızı olsun incinebilir. Belki bir sözden, küçük bir şeyden gururu kırılabilir. Bu ilk kırılma bütün organizmayı harekete geçiren birincil etkendir. İnsan acı çeker. Kırgındır, pusuya yatar ve gerginlik içinde bekler – yeni bir kırgınlık için. Ve ikinci kırgınlık gelir: Yani aslında acının artması demektir bu. Ama tuhaftır ki acı ortadan kaybolur. Gerçi kırgın olan yakınır, bağırır, ama yakınması artık hakiki değildir: Çünkü bu kırgınlığı sevmektedir. Bu "sürekli rezilliğinin bilincinde olma durumu doğal olmayan gizli bir zevktir." Kırılmış gururunun yerine yenisine sahiptir: Şehitlik gururuna. Şimdi içinde yeni bir kırgınlığa, daha, daha fazlasına karşı susuzluk doğar. Karşısındakini

tahrik etmeye başlar, abartır, meydan okur: Acı artık onun özlemidir, hırsıdır, hazzıdır. Aşağılanmıştır, böylece (ölçüsüz insan) tümüyle aşağılık olmak ister. Artık acısını vermek istemez, sıkılı dişlerinin arasında sımsıkı tutar: Kendisine yardım etmek isteyen biri onun düşmanıdır. Böylece küçük Nelly doktorun verdiği ilacı üç defasında da yüzüne çarpar, böylece Raskolnikov Sonya'yı iter, böylece İlyuşka dindar Alyoşa'nın parmağını ısırır – sevgiden, acısına duyduğu fanatikçe sevgiden dolayı. Hepsi, hepsi de acı çekmeyi sever, çünkü acıda yaşamı, sevgiliyi daha çok hissederler, çünkü bilirler ki, "insan bu dünyada sadece acı sayesinde gerçekten sever" ve onlar da bunu ister, her şeyden çok bunu! Bu onların en güçlü varoluş kanıtıdır: Cogito ergo sum, düşünüyorum, öyleyse varım yerine şunu koyarlar: "Acı çekiyorum, öyleyse varım." Bu "varım" Dostoyevski'de ve yarattığı bütün kişiliklerde yaşamın en büyük zaferidir. Dünya duygusunun en yüksek biçimidir. Dmitri Karamazov hapishanedeyken bu "varım" sözüne, varoluş şehvetine en büyük övgüyü düzmüştür ve bu yaşama sevgisi için hepsine acı gereklidir. Sadece görünüşte, demiştim, acının toplamı Dostoyevski'de diğer bütün yazarlardan daha büyüktür. Hiçbir şeyin insafsız olmadığı, her uçurumdan bir kurtuluş yolunun olduğu, her mutsuzlukta hâlâ bir esrimenin mümkün olduğu, her çaresizlikte hâlâ bir umudun bulunduğu bir dünya varsa eğer, bu tam da onun dünyasıdır. Bu eserin zihin yoluyla acıdan kurtuluş efsanesinin anlatıldığı bir dizi modern havari hikâyesinden farkı nedir? Hayata olan inanca dönüşlerin, bilgiye ulaşmak için tırmanılan yokuşların, dünyamızın orta yerinden geçen Şam yollarının anlatıldığı hikâyelerden?

Dostoyevski'nin eserinde insan son hakikati için boğuşur, evrensel insaniliği olan ben'i için. İster bir cinayet işlensin, ister bir kadının aşkından yanıp tutuşsun, bütün bunlar önemsizdir, dışsal meselelerdir, arka plandır. Onun romanı insanın en iç yerlerinde, ruhsal mekânda, zihinsel dünyada geçer: Tesadüfler, olaylar, dış dünyanın gönderdikleri sadece birer işaret, mekanik birer unsur ve dekordur. Trajedi her zaman içerdedir. Bu her zaman şu demektir: Engelleri aşmak, hakikat için

mücadele etmek. Kahramanlarının hepsi, tıpkı Rusya'nın kendisi gibi sorar: Ben kimim? Değerim ne? Kendini ya da daha çok varlığının en üst derecesini dur durak bilmeyen, mekânsız, zamansız şeylerde arar. Kendini Tanrı'nın karşısında bir insan olarak idrak etmek ve kendini ikrar etmek ister. Zira Dostoyevski insanlarının hepsi için de hakikat ihtiyaçtan daha fazla bir şeydir; bir ifrat, bir şehvet ve kutsal hazzının, spazmının itirafıdır, itirafta içsel insan, evrensel insan, Tanrı'nın insanı, dünyevi olan sayesinde, tensel varoluşu sayesinde hakikati kırar – ve bu Tanrı'dır. Ah, sırf bunun için itirafla oyun oynadıkları şu şehvet, nasıl da saklarlar onu – Raskolnikov'un Porfiri Petroviç'in önünde yaptığı gibi–, hep gizlice gösterirler ve tekrar saklarlar ve sonra tekrar, nasıl da kendi seslerini bastırırlar, olandan daha fazla hakikati ikrar ederler, çılgın bir teşhircilikle ayıp yerlerini açarlar, kusurları ve erdemleri karıştırırlar, – burada, sadece burada, hakiki ben için yapılan boğuşmadadır Dostoyevski'nin gerçek gerilimleri. Burada, en içtedir kahramanların en büyük mücadelesi, kalbin güçlü destanları: Burada, Ruslara has olanın, yabancı olanın içlerinde yenilip tüketildiği bu yerdedir, ancak burada onların trajedisi tümüyle bizim, tümüyle evrensel insanın olur. İnsanlarının tipik kaderi bu noktada belirgin ve sarsıcı bir hal alır ve yeni insanın, evrensel insanın her bir dünyevi insanda kendi kendine doğuş gizemine tanık oluruz.

Kendi kendine doğuş gizemi: Dostoyevski'nin kozmogonisinde yeni insanın yaratılışını böyle niteliyorum. Dostoyevski'nin bütün varlıklarının hikâyesini tek birinde anlatmayı denemek istiyorum, onun mitosu olarak; çünkü insanların bütün bu birbirinden farklı, yüzlerce çeşitlilik gösteren kaderleri sonuçta tek ve aynı kaderdir. Hepsi de tek bir deneyimin varyasyonlarını yaşarlar: İnsan haline gelmenin. Unutmayalım: Dostoyevski'nin sanatı her zaman orta noktayı hedef alır ve dolayısıyla psikolojisinde insandaki insana, mutlak, bütün kültür katmanlarının arkasında yatan soyut insana ulaşmayı amaçlar. Çoğu sanatçılar için bu katmanlar henüz önemlidir, ortalama romanların olayları sosyal, toplumsal, erotik ve geleneksel alanlarda geçer ve bu katmanlarda çakılı kalır. Dostoyevski, sürekli merkezi, insandaki evrensel insanı hedeflediği için, herkeste ortak olan o ben'e ulaşır. Sürekli bu sınırdaki insanı ve

birbirine benzer biçimlerde mesajını oluşturur. Başlangıçta bütün kahramanları aynıdır. Gerçek Ruslar olarak kendi yaşam güçleri onları tedirgin eder. Ergenlik yıllarında, duyusal ve zihinsel uyanma çağında neşeli ve özgür duyguları karanlıklaşır. Belli belirsiz içlerinde bir kuvvetin, esrarengiz bir dürtünün mayalanmakta olduğunu hissederler, içlerine hapsedilmiş bir şey, kaynayan bir şey büyüyüp kozasından çıkmak istemektedir. Esrarengiz bir gebelik (bu içlerinde tohumlanan yeni insandır, ama henüz bunu bilmezler) onları hayallere sevk eder. “Vahşileşmeye varan bir yalnızlık için” basık odalarda, ıssız köşelerde yaşarlar ve düşünürler, gece gündüz kendileri üzerinde düşünürler. Yıllarca bu tuhaf ataraksi (sabitlik) durumunda kuluçkaya yatarlar, ruhları neredeyse Budist bir donukluk halinde bekler, kendi bedenlerinin üzerine iyice eğilmişlerdir, kadınlar gibi, ilk aylarda içlerinde atmaya başlayan ikinci bir kalbin sesini duymak için. Gebeliğin bütün esrarengiz halleri üzerlerine çöker: Histerik bir ölüm korkusu, yaşam karşısında duyulan dehşet, marazi ve şiddetli istekler, sapıkça şehvet arzuları.

En sonunda içlerinde yeni bir fikrin büyümekte olduğunu anlarlar ve sırrı keşfetmeye çalışırlar. Düşüncelerini keskinleştirirler, ameliyat aletleri gibi sivri ve kesici hale getirirler ve kendilerini kesip biçmeye başlarlar, sıkıntılarını fanatikçe konuşmalarla durmadan dinlenmeden anlatırlar, delirme tehlikesi baş gösterene kadar düşüne düşüne beyinlerini hırpalarlar, bütün düşüncelerini bir demirci gibi döve döve tek ve sabit bir fikir haline getirirler, kendi elleriyle kendilerine karşı kullanacakları sivri, tehlikeli bir şey olana kadar üzerinde düşünürler. Kirilov, Şatov, Raskolnikov, İvan Karamazov, bütün bu yalnız kahramanların her birinin “kendi” fikirleri vardır, nihilizm, özgecilik, Napolyonvari bir çılgınlık ve hepsi de bu hastalıklı yalnızlık içindeki kuluçkadan çıkmıştır. Olacakları yeni insana karşı bir silaha sahip olmak isterler, çünkü gururları kendini ona karşı korumak, onu bastırmak ister. Yine bazıları bu esrarengiz filizlenmeyi, bu sıkıştıran, mayalanan hayat acısını duyularını kırbaçlayarak aşmaya çalışır. Örneğe dönecek olursak: Kadınlar gibi düşük yapmak için merdivenlerden yuvarlanarak, dans ederek ve birtakım zehirler kullanarak içlerindeki istenmeyen meyveden kurtulmaya

çalışırlar, içlerindeki bu kısık sesli kaynağı bastırmak için bağırıp çağırırlar, sırf bu filizlenmeyi kurutmak için bazen kendi kendilerini tahrip ederler. Bu yıllarda bilerek ve isteyerek kendilerini yitirirler. İçerler, kumar oynarlar, zevk ve sefaya dalarlar ve bütün bunlar (aksi halde Dostoyevski kahramanı olmazlardı) fanatikçe son raddeye vardırılır. Onları bu kusurlara yönelten acıdır, herhangi bir heves değil. Bu içki içme rahatlamak ve uyumak için değildir. Almanlar gibi uyku şikâyeti yüzünden değil, sarhoş olmak, deliliklerini unutmak için içerler; para kazanmak için değil, zaman öldürmek için kumar oynarlar; sefahat haz almak için değil, aşırılık içinde hakiki ölçülerini kaybetmek içindir. Kim olduklarını bilmek isterler, bu yüzden sınırları ararlar. Aşırı ısınma ve soğuma içinde ben'lerinin en son sınırını ve özellikle de içlerindeki derinliği tanımak isterler. Bu hazlar içinde korlaşarak Tanrı'ya kadar yükselip, hayvana kadar alçalırlar, ama her zaman içlerindeki insanı sabitlemek içindir bu. Ya da kendilerini, kendilerini tanımadıkları için, kanıtlamaya çalışırlar. Kolya cesur olduğunu "kanıtlamak" için kendini trenin altına atar, Raskolnikov kendi Napolyon teorisini kanıtlamak için yaşlı kadını öldürür, hepsi de aslında istediklerinden fazlasını yaparlar, sırf duygunun en dış sınırına ulaşmak için. Kendi derinliklerini, insanlıklarının ölçüsünü tanımak için önlerine çıkan her uçuruma kendilerini atarlar: Tensellikten sefahate, sefahatten gaddarlığa düşerler, benliklerinin en alt katmanına, soğuk, ruhsuz, hesaplı kötülüklerine kadar inerler, ama bütün bunlar dönüşmüş sevgi, kendi varlığını idrak etme hırsı, dinsel çılgınlığın dönüşmüş bir türü yüzündendir. Bilgece bir berraklıktan düşüp deliliğin fırıldağına kapılırlar, zihinsel merakları tensel sapıklığa dönüşür, suçları çocuklara tecavüz etmeye ve cinayete kadar varır, ama hepsi için tipik olan şey aşırı hazdaki aşırı hazsızlıktır: Fanatikçe bir pişmanlık bilincinin yakıcı alevleri çılgınlıklarının en alt uçurumuna kadar ulaşır.

Ama tenselliklerindeki ve düşüncelerindeki abartı ne derece çılgınlığa varırsa kendilerine de o derece yaklaşırlar ve kendilerini ne kadar çok yok etmek isterlerse o kadar çabuk kurtulurlar. Trajik Bakkhos'lukları sadece

çırpınmalardır, suçları kendi doğum sancılarıdır. Kendi kendilerini tahrip etmeleri sadece içlerindeki insanı saran kabuğu tahrip eder ve bu tam anlamıyla bir kendini kurtarmadır. Ne kadar kasılırlarsa, ne kadar eğilip bükülürlerse, ne kadar kıvranırlarsa farkında olmadan doğumu o kadar hızlandırırlar. Çünkü sadece yakıcı ağrılar içinde yeni varlık dünyaya gelebilir. Korkunç bir şey, yabancı bir şey ortaya çıkmalı, onları kurtarmalı, o en zor saatlerinde herhangi bir güç ebelik yapmalı, iyilik, evrensel insan sevgisi onlara yardım etmelidir. Saflığı doğurabilmek için aşırı bir eylem, bütün duyularını çaresizlik içinde geren bir suç gereklidir ve hayatta olduğu gibi burada da her doğum ölümcül tehlikelerin gölgesi altındadır. İnsan varoluşunun en aşırı iki gücü bu anda birbirine samimiyetle sarılmıştır.

Her bireyin karışık, boğucu, çok yönlü ben'i hakiki insanın (ortaçağ inancındaki, bütün dünyevi günahlardan arınmış o saf, o ilk insanın), o temel, safi tanrısal olan varlığın tohumuyla döllendiği düşüncesi Dostoyevski'nin insan mitosudur. Kültür insanının ölümlü bedeninden içimizdeki bu ebedi insanı yaratmak en yüce gaye, en hakiki dünyevi vazifedir. Herkes döllenmiştir, çünkü hayat hiç kimseyi bir kenara itmez, her faniyi kutsal bir an içinde sevgiyle karşılar, ama herkes de meyvesini doğuramaz. Bazılarında bu ruhsal bir boş vermişlik içinde çürür, orada ölür ve bedeni zehirler. Bazıları da sancılar içinde ölür ve sadece çocuk, fikir dünyaya gelir. Kirilov tümüyle hakiki kalabilmek için kendini öldürmek zorunda olanlardan biridir, Şatov kendi hakikatine şahadet etmek için öldürülmek zorunda olanlardandır.

Ama Dostoyevski'nin öteki kahramanları, Staretz, Zosima, Raskolnikov, Stepanoviç, Rogojin, Dmitri Karamazov sosyal ben'lerini, içsel varlıklarının tırtıl halini yok ederler, kelebekler gibi ölü biçimlerinden sıyrılıp çıkmak için, yerde sürüneni kanatlandırmak, toprağa bağlı ağırlığı havaya kaldırıp yüceltmek için. Ruhu saran kabuk kırılır, ruh, evrensel insan ruhu dışarı fışkırır, sonsuzluğa geri akar. İçlerindeki bütün bireysel

şeyler, bütün kişisel şeyler ortadan kaybolur, bütün bu kişilerin tamamlanma anlarındaki mutlak benzerlikleri buradan gelir. Suçlarının ardından gözyaşlarıyla ıslanmış yüzleriyle yeni hayatın ışığına çıktıklarında Alyoşa'yı Staretz'den, Karamazov'u Raskolnikov'dan ayırmak hemen hemen imkânsızdır. Dostoyevski'nin bütün romanlarının sonunda, Yunan tragedyasının katharsisi, o büyük arınma vardır: Fırtınanın ardından berrak bir havada Rusların en büyük barış sembolü olan gökkuşağının yüce halesi parıldar.

Dostoyevski'nin kahramanları ancak yeni insanı doğurdukları zaman gerçek camianın içine girerler. Balzac'ta kahraman toplumu hâkimiyeti altına aldığı zaman zaferini kutlar, Dickens'ta ise sosyal sınıfa, burjuva hayatına, aileye, iş yaşamına iyice uyum sağladıktan sonra. Dostoyevski kahramanının hedeflediği camia sosyal bir camia değildir artık, bilakis dinsel bir camiadır, toplumun değil, dünya kardeşliğinin peşindedir. Bu kendi içselliğine ve böylece mistik camiaya ulaşma onun eserindeki tek hiyerarşidir. Bütün romanları bir tek bu nihai insanı anlatır: Sosyal olan, yarı gururlu ve kaba nefretli toplumun ara evreleri aşılmıştır, Ben-insan evrensel-insana dönüşmüştür, her biri aslında sadece gurur olan yalnızlığını, dışlanmışlığını parçalamıştır ve sonsuz bir tevazu ve yakıcı bir aşk içindeki kalbi kardeşini, diğer bütün herkesteki saf insanı selamlamaktadır. Bu nihai, arınmış insan artık fark nedir bilmez, sosyal konum bilinci yoktur: Çıplaktır, tıpkı cennetteki gibi; ruhunda utanç yoktur, gurur yoktur, nefret ve hor görme, suçlu ve fahişe, katil ve aziz, prensler ve sarhoşlar yoktur; aralarındaki konuşmalar hayatlarının en alt ve en asıl ben'i içindeki ikili dilde gerçekleşir, bütün sosyal sınıflar birbirine karışır, kalp kalbe, ruh ruha karışır. Dostoyevski'deki belirleyici tek fark şudur: Kişi ne derece hakiki olmakta ve gerçek insanlığa ulaşmaktadır? Bu arınmanın, kendini kurtarmanın ve kazanmanın nasıl gerçekleştiğinin önemi yoktur. Hiçbir sefahat kirletmez, hiçbir suç bozmaz, Tanrı'nın önünde vicdandan başka mahkeme yoktur. Hak ve haksızlık, iyi ve kötü, acının ateşinde eriyip gitmiştir. Kim iradesinde hakikiyse o arınır: Zira

hakiki olan mütevazıdır. Kim idrak etmişse her şeyi anlar ve “insan ruhunun kanunlarının henüz tam anlamıyla araştırılmamış ve sırlarla dolu olduğunu, ne usta doktorların ne de nihai yargıçların bulunduğunu bilir, hiç kimsenin ya da herkesin suçlu olduğunu bilir, kimse kimsenin yargıcı olamaz, herkes herkesin kardeşidir. Bu yüzden Dostoyevski’nin evreninde ebediyen dışlanmışlar yoktur, “caniler” yoktur, Dante’deki gibi bir cehennem ve İsa’nın bile mahkûmlarını kurtaramayacağı bir en alt katman yoktur. O sadece arafları tanır ve hata yapan insanın hâlâ ruhsal olarak kor gibi yandığını, hakiki insana kibirlilerden, kalbi donup burjuva kanunlarına dönüşmüş, soğuk, hatasız kişilerden daha yakın olduğunu bilir. Onun hakiki insanları acı çekmiştir, bu yüzden acıya ve böylece de yeryüzünün son sırrına saygı duyarlar. Kim acı çekerse, işte o merhamet sayesinde kardeştir ve onun bütün insanları, sadece içlerindeki insana, kardeşine baktığı için gaddarlığa yabancıdır. Onlar, Dostoyevski’nin bir zamanlar tipik Rus özelliği dediği, o yüce, uzun süre nefret edememe yetisine ve bu yüzden de dünyevi olan her şeye karşı sınırsız bir anlayış gösterme yetisine sahiptir. Hâlâ aralarında kavga ederler, hâlâ birbirlerine ıstırap çektirirler, çünkü kendi tevazularını zayıflık olarak görürler, çünkü bunun insanlığın en korkunç gücü olduğunun farkında değildirler. Ama içlerindeki ses her zaman hakikatın bilincindedir. Birbirlerini sözlerle taciz edip düşmanlıklar yarattıkları sırada içlerindeki göz bunu uzun zamandır anlayışla izlemektedir; dudak acı içinde kardeşin ağzını öper. İçlerindeki çıplak, ebedi insan kendini idrak etmiştir ve kardeşliğin idrakinden doğan bu evrensel barışın gizemi, ruhların bu Orpheus şarkısı, Dostoyevski’nin karanlık eserindeki lirik müziktir.

Gerçekçilik ve Fantastik

“Benim için gerçeklikten daha fantastik ne olabilir ki?”

Dostoyevski

Hakikati, sınırlı varoluşunun dolaysız gerçekliğini arar insan olarak Dostoyevski, sanatçı Dostoyevski ise hakikati, evrenin dolaysız cevherini arar. Birincisi gerçekçidir ve öteki öylesine kararlıdır ki –bildiğimiz gibi her zaman en son sınıra, biçimlerin esrarengiz bir şekilde kendi karşıtına benzediği yerlere varır–, bu gerçeklik gündelik ortalama bakışa fantastik görünür. “Gerçekliği, fantastiğe ulaştığı noktada seviyorum,” diyor kendisi, “zira benim için gerçeklikten daha fantastik ve beklenmedik, hatta inanılmaz ne olabilir ki?” Hakikat, –bu hiçbir sanatçıda Dostoyevski’deki kadar belirgin değildir–, görünür gerçekliğin arkasında değil, tersine tam karşısındadır. O ortak, psikolojik olarak müdafaasız bakışın keskin görme yetisiyle görülebilir: Tıpkı su damlasında çıplak gözün daha berrak bir birimin yansısını görmesi gibi; ama mikroskop kaynayan bir çeşitlilik, tekhücreli canlılardan oluşan bir kaos görür; şeylerin tek bir biçim halinde algılandığı dünyada, işte sanatçı ancak orada yüksek bir gerçekçilikle idrak edebilir görünene karşıtmış gibi duran hakikatleri.

Bu daha yüksek ya da şeylerin daha derinlerinde yatan, bütün varlıkların kalp noktasına en yakın olan bu daha derin hakikati idrak edebilmek Dostoyevski’nin tutkusuydu. O, insanı aynı anda hem bir birim hem de bir çokluk olarak, hem normal bakışla hem de keskin bakışla hakiki olarak idrak etmek ister ve bu yüzden onun ileri görüşlü ve bilgili, bir mikroskobun gücüyle bir falcının sezgisini birleştiren gerçekçiliği, Fransızların ilk gerçekçilik sanatı ya da natüralizm dedikleri şeyden bir duvarla ayrılır gibi ayrılıyordu. Zira Dostoyevski’nin analizleri oldukça titiz

ve kendini “sebatlı natüralist” (bununla sınırlara kadar gittiklerini kastediyorlardı ki bu sırada Dostoyevski her türlü sınırı aşıyordu) diye adlandıranların herhangi birininkinden daha ileri noktalara varsa da onun psikolojisi yaratıcı zihnin adeta başka bir bölgesindendir. Zola döneminin titiz natüralizmi kaynağını bilimden alıyordu. Tersyüz edilmiş deneysel psikoloji, o bir şekilde çalışmayla, alın teriyle, incelemeyle ve deneyimlerle alakalıydı: Flaubert Tentation (de Saint-Antoine)[11] ya da Salammbô’daki doğal havayı yakalayabilmek için Paris Ulusal Kütüphanesi’ndeki 2000 kitabı beyninin imbiğinden geçirir, Zola romanı yazmadan önce bir gazeteci gibi elinde not defteriyle borsada, mağazalarda ve atölyelerde dolaşır, modelleri kopyalamak, olguları yakalamak için. Bu dünya kopyacıları için gerçek, soğuk, hesaplanabilir, ortada duran bir tözdür. Her şeyi bir fotoğrafçının uyanık, tartan, darasını ayarlayan bakışıyla görürler. Sanatın bu soğuk bilimcileri, hayatın tek tek ögelerini toplar, düzenler, karıştırırlar ve süzgeçten geçirip bir tür bağlanma ve çözülme kimyası yürütürler.

Buna karşın Dostoyevski’nin sanatsal gözlemleme sürecini şeytani olandan ayırmak mümkün değildir. Öteki sanat bilime dayanıyorsa, onunki de kara sanattır. O, deneysel kimya yapmaz, tersine gerçeğin simyasını yapar, astronomi değil, ruhun astrolojisini yapar. O, soğuk bir araştırmacı değildir. Hummalı bir sanrıcı olarak gözlerini hayatın derinliklerine bir kabusa diker gibi diker. Ama onun sıçramalı vizyonları o düzenli gözlemlerden daha eksiksizdir. O toplamaz, ama her şeye sahiptir. Ölçmez, ama ölçüsü yanılmaz. Kâhince teşhisleri şeylerin nabzını bile tutmadan dışsal görünümün ateşinden esrarengiz nedeni bulur çıkarır. Onun biliminde kâhince bir rüya bilgisinden bir şeyler, sanatında büyülü bir yan vardır. Sihirbaz gibi hayatın kabuğu içine sızar ve onun tatlı, güçlendirici özünü içer. Bakışı her zaman onun kuşkusuz her şeyi bilen varoluşunun derinliklerinden, şeytani doğasının iliğinden ve kemiğinden çıkar ve hakikilikte, gerçeklikte bütün gerçekçileri aşar. Mistik bir şekilde her şeyi içerden idrak eder. Dünyayı Faust gibi kavrayabilmesi

için bir işaret yeter. Bir bakış hemen bir resme dönüşür. Uzun çizimlere, uzun uzun detay işçiliğine ihtiyaç duymaz. O, büyüyle çizer. Bu realistin büyük kişiliklerini şöyle bir gözlerimizin önüne getirelim: Raskolnikov, Alyoşa, Fyodor Karamazov ve Mişkin, hepsi de muazzam bir netlik ve canlılıkta gözlerimizin önünde durmaktadır. Peki onları nerede betimliyor ki? Bir çeşit çizgisel özetle belki üç satırda siluetlerini şöyle bir çiziyor. Onlar hakkında adeta bir hatırlama sözcüğü vererek yüzlerini dört ya da beş basit cümleyle anlatıyor; hepsi bu. Yaş, meslek, elbise, saç rengi, dış görünüş, bütün bu kişi betimlemesinin sözde önemli unsurları stenografik bir kısalıkta tutuluyor. Ama bu kişilerin her biri nasıl da kanımızda kor gibi kaynıyor. Bu büyülü gerçekçiliği tutarlı bir natüralistin eksiksiz tasvirleriyle karşılaştıralım. Zola çalışmaya başlamadan önce kişilerinin bütün bordrosunu (liste benzeri bir özet) çıkarır, ayrıntılı bir teskere (bu tuhaf belgeler bugün hâlâ mevcuttur) hazırlar, romanlarının eşiğinden içeri adım atan herkese bir pasaport verir. Boyunun ne kadar uzun olduğunu tamı tamına ölçer, ağzında kaç dişinin eksik olduğunu not eder, yanaklarındaki çilleri sayar, sert mi yumuşak mı diye sakalını yoklar, cildindeki her bir sivilceye bakar, tırnaklarını eller, insanlarının sesini, nefes alışlarını bilir, kanlarını, kalıtımsal özelliklerini, kusurlarını araştırır, gelirlerini öğrenmek için banka hesaplarını araştırır. Sadece dışardan ölçülebilecek her şeyi ölçer. Ama kişiler harekete geçer geçmez onları bir bütün olarak görmek imkânsızlaşır, sanatsal mozaik binlerce parçaya ayrılır. Artık yaşayan bir insan değil, onun ruhsal bir siluetidir.

O sanatın hatası işte tam buradadır: Fransız natüralistleri romanın başında kahramanlarını sakin sakin ayrıntılı bir şekilde betimlerler, onlar adeta ruhsal uyku halindeyken. Bu yüzden resimleri sadece yarasız, aslına sadık ölü maskeleridir. Ölüyü, figürü görürüz, ama içindeki yaşamı göremeyiz. İşte tam da bu natüralizmin bittiği yerde Dostoyevski’nin o muazzam natüralizmi başlar. Onun kişileri ancak uyarılmış, tutku dolu, aşırıya vardırılmış haller içinde şekillenir. Diğerleri ruhu bedenden yola çıkarak ortaya koymaya çalışırken, o bedeni ruhtan yola çıkarak

oluşturur: Onun kişileri ancak tutkudan yüzleri kasıldığında, gözleri duygudan yaşardığında hayat bulur, burjuva hayatının maskesi, ruhun katılığı üzerlerinden kalktığında canlanır onun resmi. Ancak kişilerinin içi kor gibi kaynadığı zaman geçer Dostoyevski eserinin başına, onları şekillendirmek için.

O halde Dostoyevski'deki betimlemelerin başlangıçtaki karanlık ve bir parça gölgemsi çizgileri tesadüf değil bilinçlidir. Onun romanlarına karanlık bir odaya girer gibi girer insan. Sadece siluetler görür, belli belirsiz sesler duyar, bunların kime ait olduklarını tam olarak anlamaksızın. Ancak yavaş yavaş alışır ve keskinleşir göz: Rembrandt resimleri gibi derin bir alacakaranlıktan çıkan ince, ruhsal bir akışkan insanların içini aydınlatmaya başlar. Ancak tutkuya kapıldıklarında tam olarak ışığa çıkarlar, insanlar Dostoyevski'de görünür olabilmek için önce kor gibi yanmalı, ses çıkarabilmek için sinirleri kopacak kadar gerilmiş olmalıdır: "Onda sadece ruhun etrafında bir beden oluşur, sadece bir tutkunun etrafında görüntü." Ancak şimdi, adeta ısıtıldıkları için, kanlarındaki o tuhaf humma durumu başladığı için –ki Dostoyevski'nin bütün kişileri yürüyen birer humma durumudur–, onun şeytani gerçekçiliği harekete geçer, ayrıntılar peşindeki o büyüleyici av başlar; ancak şimdi en küçük bir hareketi bile dikkatle izler, gülümsemeyi deşer, karmaşık duyguların köstebek deliklerine sürünerek girer, düşüncelerinin bütün izlerini bilinçdışının gölgeler ülkesine kadar takip eder. Her hareket plastik gibi şekillenir, her düşünce kristal gibi berraklaşır ve kovalanan ruhlar dramatik olana ne kadar çok dolanırsa içlerindeki ateş o derece artar, varlıkları o derece saydamlaşır. Özellikle anlaşılmaz, öte tarafa ait, marazi, ipnotize, esrik, saralı haller Dostoyevski'de klinik bir teşhisin kusursuzluğuna, geometrik bir şeklin konturlarına ulaşır. Artık en ince ayrıntı bile belirsizleşmez, keskin duyularından en ufak bir kıpırtı bile kaçmaz: Tam da orada, diğer sanatçıların başarısız oldukları ve adeta doğaüstü bir ışık tarafından gözlerinin kamaştığı, bakışlarını çevirdikleri yerde Dostoyevski'nin gerçekçiliği en somut haline ulaşır, insanın

imkânlarının en son sınırına ulaştığı, bilimin neredeyse aklını kaybettiği ve tutkunun suça dönüştüğü bu anlar aynı zamanda onun eserindeki en unutulmaz vizyonlardır. Raskolnikov'un görüntüsünü gözlerimizin önüne getirelim: Bu durumda onu sokakta ya da odada dolaşan bir siluet olarak, 25 yaşında bir öğrenci, şu ya da bu dışsal özellikleri olan bir insan olarak görmeyiz, tersine, gözlerimizin önünde, titreyen elleri, alnında soğuk terleriyle, adeta gözlerini kapatarak cinayeti işlediği evin merdivenlerinden süzülerek çıkan, esrarlı bir kendinden geçme halinde acılarını bir kez daha duyumsamak için maktulün kapısındaki pirinç zili çalan çılgınca bir tutkunun silueti belirir. Dmitri Karamazov'u sorgu sırasında görürüz, öfkeden kudurmuş bir halde, hırsından köpükler saçarak deli gibi masayı yumruklarken. Dostoyevski'nin kişilerini her zaman en yüksek uyarım halinde, duygularının son haddinde capcanlı olarak görebiliriz. Leonardo'nun o muazzam eskizlerinde bedenin grotesk yanlarını, fiziksel olanın biçimsizliklerini, alışılmış biçimlerin dışına çıktıkları yerde gösterdiği gibi Dostoyevski de insan ruhunu taşma anında, adeta insanın kendi imkânlarının en son sınırından eğilip aşağı sarktığı anlarda yakalar. Her tür denge, her tür ahenkten nefret ettiği gibi ortalama durumlardan da nefret eder: Sadece sıra dışı olan, görünmez olan, şeytani olan çeker onun sanatsal tutkusunu, hem de gerçekçiliğin en dış sınırlarına kadar. O alışılmamış olanın benzersiz heykeltıraşı, sanatın tanıdığı hassas ve hasta ruhun en büyük anatomi uzmanıdır.

Dostoyevski'nin, insanlarının derinliklerine girerken kullandığı enstrüman sözdür. Goethe her şeyi bakış yoluyla gösterir. O –bu farkı en iyi ifade eden Wagner olmuştur– bir göz insanıdır, Dostoyevski ise kulak insanı. O ilk önce insanlarının konuştuğunu duymak, onları konuşturmak zorundadır, ki biz onları görülebilir olarak duyumsayalım, Mereşkovski Rusya'nın iki büyük yazarı hakkındaki dâhiyane analizinde oldukça belirgin bir şekilde şunu söyler: "Tolstoy'da gördüğümüz için işitiriz, Dostoyevski'de ise işittiğimiz için görürüz." Onun insanları konuşmadıkları sürece gölgelerdir. Sadece söz onların ruhlarını yeşerten bir çiğ damlası

olur. Tartışmalarda iyice ısınırlar, ruhsal uykularından uyanırlar ve daha önce de dediğimiz gibi, sadece uyanık, tutkulu insana yöneliktir Dostoyevski'nin sanatsal tutkusu. Ruhun kendisini anlayabilmek için önce sözü onların ruhundan çıkarır. Detaylara Dostoyevski'deki o şeytani, keskin psikolojik bakış nihayetinde kesintisiz bir hassas işitmeden başka bir şey değildir. Söz dizimi sembolik, dil yapısı karakteristiktir, hiçbir şey rastlantısal değildir, her yarıda kesilen hece, her sıçrayan ses gerekliliğin ta kendisidir. Verilen her ara, her tekrar, her soluk alış, her kekeleme önemlidir, zira sadece söylenen sözün altında duyulabilir bastırılmış yarı tonlar: Ruhun bütün gizli uyarımı konuşmayla sele dönüşür. Dostoyevski'deki konuşmalarda tek tek bireylerin sadece söylediklerini ya da söylemek istediklerini değil, aynı zamanda söylemediklerini de biliriz. Bu ruhsal dinlemenin dâhiyane gerçekçiliği istisnasız olarak, sözün en esrarengiz hali üzerinden geçerek, sarhoşça saçmalamaların bataklık benzeri yüzeyine, kanatlanmış, sara krizinin soluk soluğa kalmış esrimesine, yalancı bir kafa karışıklığının çalılıklarına gider. Kaynayan konuşmanın buharından ruh şekillenir ve yavaş yavaş kristalleşerek bedeni oluşturur. Biz farkına varmadan, sözün buğusundan, konuşmanın esrarlı dumanından konuşanın görüntüsü bedensel bir resim halinde yükselmeye başlar. Diğerlerinin gayretli mozaiklerle, renklerle, çizimlerle, sınırlandırmalarla elde ettikleri bu resim onda bir sanrı olarak sözden doğar. Dostoyevski'nin kahramanları konuşmaya başlar başlamaz hayalimizde resimleri canlanır. Dostoyevski onları grafik olarak çizmekten rahatlıkla vazgeçebilir, çünkü onun konuşması sırasında biz de hipnotize edilmiş gibi sanrılar görmeye başlarız. Bir örnek vermek istiyorum. Budala'da, patolojik bir yalancı olan yaşlı general, Mişkin'in yanında yürürken ona hatıralarını anlatır. Yalan söylemeye başlar ve giderek yalanlarının içine dalar ve sonunda tümüyle batar. Konuşur, konuşur, konuşur. Sayfalarca sel gibi akar yalanları.

Dostoyevski onun duruşu hakkında tek bir satır bile yazmaz, ama anlattıklarıyla, sendelemesiyle, duraklamalarıyla, sinirli hareketleriyle

onun Mişkin'in yanında nasıl yürüdüğünü, yalanlarına nasıl dolandığını hissederim; kafasını kaldırıp nasıl baktığını, ona inanıp inanmadığını anlamak için prensi yan gözle nasıl izlediğini, yürürken nasıl birden durduğunu, prensin onun sözünü kesmesini nasıl umutla beklediğini görürüm. Alnında oluşan ter damlacıklarını görürüm, başlangıçta heyecan içinde olan, ama giderek korkuyla kasılan yüzünü görürüm, sonra dayak yemekten korkan bir köpek gibi içine büzülüşünü görürüm ve nihayet yalancı generalin bütün sıkıntısını kendi içinde hisseden ve bastıran prensi görürüm. Bunlar anlatılmış mıdır? Hayır, tek bir satır bile yazılmamıştır bu konuda, ama tutkuyla parlayan yüzündeki en küçük bir kırışıklığı bile görürüm. Dostoyevski'nin sırrı (arkanum) konuşmanın bir yerlerinde saklıdır, ses tonunda, hecelerin duruşunda; bu anlatım sanatı öylesine büyüleyicidir ki, herhangi bir dile yapılan aktarımda karşılaşılan en kaba kayıplar bile onun kişilerindeki ruhsal salınımları engellemez. Dostoyevski'de kişinin bütün karakteri konuşmasının ritminde gizlidir. O dâhiyane sezgisiyle bunu genellikle minicik bir ayrıntıya, bazen tek bir heceye sıkıştırır. Fyodor Karamazov, Gruşenka'ya yazdığı mektubun zarfına kadının adından önce "Küçük Pilicim!" diye yazdığında çaptan düşmüş hovardanın yüzünü görebiliriz, pis dişlerini ve aralarından sızıp sinsice gülen dudaklarından akan salyaları görebiliriz. Ölüler Evinden Anılar'daki sadist binbaşının mahkûmları sopayla döverken "Hey be! Hey be!" diye bağırdığında, bu küçücük ünlemin içine bütün karakteri sığmıştır; alev alev yanan bir görüntüyü, soluk soluğa bir hırsı, ateş saçan gözleri, kıpkırmızı olmuş yüzü, kötücül hazzın soluk soluğa kalışını görürüz. Sivri bir olta iğnesi gibi duygulara batan ve bizi yabancı deneyimlerin içine sürükleyen bu gerçekçi ayrıntılar Dostoyevski'nin en seçkin sanat araçlarıdır ve sezgisel gerçekçiliğin programlı natüralizm üzerindeki en büyük zaferidir. Dostoyevski bu ayrıntılarını kesinlikle çarçur etmez. Diğerlerinin yüzlercesini koydukları yere o bir tane koyar, ama uzak gerçeklerin bu küçük, zalim ayrıntılarını şehvetli bir incelikle önümüze dizer, tam da en yüksek esriklik anında, en az beklediğimiz bir noktada bizi şaşırtır. Amansız eliyle hiç durmadan sarhoşluk kupasının

içine yeryüzü zehrinden damlalar koyar: Çünkü onun için gerçek ve hakiki olmak demek, romantik ve duygusal bir etki bırakmamak demektir. Şunu bir saniye bile unutmamak gerekir ki Dostoyevski sadece karşıtlıklarının esiri değildir, aynı zamanda hayatın iki ucunu, en zalim, en çıplak, en soğuk, en kirli gerçekliği en asil, en yüce hayallerle birleştirmektir onun sanatında önemli olan. O bizim bütün dünyevi şeylerde tanrısal olanı, gerçekçi olanda fantastik olanı, yüce olanda bayağı olanı, arı zihinde yeryüzünün acı tuzunu ve bütün bunları aynı anda hissetmemizi ister. Tıpkı kendisinin ikili bir şekilde duyumsadığı gibi ikili bir durum ister, burada bir ahenk, bir denge de istemez. En yüce anları şeytani bir ayrıntıyla havaya uçuran ve yaşamın en kutsal şeylerine karşı kendi bayağılığıyla sırıtan bu keskin parçalanmışlık bütün eserlerinde her zaman vardır. Böyle bir kontrast anını görünür kılmak için tek bir örneği, Budala'daki trajediyi hatırlamak yeter. Rogojin, Nastasya Filipovna'yı öldürmüştür ve Mişkin'i, kardeşini aramaktadır. Onu sokakta bulur, eliyle dokunur. Aralarında konuşmalarına gerek yoktur, korkunç önsezi her şeyi önceden bilmektedir. Sokağın karşısına geçerek maktulün bulunduğu eve giderler: Her tarafı saran muazzam bir büyüklük ve törensellik duygusu yükselir insanın içinde. Hayatta birbirinin düşmanı, ama duyguda kardeş olarak maktulün odasına girerler. Nastasya Filipovna'nın ölüsü orada yatıyordur. Bu insanların onları ayıran kadının cesedi başında birbirlerine her şeyi anlatacaklarını hissederiz. Ardından konuşma gelir – ve çıplak, soğuk, vahşi, yakıcı derecede dünyevi, şeytan ruhlu bir nesnellikten bütün gökler başımıza yıkılır. İlk önce tek bir şey konuşurlar – ceset kokacak mı kokmayacak mı? Rogojin keskin bir nesnellikle, "iyi bir Amerikan muşambası" satın aldığını söyler, üzerine de "dört şişe dezenfeksiyon ilacı" dökmüştür.

Benim Dostoyevski'de sadistçe, şeytanca diye nitelediğim ayrıntılar bu tür ayrıntılardır, çünkü burada gerçekçilik basit bir sanatsal teknikten daha fazla bir şeydir; çünkü o bir metafizik intikamdır, esrarengiz bir şehvetin, vahşi ve ironik bir hayal kırıklığının boşalmasıdır. "Dört şişe!"

sayıların matematiği, “Amerikan muşambası!” ayrıntıdaki zalimce kusursuzluk – bunlar ruhsal ahengin bilinçli yıkımıdır, duygu bütünlüğüne karşı zalim bir başkaldırıdır. Burada gerçeklik kendini aşar, taşkınlığa, eziyete ve işkenceye dönüşür; duygunun göklerinden gerçekliğin kirli taş parçaları üzerine bu denli korkunç bir düşüş, eğer aynı derecede şiddetli bir kontrast oyunun karşı tarafında da olmasaydı, gerçekliğin en kirli köşelerinden o muazzam esrime de çıkmasaydı Dostoyevski’yi katlanılmaz yapardı. Bunu anlamak için Dostoyevski’nin dünyasını hatırlamak yeter. O sadece sosyal açıdan bakıldığında bir solucan yuvasıdır, hayatın lağımının hemen yanında, her zaman yoksulluğun ve perişanlığın en karanlık bölgelerinde yer alır. Amaçlı bir bilinçle (duygusal olmadığı gibi romantik de değildir) sahnesini bayağılığın tam ortasına kurar. Bira ve içki kokan pis bodrum meyhanelerine, sadece tahta paravanalarla birbirinden ayrılan, boğucu, “tabut” gibi dar odalara kurar, asla salonlara, otellere, saraylara, bürolara kurmaz. İnsanları da bilinçli olarak dış görünüş açısından ilgi çekicilikten yoksundurlar; veremli kadınlar, sefil öğrenciler, aylaklar, müsrifler, hırsızlar, ama asla toplumsal kişilikler değildirler. Ama işte tam da bu boğucu gündelik yaşamın içinde zamanın en büyük trajedilerini yaratmıştır. Acınası olandan fantastik bir biçimde yüce olan yükselir. Dışsal ayıklıkla ruhsal sarhoşluk, mekânsal fakirlikle kalbin israfları arasındaki karşıtlıktan daha şeytani görünen hiçbir şey yoktur onda. İçkili mekânlarda sarhoşlar Tanrı’nın Saltanatı’nın başlayacağı zamanların uzak olmadığını müjdelerler; aziz Alyoşa kucağında bir orospu otururken en derin efsaneleri anlatır, genelevlerde ve kumarhanelerde iyilik ve müjde havarileri dolaşır. Katilin bütün insanlığın acısı önünde eğildiği sahne, Suç ve Ceza’nın en yüce sahnesi kekeme terzi Kapernaumov’un evinde kalan bir orospunun odasında geçer.

Sürekli değişen kesintisiz bir akıntı, soğuk ya da sıcak, sıcak ya da soğuk, ama asla ılık değil; onun tutkusu, tümüyle kıyamet anlamında, hayatı kana bular. Yazar burada bir karşıtlık cinneti içinde yüce olanla

bayağıyı sürekli kafa kafaya tokuşturur, uyarılmış duyguları tedirginlikten tedirginliğe sürükler. Bu yüzden Dostoyevski'nin romanlarında asla dinlenemeyiz, asla yumuşak ve ritmik bir okumaya kendimizi bırakamayız, asla huzur içinde nefes almamıza izin vermez, sürekli elektriğe tutulmuş gibi sarsılırız, her sayfada daha sıcak, daha yakıcı, daha tedirgin, daha merak uyandırıcıdır onun romanları. Edebi şiddet altında olduğumuz sürece biz de ona benzeriz. O ebedi ikili kişilik, karşıtlığın tahta çarmıhına gerili o insan, tıpkı kendisi ve yarattığı kişiliklerde olduğu gibi Dostoyevski okuyucuda da duygu bütünlüğünü parçalar.

Onun sanatındaki ebedi ve kendine has özellik budur ve bunu zanaatçı terimiyle "teknik" diye nitelemek onun değerini küçültmek olur, çünkü bu sanat Dostoyevski'nin kişiliğinin tam ortasından doğar, duygusunun o yakıcı ikiliğinden kaynaklanır. Onun dünyası apaçık hakikat ve gizemdir, aynı zamanda da gerçeğin kâhince idraki, bilgi ve büyüdür. Kavranılmaz olan anlaşılır görünür, anlaşılır olan kavranılmaz görünür: Sorunlar şimdiden olanaklı olanın son sınırından aşağı sarkmıştır bile, ama hiçbir zaman şekilsizliğin içine düşmezler. Hayali-gerçek ayrıntılar yarattığı kişilikleri duyulmamış bir kuvvetle yeryüzüne sımsıkı kenetler, hiçbiri gölgeler diyarına kayıp gitmez. Dostoyevski varlığını kendi içinde sinirlerinin en uç noktalarına kadar görebildiği, rüyalarının en alt katmanına kadar ona dokunduğu, tutkularını yaşadığı, sarhoşluğunu bir bir süzgeçten geçirdiği, ruhsal özünün bir soluğu bile kaybolup gitmeyen anlattığı kişinin tek bir düşüncesini bile atlamaz. Sanata hapsedilmiş bu kişinin etrafına psikolojik zincirleri halka halka örer. Onda psikolojik yanılgılar bulunmaz, zincirlerde onun keskin görüşlü zekâsını, kâhince mantığını aydınlatmayan yanlış düğümlenmeler olmaz, içsel hakikatte hiçbir çelişki, hiçbir hata yoktur. Bunlar öyle bir vizyonun ve zihnin yarattığı sanat eserleridir ki, onları görmeden geçmek ve sarsmak imkânsızdır! Porfiri Petroviç'in Raskolnikov'la olan söz düellosu, suçun mimarisi, Karamazov Kardeşler'in mantık labirenti, bu benzersiz bir

zihinsel mimaridir, matematik kadar hatasız ve müzik kadar sarhoş edicidir. Zihnin en büyük güçlerini ruhun kâhince güçlerini bir araya getirerek, insanlığın daha önce bilmediği yeni ve derin bir hakikate ulaşır.

Peki ama –bu soru cevaplanmalıdır–, neden Dostoyev-ski'nin eserinde erişilen hakikatın böylesine şeytani mükemmelliğine rağmen, bu bütün eserlerin en dünyevi olanı, üzerimizde, gerçi dünya olarak, ama bizim dünyamızın yanında ya da üzerindeymiş gibi bir etki bırakıyor da, sadece kendisi olmuyor? Niçin en derin duygularımızla onun içinde duruyoruz ve yine de bize bir şekilde yabancı geliyor? Neden onun bütün romanlarında yapay ışık gibi duran bir şey parlıyor ve sanrılardan ve hayallerden oluşan bir mekân var? Neden bu son derece gerçekçi insanı hep gerçeğin göstericisinden çok, bir uyurgezer gibi algılıyoruz? Bütün ateşliliğine, hatta aşırı sıcaklığına rağmen, içlerinde verimli güneş sıcaklığı yok da, bir çeşit acı verici, kanlı ve göz kamaştırıcı kuzey ışığı var, neden hayatın şimdiye kadar yapılan bu en hakiki sunumunu bir şekilde hayatın kendisi olarak algılamıyoruz? Bizim kendi yaşamımız olarak?

Cevap vermeye çalışalım: Karşılaştırmaların en yükseği bile Dostoyevski için fazla düşük değildir ve onun eserlerini dünya edebiyatının en yüceleriyle, en ölümsüzleriyle karşılaştırabiliriz. Bana göre Karamazov'ların trajedisi Orestes'in karmaşık işlerinden, Homeros'un destanından ve Goethe'nin eserinin yüce tasarımından daha aşağı kalmaz. Hatta bütün bu eserler Dostoyevski'nin eserlerine göre daha tek yönlü, daha basit, daha az bilgi doludur ve daha az gelecek yüklüdür. Ama bunlar ruh için bir şekilde daha yumuşak ve dostanedir ve Dostoyevski sadece bilgi verirken, onlar duygunun kurtuluşunu verir. İnanıyorum ki, onlar bu rahatlamalarını böylesine insani değil, sadece insani olmalarına borçludur. Çevrelerinde parlak gökyüzünden oluşan kutsal bir hale vardır, dünyadan, çayırlardan ve tarlalardan gelen bir soluk vardır, gökyüzünden yıldızlar bakar, korkuya kapılan duygu buralara

sığınarak rahatlayabilir ve kurtulabilir. Homeros'ta, çarpışmaların orta yerinde, en kanlı katliamın içinde birkaç dize tasvir bulunur ve denizin tuzlu rüzgârını hissederiz, Yunanistan'ın gümüş ışığı kan gölünün üzerinde parlar, mutluluk duygusu insanların bu amansız mücadelesini şeylerin sonsuzluğu karşısında önemsiz bir çılgınlık olarak idrak eder. Böylece insan rahatlar, insani üzüntüden kurtulur. Faust'un da paskalya pazarı vardır, ıstıraplarını delik deşik olmuş doğaya fırlatır, dünyanın baharı içinde sevinç çığlıkları atar. Bütün bu eserlerde doğa bizi insan dünyasından kurtarır. Ama Dostoyevski'de kırlar eksiktir, rahatlama yoktur. Onun evreni dünya değil, insandır. Müziğe sağır, resme kör, manzaraya duyarsızdır: Yalnızca doğaya, sanata karşı muazzam bir kayıtsızlıktır onun benzersiz, engin insan bilgisinin bedeli. Ve bu sadece insani olan, yetersizliğin donukluğunu taşır. Onun Tanrı'sı sadece ruhta yaşar, aynı zamanda nesnelerde değil; onda Alman ve Yunan eserlerini böylesi mesut ve böylesi rahatlatıcı yapan panteizmin o değerli tohumu yoktur. Dostoyevski'nin eserlerinin hepsi bir şekilde havasız odalarda, isli sokaklarda, dumanlı meyhanelerde geçer; boğuk, insanca, pek insanca bir hava vardır içlerinde, göklerden gelen bir rüzgâr bu havayı berraklaştırmaz, mevsimler değişmez. Onun büyük eserlerini şöyle bir hatırlamaya çalışalım, Suç ve Ceza'yı, Budala'yı, Karamazov Kardeşler'i, Delikanlı'yı düşünelim, hangi mevsimde geçer bunlar, arkalarında hangi manzaralar vardır? Yaz mı, bahar mı, yoksa sonbahar mı? Belki herhangi bir yerde söylenmiştir. Ama hissedilmez. İçe çekilmez, tadı alınmaz, hissedilmez, yaşanmaz. Onlar idrakin çakan şimşekleri tarafından aydınlatılan kalbin karanlık bölgelerinden birinde geçer, her şey beynin havasız boşluklarında olup biter; yıldızlar ve çiçekler yoktur, sessizlik ve suskunluk yoktur. Ruhlarının gökyüzünü büyük şehrin dumanları karartmıştır. İnsani olandan kurtuluşun dinlendirici noktaları eksiktir onlarda; o mesut rahatlık, insanın en iyi anları, bakışını kendinden ve acılarından çekip hissiz, tutkusuz dünyaya çevirdiğinde hissettiği anlar yoktur. Onun kitaplarındaki müphem karanlık budur: Yoksulluğun ve karanlığın zalim duvarından doğar gibidir onun kişileri, gerçek bir

dünyada özgür ve berrak bir şekilde bulunmazlar, tersine sadece duygunun sonsuzluğu içindedirler. Onun alanı ruhun dünyasıdır, doğa değildir; yeryüzü değil, insanlıktır.

Ama her biri harikulade hakiki de olsa, mantıksal organizması bu kadar hatasız da olsa onun insanlığı, bütününe bakıldığında belirli bir anlamda gerçekdışıdır: Onlarda hayali kişiliklerden bir şeyler vardır ve adımları gölgeler gibi mekânsızlık içinde atılır. Bununla onların hakiki olmadıklarını söylemek istemiyorum. Tam tersine: Onlar hakikat üstüdür. Zira Dostoyevski'nin psikolojisi hatasızdır, ama kişileri maddi varlık değildir, yüceltilmişler, hissedilmişlerdir, çünkü sadece ruhtan yapılmışlardır, bedenden değil. Dostoyevski'nin insanlarını yürüyen ve yürütülen duygular olarak tanırız; bedenlerinde kanın dolaştığını neredeyse unuttuğumuz, sinirlerden ve ruhlardan oluşan varlıklar olarak. Onlara hiçbir zaman bedensel olarak dokunulmaz. Yirmi bin sayfalık eserinin hiçbir yerinde kahramanlarının oturduğu, yemek yediği, içtiği betimlenmez; onlar her zaman sadece hissederler, konuşurlar ya da mücadele ederler. Uyumazlar (kâhince rüyalar görmüyorlarsa), dinlenmezler, sürekli ateşler içindedirler, sürekli düşünürler. Asla bitkisel, hayvansal, hareketsiz halde değildirler, sürekli hareket halinde, uyarılmış, gergin ve her zaman, her zaman uyanıktırlar. Uyanık, hatta aşırı uyanık. Varoluşlarının her zaman en üst noktasındadırlar. Hepsi de Dostoyevski'nin ruhsal görüşüne sahiptir, hepsi de kâhin, telepati yeteneğine sahip, sanrılar gören kişilerdir ve hepsi de varlıklarının en derin yerlerine kadar psikoloji bilimiyle doludur. Sıradan, bayağı yaşamda –sadece hatırlayalım– insanların çoğu sürekli birbirleriyle ve kaderleriyle çatışma halindedirler, bunun tek nedeni sadece dünyevi bir akılları olduğu için birbirlerini anlamamalarıdır. İnsanlığın bir başka büyük psikologu olan Shakespeare, tragedyalarının yarısını bu doğuştan gelen bilgisizliğin, insanla insan arasındaki bu belanın, bu karanlık zeminin üzerine kurmuştur. Lear kızına güvenmez, çünkü onun çekingen halinin arkasındaki asaleti, sevgisindeki büyüklüğü anlamaz; Othello, Iago'nun kulağına fısıldadığı yalanlara inanır; Sezar katili Bürütüs'ü sever, hepsi de

yeryüzünün hakiki varlığının, yalanın kurbanıdırlar. Shake-speare'de, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi yanlış anlama, karşısındakini anlamama bütün çatışmaların kaynağı ve onları harekete geçiren trajik güçtür. Ama Dostoyevski'nin insanları, her şeyi fazlasıyla bilen bu kişiler yanlış anlama nedir bilmezler. Hepsi de diğerini peygamberce anlar, birbirlerini ruhlarının en derin yerlerine kadar bilirler, söylenmeden önce sözü ağızdan ve düşünceyi duyumsamanın rahminden emerler. Birbirlerini önceden sezer ve anlarlar, asla hayal kırıklığına uğramazlar, asla şaşırmazlar, her bir ruh esrarengiz bir seziyle diğerinin düşüncesini kavrar. Bilinçdışı olan, bilinçaltında olan onlar için fazlasıyla belirgindir; hepsi peygamberdir, hepsinin sezgileri güçlü, hepsinin öngörüleri derindir; Dostoyevski tarafından kendi varoluşsal ve bilgisel mistik sızma yetisiyle donatılmışlardır. Bunu daha iyi anlatabilmek için bir örnek vermek istiyorum. Nastasya Filipovna, Rogojin tarafından öldürülür. Kadın onu ilk gördüğü günden beri bunu bilmektedir, onu dinlediği her an onun kendisini öldüreceğini bilmektedir, bunu bildiği için ondan kaçar, ama kaderini sevdiği için ona geri döner. Hatta göğsüne saplanacak bıçağı aylar öncesinden tanımaktadır. Rogojin de bunu bilir, o da bıçağı tanır, aynı şekilde Mişkin de. Bir keresinde tesadüfen Rogojin'in bu bıçakla oynadığını görünce dudakları titrer. Aynı şekilde Fyodor Karamazov cinayetinde de herkes bilinmez olanın bilincindedir. Suçun gerçekleşeceğini sezen Staretz'in dizlerinin bağı çözülür, dalgacı Rakitin bile bu işareti doğru yorumlamayı bilir. Alyoşa ayrılırken babasının omzunu öper, onu bir daha göremeyeceğini o da hissetmektedir. İvan cinayetin tanığı olmamak için Çermaşniya'ya gider. Mendebur Smerdiyakov bunu gülerek ona önceden söylemiştir. Herkes, herkes olacakları bilir, gün, saat, yer, bu karmaşa içinde pek de mümkün olmayan peygamberce bir idrakle yüklenmiştir. Hepsi bir peygamber, bir kâhindir, herkes her şeyi bilir.

Burada, psikolojide de bilinen, sanatçı için bütün hakikatlerin ikili biçimi olduğu görülmektedir. Dostoyevski, insanı kendinden önceki herkesten daha iyi tanımasına rağmen Shakespeare insanlığı daha iyi tanıyan biri olarak ondan üstündür. O, varoluşun karışık yapısını fark etmiş, sıradan ve önemsiz olanı muhteşem olanın yanına yerleştirmiş, buna karşın Dostoyevski her birini sonsuzca artırmıştır. Shakespeare dünyayı bedende, Dostoyevski ise zihinde tanımıştır. Onun dünyası belki de

dünyanın en mükemmel sanrısıdır, ruhun derin ve peygamberce bir rüyasıdır, gerçekliği daha da kanatlandıran bir rüyadır bu, ama aynı zamanda kendini aşıp fantastik olana ulaşan bir gerçekçiliktir. Aşırı gerçekçi Dostoyevski, bütün sınırları aşan adam, gerçekliği betimlememiştir: Onu kendini aşacak derecede yükseltmiştir.

O halde iç taraftan, yalnızca ruhtan oluşturulmuştur bu dünya, iç taraftan bağlanmış, iç taraftan çözülmüştür. Bütün sanatların en derini ve en insanisi olan bu sanatın edebiyatta öncülü yoktur, ne Rusya'da ne de dünyanın herhangi bir yerinde. Bu eserin sadece uzaklarda kardeşleri vardır. Bazen Yunan tragedyacısını andırır ondaki kramp ve sıkıntı, kaderin güçlü pençeleri altında kıvranan insanların bu ölçüsüz ıstırabı, bazen de ruhun mistik, taşlaşmış ve avunmak bilmeyen hüznü Michelangelo'yu hatırlatır. Ama Dostoyevski'nin tüm zamanlar içindeki hakiki kardeşi Rembrandt'tır. Her ikisi de meşakkatli, yoksul, hor görülen, dünyadan dışlanmış bir hayattan gelmişler ve paranın köleleri tarafından kırbaçlanarak insan varoluşunun derin, en derin uçurumlarına atılmışlardır. Her ikisi de karşıtlıkların yaratıcı anlamını, karanlıkla ışık arasındaki ebedi çatışmayı bilirler ve hiçbir güzelliğin ruhun, varoluşun aleladeliğinden kazanılmış kutsallığından daha derin olmadığını bilirler. Dostoyevski'nin kendi kutsalını Rus köylülerinden, suçlulardan ve kumarbazlardan oluşturması gibi, Rembrandt da İncil'dekilere benzer kişilerini liman sokaklarındaki modellerden oluşturmuştur, her ikisi de hayatın en düşük biçimlerinden esrarengiz, yeni bir güzellik bulup çıkarmışlardır, her ikisi de İsa'sını halkın döküntüleri arasında bulmuştur. Her ikisi de gerçek canlılarda ve zihinsel canlılarda aynı derecede hâkim olan yeryüzü güçlerinin, karanlık ve ışığın oyun ve karşı oyunlarını bilmektedir ve her iki tarafta da ışık hayatın en son karanlığından elde edilmiştir. İnsan Rembrandt'ın resimlerine, Dostoyevski'nin kitaplarına ne kadar derinden bakarsa dün-yevi ve zihinsel biçimlerin son sırrının kendini açığa vurduğunu görür: Evrensel insanlık. Ve ruhun önce gölgemsi biçimi, belli belirsiz gerçeği gördüğünü sandığı yerlerde daha derine bakarsa idrak etmenin hazzıyla açığa çıkan ışığı fark eder:

Hayatın nihai şeylerinin üzerinde şehitlik tacı gibi duran o kutsal haleyi görür.

Mimari ve Tutku

“Que celui aime peu, qui aime la mesure!”

(Ne kadar da tutkusuz sever, ölçüyü seven!)

La Boétie

“Her şeyi tutku haline getiriyorsun.” Nastasya Filipovna’nın bu sözü Dostoyevski’nin bütün kahramanları için, özellikle Dostoyevski’nin kendisi için geçerlidir, hem de tümüyle. Sadece tutkuyla karşı koyabilirdi bu güçlü adam yaşamın fenomenlerine ve bu yüzden en tutkulu aşkının en tutkulu yanı sanattı. Yaratıcı sürecin, sanatsal uğraşın onda sakin, düzenli, soğukkanlı hesapların yapıldığı bir mimari olmaması çok normaldi. Dostoyevski nasıl hummalı bir şekilde düşünüyor ve yaşıyorsa, o şekilde de hummalı yazıyordu. Sözcükleri akıcı, küçük inci dizileri halinde (bütün ateşli insanlar gibi sinirli, aceleci bir yazısı vardı) kâğıda döken elinin altında nabzı iki kat hızlı atıyor, sinirleri gerilip adeta krampa dönüşüyordu. Yaratmak onun için esrime, ıstırap, haz ve parçalanma, acıya varan bir şehvet, şehvete varan bir acı, ebedi bir spazm, karşı konulmaz doğasının sürekli tekrar eden bir yanardağ patlamasıydı. Yirmi iki yaşındaki genç, ilk eseri İnsancıklar’ı “gözyaşları içinde” yazar ve o günden sonra her çalışma bir kriz, bir hastalıktır. “Sinirli bir halde, kaygı ve ıstıraplar içinde yazıyorum. Ne zaman gayretle çalışsam fiziksel olarak da hastalanıyorum.” Gerçekten de mistik hastalığı sara, ateşli ve yakıcı ritmiyle, karanlık ve boğucu etkisiyle eserinin en ince titreşimlerine kadar sızıyordu. Ama Dostoyevski her zaman varlığının tümüyle birden yazıyordu, histerik bir taşkınlık içinde. Eserinin en küçük, gazete yazıları gibi görünüşte kayıtsız parçaları bile tutkusunun ateşli özünde eriyip akıyordu. Yaratıcı gücünün rahat, kendi haline bırakılmış parçasıyla,

adeta el alışkanlığıyla, tekniğin oyunsu hafifliğiyle yazmamıştır, her seferinde fiziksel kapasitesinin tamamını olaya yoğunlaştırmış, sinirleri sızlayıncaya kadar konunun içinde yer almış, yarattığı kahramanların acısını onlarla birlikte yaşamıştır. Bütün eserleri adeta muazzam bir atmosfer basıncı nedeniyle meydana gelen gök gürültüleri şeklinde patlayarak ortaya çıkıyordu. İçsel katılım olmaksızın yazamaz Dostoyevski ve Stendhal için söylenen şu ünlü söz onun için de geçerlidir: Lorsqu'il n'avait pas d'émotion, il était sans esprit. (Duyguları uyarılmadığı zaman zihni çalışmıyordu.) Dostoyevski tutkulu olmadığı zamanlar yazar da olmuyordu.

Ama sanatta tutku yapıcı olduğu kadar yıkıcı etki de yapan bir unsurdur. O, ancak berrak bir zihnin, ebedi biçimleri bulup çıkarabileceği bir kaos yaratır yalnızca. Her sanatın yaratmanın itici gücü olarak huzursuzluğa ihtiyacı vardır, ama mükemmelliğe ulaşmak için ölçülü ve bilinçli sükûnete olan ihtiyacı bundan daha az değildir. Dostoyevski'nin heybetli, gerçekliğin elmaslarını delecek kadar güçlü zihni herhalde büyük sanat eserinin etrafını saran o mermer soğukluğunun, o bronz serinliğinin farkındaydı. Büyük mimariyi seviyor, hatta ona tapıyordu; dünyanın muhteşem boyutlarda, yüksek tasarımlarını yapıyordu. Ama tutkulu duygusu sürekli bu temelleri sular altında bırakıyordu. Kalp ve zihin arasındaki o ebedi uçurum eserlerde de kendini gösteriyor ve burada mimari ve tutku arasındaki karşıtlık olarak ortaya çıkıyordu. Bir sanatçı olarak Dostoyevski nesnel yazmaya, dışarıda kalmaya, sadece anlatmaya ve kurmaya, bir anlatıcı, olayları bildiren, duyguları analiz eden biri olmaya boş yere uğraştı durdu. Acı ve merhamet tutkusu onu hiç durmadan kendi dünyasına karşı konulmaz bir şekilde çekiyordu. Dostoyevski'nin en bitmiş eserlerinde bile her zaman bir parça başlangıç kaosu vardır, hiçbir zaman ahenge ulaşılmamıştır ("Ahenk'ten nefret ediyorum!" diye bağırır onun en gizli düşüncelerini açığa vuran İvan Karamazov.) Burada da biçimle irade arasında bir barış, bir denge yoktur, bilakis –ah, varlığının bu ikiliği, soğuk kabuktan kor gibi çekirdeğe kadar

bütün biçimlerin içine sızan hep o değil mi!– dış ile iç arasındaki mücadele dinmek nedir bilmez. Varlığının ebedi ikiliği epik eserlerinde mimari ile tutku arasındaki mücadele anlamına geliyordu. Dostoyev-ski, romanlarında hiçbir zaman uzmanların “epik eser” dedikleri şeye, Homeros’tan Gottfried Keller’a ve Tolstoy’a kadar bir dizi ustanın kuşaktan kuşağa aktardığı o büyük sırra, hareketli olayları sükûnet içinde anlatma sırrına ulaşamamıştır. O dünyasını tutkuyla biçimlendirir ve yalnızca heyecan ve tutkuyla okunduğunda tadına varılabilir bu dünyanın. Hiçbir zaman kitaplarında yumuşak, ritmik, beşikte sallar gibi sallayan konforlu bir duygu yoktur; kendimizi asla güvende ve olayların dışında hissetmeyiz, adeta dalgalı bir denizin güvenli kıyısına oturup karalara çarpan dalgaları ve kargaşayı izler gibi izlemeyiz. Her zaman olayların içine gömülür, kendimizi trajedinin tam ortasında buluruz. Romanlarındaki kişilerin krizlerini bir hastalık gibi biz de kanımızda hissederiz, sorunlar bir iltihap gibi yanar kırbaçlanmış duygularımızda. Bütün duyularımızla bizi alevler içindeki atmosferine çeker, ruhun uçurumlarına doğru sürükler, kenarına geldiğimizde soluk soluğa kalırız, başımız döner, nefesimiz kesilir. Ancak nabzımız onunki gibi delice attığında, kendimiz de şeytani tutkuya kapıldığımızda, ancak o zaman onun eseri tümüyle bize ait olur, biz de tümüyle ona ait oluruz. Dostoyevski sadece destanını birlikte duyumsayacak, gerilmiş, taşkın insanlar istiyor, tıpkı kahramanlarının seçiminde yaptığı gibi. Kütüphane müşterileri, rahat okumalar isteyen aylaklar, kullanıla kullanıla aşınmış problemlerin kaldırımlarında gezintiye çıkanlar ondan, Dostoyevski de onlardan vazgeçmek zorundadır. Sadece ateşler içinde yanan insan, tutkular içinde kavrulan insan onun hakiki dünyasına dalabilir.

Şuna karşı çıkmak, gizlemek, saklamak mümkün değil: Dostoyevski’nin okurla olan ilişkisi ne dostane ne de huzurludur, bilakis tehlikeli, zalim, şehvetli içgüdülerle dolu bir uyumsuzluktur. O kadınla erkek arasındaki tutkulu bir ilişkidir, diğer yazarlarda olduğu gibi dostluk ve güven ilişkisi değil. Çağdaşları olan Dickens ya da Gott-fried Keller

okuru yumuşak bir konuşmayla, melodik tahriklerle kendi dünyasına çeker, onlarla yumuşak yumuşak sohbet ederken olayların ortasına sürükler; onlar sadece merakı ve hayal gücünü harekete geçirirler, Dostoyevski gibi kabarıp taşan bir kalbin tamamını değil. Bu tutkulu adam bize tümüyle sahip olmak ister, sadece merakımızı, ilgimizi değil, bütün ruhumuzu, hatta bedenimizi ister. Önce içsel atmosferi elektrikle yükler, ince bir ustalıkla duyarlılığımızı artırır. Bir tür hipnoza tutuluruz, onun tutkulu iradesinde irademizi kaybederiz: Belli belirsiz mırıldanan bir büyücü gibi bitmek tükenmek bilmeyen anlamsız konuşmalarla kafamızı meşgul eder, gizemler ve imalarla ona derinden katılmamızı sağlar. Çok çabuk teslim olmamızı istemez, hazırlık işkencesini şehvetli bilinciyle uzattıkça uzatır, içimizde yavaş yavaş bir huzursuzluk kaynamaya başlar, ama sürekli yeni figürler öne sürerek, önümüzde yeni tablolar açarak olayların içine bakmamızı geciktirir. Şehvetli bir haz içinde hem bizim teslimiyetimizi, hem kendi teslimiyetini şeytani bir irade gücüyle geciktirdikçe geciktirir ve böylece içimizdeki basıncı, atmosferin duyarlılığını sonsuz bir şiddete ulaştırır. Kader yüklü olarak üzerimizde trajik bulutların toplandığını hissederiz (Suç ve Ceza'da, bütün bu anlamsız ruhsal hallerin işleyeceği cinayete hazırlık olduğunu anlamamız nasıl da uzun sürer, ama yine de korkunç bir şey olacağını çok önceden sinirlerimizde duyarız!), ruhun gökyüzünde sezgiler sağanak halinde çakar durur, Dostoyevski'nin duyusal şehveti geciktirmesinin inceliğiyle kendinden geçer, küçük küçük imalar iğne uçları gibi deriye batar. Şeytani bir yavaşlatmayla Dostoyevski büyük sahnelerin önüne sayfalarca mistik ve şeytani bir can sıkıntısı koyar, ta ki duyarlı insanda (diğerleri zaten buralarda hiçbir şey hissetmez) zihinsel bir ateş, fiziksel bir ıstırap doğana kadar. Gerilim hazzı da bu karşıtlık tutkununu acı verecek hale gelinceye kadar sürükler ve ancak ondan sonra, göğsün aşırı ısınmış kazanında duygular kaynamaya başladığında ve duvarları yıkmaya çalıştığında, ancak ondan sonra balyozu insanın kalbine indirir, ancak o zaman yüce bir an içinde, eserinin gökyüzünde bir kurtuluş şimşeği çakar ve kalbimizin derinliklerine saplanır. Gerilim artık dayanılmaz olduğunda

Dostoyevski epik sırrı parçalar ve aşırı gerilmiş durumdaki duyguyu yumuşak, sel gibi akan, gözyaşlarıyla ıslanmış bir duyumsamaya dönüştürür.

Böylesine düşmanca, böylesine şehvetli, böylesine ustalıklı bir tutkuyla okurunu altüst eder Dostoyevski. Onları karşılıklı bir güreşte yere yıkmaz, bilakis saatlerce kurbanının etrafında dönen bir katil gibi birdenbire okurun kalbine bir hançer saplayıverir.

Öylesine tutkulu bir kargaşa yaratır ki, artık onu anlatıcı diye nitelemekten çekinir hale geliriz. Onun tekniği patlayıcıdır: O bir işçi gibi kürekle kazarak yollar açmaz eserinde, bilakis içerden dışarıya doğru, en küçük hacme sıkıştırılmış bir kuvvetle dünyayı ve okurun sıkışan göğsünü havaya uçurur. Hazırlıklarını tümüyle yeraltında yığar; bunlar adeta okura hazırlanan birer komplo, yıldırım gibi çakan sürprizlerdir, insan bir felakete doğru sürüklendiğini ne kadar hissederse hissetsin, onun kişilerden hangisine mayınlı dehlizlerini yerleştirdiğini, hangi taraftan, ne zaman o korkunç patlamanın geleceğini bilmez. Kişilerin her birinden olayların tam ortasına bir dehliz açılır, her biri tutkunun patlayıcı maddesiyle yüklenmiştir. Ama fitili kimin ateşleyeceği (mesela Fyodor Karamazov'u öldürme düşüncesiyle zehirlenmiş olan kişilerden hangisinin bu işi yapacağı), işte tam bu, benzersiz bir ustalıkla son ana kadar gizlenir, zira her şeyi sezdiren Dostoyevski sırrının en ufak bir parçasını bile açığa vurmaz. Kaderin bir köstebek gibi hayatın alt katmanlarında eşelendiğini hissederiz, mayının ta kalbimize kadar sokulduğunu hissederiz, sonsuz bir gerilim içimizi kemirir, ta ki atmosferin boğuculuğunu bir anda dağıtan şimşek benzeri o küçük anlar gelinceye kadar.

Bu küçük anlar için, durumun bu benzersiz konsantrasyonunu sağlamak için anlatıcı Dostoyevski serimleme konusunda bugüne kadar görülmemiş bir şiddet ve genişlik yaratır. Sadece büyük bir sanat böyle bir yoğunluğa, böyle bir konsantrasyona erişebilir, sadece ilksel, efsane-vi

bir büyüklükte bir sanat yapabilir bunu. Genişlik burada gevezelik değil, mimaridir: Piramitlerin sivri uçlarını yapabilmek için devasa temeller atmak gerektiği gibi, Dostoyevski'deki sivri dorukları yaratabilmek için de romanlarının muazzam boyutlarına ihtiyaç vardır. Gerçekten de, memleketinin en büyük nehirleri olan Volga ve Dinyeper gibi akar onun romanları. Hepsinde nehir gibi akan bir şey vardır, yavaş yavaş dalgalanarak muazzam hayat öbeklerini yuvarlarlar. Binlerce, binlerce sayfadan taşarlar, bazen de sanatsal yaratımın kıyılarını aşarak, beraberlerinde de bir sürü politik çakıl ve polemik taşı sürüklerler. Bazen ilhamın azaldığı yerlerde geniş kumlu alanlara da sahiptirler. Birden akıntı kesilmiş gibi görünür. Ağır aksak bir akışla kıvrımları ve girdapları geçerek ilerlemeye devam eder olaylar, seller konuşmanın kum havuzlarında saatlerce oyalanır, ta ki yeniden kendi derinliğini ve tutkusunun en coşkulu yerini bulana kadar.

Ama sonra, denizin, sonsuzluğun yakınlarında aniden akıntı benzersiz hızlara ulaşır, o uzun uzun anlatımları bir girdap halinde yoğunlaşır, bentler adeta yıkılır, tempo korkutucu hale gelir, ruh duygunun uçurumlarına bir ok hızıyla sürüklenir. Artık yaklaşan uçurum hissedilmeye başlamıştır, şimdiden çağlayanın gürültüsü duyulur, bütün o uzun ve ağır kitle birdenbire köpüren bir hıza dönüşür, anlatının akıntısı çağlayan tarafından adeta mıknatıs gibi çekilir, katharsis fokurdamaya başlar, böylece biz de elimizde olmadan hızla sayfaları geçeriz ve kendimizi birden olayların uçurumunda buluruz, adeta yaralanmış duygularımızla.

Ve hayatın o muazzam kitlesinin adeta bir ana sıkıştırıldığı duygusu, bu aşırı yoğunluk duygusu, ki aynı zamanda ıstıraplı ve baş döndürücüdür, kendisinin de bir keresinde "kule duygusu" dediği şey – kendi uçurumuna eğilmek ve ölümcül çakılışın hazzını önceden hissetmek, bu Tanrısal çılgınlık anı–, bütün hayatıyla birlikte ölümü de hissetmek olan bu aşırı duygu aynı zamanda Dostoyevski'nin büyük epik

piramidinin görünmez ucudur da. Bütün romanları belki de sırf bu kor gibi yanma duygusunun yaşandığı anlar için yazılmıştır. Dostoyevski böyle yirmi ya da otuz kadar bölüm yazmayı başarmıştır ve hepsi de tutkusal yoğunlaşmanın o benzersiz doruğuna ulaşır, öyle ki bu bölümlerden her biri sadece, bir bakıma savunmasız yakalandığımız ilk okuyuşta değil, dördüncü ve beşinci tekrarlarda bile ateşli bir ok gibi kalbimizi deler geçer. Bu anda romandaki bütün kişiler her seferinde bir odaya toplanırlar, her seferinde hepsi de kendi istençlerinin en yoğun noktasındadır. Bütün sokaklar, bütün akıntılar, bütün kuvvetler sihirli bir şekilde bir noktaya toplanırlar ve hepsi de tek bir harekette, tek bir mimikte, tek bir sözde dağılıp giderler. Sadece Ecinniler'de Şatov'un sırlar ağını "kuru bir şamar"la parçaladığı o tokat sahnesini hatırlamak yeter, Budala'da Nastasya Filipovna'nın 100 bin rubleyi ateşe atışını ya da Suç ve Ceza'da ve Karamazov Kardeşler'deki itiraf sahnelerini. Sanatının bu en yüksek, artık maddilikten kurtulup bu tümüyle öze dönüşmüş anlarında mimari ve tutku tam anlamıyla birleşmiştir. Dostoyevski sadece esrime halinde bütün bir insandır, sadece bu kısa anlarda mükemmel sanatçıdır. Ama bu sahneler salt sanatsal açıdan sanatın insan üzerindeki benzersiz zaferidir, zira ancak geriye doğru okuduğunda insan nasıl bir dâhice hesaplamanın bütün yolları bu zirveye taşıdığını anlayabilir, nasıl bilgece bir dağıtımla insanların ve durumların birbirlerini sihirli bir şekilde tamamladıklarını, nasıl yüz bilinmeyenli ve muazzam bir denklemin birdenbire çözülüp en küçük sayıya, duygunun son, eksiksiz bütünlüğüne, yani esrimeye ulaşıldığını görebilir. Dostoyevski'nin en büyük sanatsal sırrı şudur: Bütün romanlarını, duygunun bütün elektrik yüklü atmosferlerinin toplandığı ve kaderin yıldırımını yanılmaz bir eminlikle içinde zapt eden böylesi zirvelere doğru kurmak.

Dostoyevski'den önce hiç kimsenin sahip olmadığı ve hiçbir sanatçının hiçbir zaman bu ölçüde sahip olamayacağı bu özel sanat biçiminin kaynaklarına özellikle değinmek gerekir mi? Bütün yaşam kuvvetlerinin

toplanarak bir sarsılma halinde bu bir saniye içine sıkıştırılmasının onun kendi kişisel hayatının, o şeytani hastalığının sanata dönüştürülmüş, somut biçimi olduğunu söylemeye gerek var mı? Hiçbir sanatçının ıstırabı sara illetinin bu sanatsal dönüşümünden daha verimli olmamıştır, zira Dostoyevski'den önce hiçbir sanatçı bütün hayat zenginliğinin benzer bir yoğunluğunu mümkün olan en dar mekân ve zaman boyutuna böylesine sıkıştırmamıştır. Semenov-ski Meydanı'nda, gözleri kapalı vaziyette duran ve iki dakika içerisinde bütün geçmiş hayatını bir kere daha yaşayan, her sara krizi sırasında sendelemekle koltuktan yere sert düşüş arasında geçen o kısa anda hayali dünyalar içinde dolaşan ve hepsini gözlerinin önünde gören Dostoyev-ski, evet sadece o bu sanata erişebilirdi, zamanın küçük ceviz kabuğuna olaylardan oluşan bir evreni sığdırma sanatını ancak o başarabilirdi. Sadece o, böylesi patlamaya hazır anların imkânsızlığını böylesi şeytani bir güçle gerçekliğe dönüştürebilirdi, ki biz bu mekânı ve zamanı aşma yetisini hemen hemen hiç fark etmeyiz bile. Onun eserleri hakiki birer yoğunlaşma mucizeleridir. Sadece bir örneği hatırlamak yeter: Budala'nın 500 sayfalık birinci cildini okuyoruz. Bir kaderler karmaşası kopmuş, bir ruhlar kaosu doğmuş, gözlerimizin önünde birçok insan canlandırılmıştır. Onlarla birlikte sokaklarda yürünmüş, evlerde oturulmuş ve birden, rastlantısal bir düşünme sırasında bu muazzam olaylar zenginliğinin sadece on iki saatlik bir süreçte, öğle ile gece yarısı arasında olup bittiği fark edilir. Karamazov'ların fantastik dünyası da sadece birkaç gün içerisine, Raskolnikov'unki bir haftaya sıkıştırılmıştır – bir yazarın daha önce asla ulaşamadığı, hayatın kendisinin bile sadece çok ender anlarda ulaştığı bir yoğunlaşma ustalığı. Belki sadece, öğle ile akşam arasındaki dar kesite bütün bir yaşamı ve ayrıca geçmiş kuşaklarınkini de sıkıştırmış olan Oidipus'un antik tragedyasında bu çılgın düşüş ve yükselişleri, kaderin bu zalim değişimlerini bulabiliriz, ama aynı zamanda ruhsal fırtınaların temizleyici kuvvetini de. Bu sanatı hiçbir epik eserle karşılaştırmak mümkün değildir ve bu yüzden Dostoyevski o büyük anlarında her zaman bir tragedyacı, romanları da adeta örtülü, dönüştürülmüş dramlar gibi

görünür; sonuçta Karamazov Kardeşler'in ruhu Yunan tragedyasının ruhunu, bedeni Shakespeare'in bedenini taşır. Çırılçıplak durur o devasa insan bunlarda, kaderin trajik gökleri altında savunmasız ve küçük.

Bu tutkulu düşüş anlarında Dostoyevski'nin romanı tuhaf bir biçimde aniden anlatı karakterini de kaybeder. O ince epik kabuk, duygunun ateşinde erir ve buharlaşır, küllenmiş, korlaşmış bir diyalogdan başka bir şey kalmaz geriye. Dostoyevski'nin romanlarının en büyük sahneleri çıplak, dramatik diyaloglardır. Bunlardaki her bir kişilik öylesine kesin bir şekilde yerli yerine konmuş, büyük romanların geniş bir sel gibi akan içeriği dramatik bir ana öylesine sıkıştırılmıştır ki, tek bir söz eklemeden ya da çıkarmadan bunları olduğu gibi sahneye koymak mümkündür. Dostoyevski'de her zaman nihai olana, şiddetli bir gerilime, şimşek gibi ani bir boşalıma zorlayan trajik duygu, böyle anlarda onun epik eserini görünüşe göre eksiksiz olarak dramatik esere dönüştürmektedir.

Bu sahnelerdeki dramı, hatta tiyatro etkisi yaratan şeyi ilk fark edenler elbette eli çabuk tiyatro zanaatkârları ve bulvar tiyatrocuları olmuştur; filologlardan çok daha önce ve çabucak Suç ve Ceza'dan, Budala'dan, Karamazov Kardeşler'den birkaç sağlam tiyatro oyunu apartıvermişlerdir. Ama bunlar bu tür denemelerin, Dostoyevski'nin kahramanlarını dışardan, sadece dış görünüşleri ve kaderleri açısından ele almanın, onları kendi çevrelerinden, ruhsal dünyalarından çekip çıkarmanın ve ritmik duyarlılıklarının fırtınalı atmosferinden ayırmanın nasıl acı bir başarısızlıkla sonuçlanacağını çok iyi göstermişlerdir. Gökyüzüne erişen ve her biri binlerce gizli sinir ağıyla epik topraklara kök salmış olan canlı, hışırtılı halleriyle karşılaştırıldıklarında bu kişiler kabuğu soyulmuş ağaç gövdeleri gibi çıplak ve cansız bir etki bırakmaktadır. Onların damarları yüzlerce sayfa içinde dallanıp budaklanmakta, en güçlü görsel gücünü karanlıktan, imadan ve sezgiden almaktadır. Dostoyevski'nin psikolojisi parlak sahne ışığına uygun değildir, onlar üzerinde "çalışanlar"la ve basitleştirenlerle alay eder. Zira bu epik yeraltı dünyasında sırlarla dolu

fiziksel temaslar, alt akıntılar ve nüanslar vardır. Gözle görülür mimiklerden değil, binlerce ve binlerce imadan oluşur ve şekillenir onun kişileri, edebiyatta bu ruhsal ağdan daha kırılgan bir ağ yoktur. Anlatının bu derinin altına geçen, adeta derinin altında akan alt akıntılarını bir kere olsun duyumsamak için Dostoyevski'nin romanlarından birinin kısaltılmış çevirisini okumayı deneyin. Görünüşe göre hiçbir şey eksik değildir: Olayların filmi daha hızlı akar, hatta kahramanlar daha çevik, daha kararlı, daha tutkulu görünürler. Ama işte bir şekilde fakirleştirilmişler, ruhlarındaki o harika parlaklıktan yoksun bırakılmışlar, atmosferlerinden o elektrik kıvılcımları alınmış, boşalımı böylesine korkunç ve rahatlatıcı yapan gerilimin o boğuculuğu yok edilmiştir. Bir daha yerine konamayacak bir şey mahvedilmiş, sihirli çember kırılmıştır. Özellikle bu tür kısaltma ve oyunlaştırma denemelerinde Dostoyevski'deki uzun ve geniş anlatımın anlamı, görünüşteki o hantallığın amacı daha iyi anlaşılmaktadır. Çünkü o küçük, belli belirsiz, ara sıra ortaya çıkan, tümüyle tesadüfi ve gereksizmiş gibi görünen imalar karşılığını yüzlerce, yüzlerce sayfa sonra bulmaktadır. Anlatının görünen yüzeyi altında mesajları ilerilere taşıyan, gizemli refleksleri değiştiren birtakım gizli ilişkiler ağı hüküm sürmektedir. Dostoyevski'de gizli ruhsal şifreler, anlamları ancak ikinci, hatta üçüncü okumada anlaşılan minicik fiziki ve psikolojik işaretler vardır. Hiçbir yazar olayların iskeleti altında, diyalogların görünen derisi altında yatan, adeta ince sinirlerle örülmüş bir anlatım sistemine alttan alta akan bu derece karmaşık olaylar yığınını yazmayı başaramamıştır. Ne var ki, buna sistem demek pek doğru değildir: Bu psikolojik süreç ancak insanın kendi esrarengiz organizması ve görünüşteki gelişigüzelliğiyle karşılaştırılabilir. Diğer epik sanatçılar, özellikle Goethe, insandan çok doğaya öykünürken ve okur olayları bir bitki gibi organik, bir manzara gibi resimsel bir biçimde algılarken, Dostoyevski'nin bir romanını özellikle derin tutkulu bir insanla karşılaşma şeklinde duyumsar ve yaşar. Dostoyevski'nin eseri ebediliğinin yanında, tümüyle dünyevidir; ikiye ayrılmış, bilgili, tutkuları uyarılmış, her zaman fokur fokur kaynayan bir beden ve zihin asla bronz bir metal, soğumuş

saf bir element olmayan, sinirlerden oluşmuş bir varlıktır. O, hesaba kitaba gelmez ve tam olarak anlaşılmaz, tıpkı ruhun bedenin sınırları içindeki hali gibidir ve sanat biçimleri içinde bir benzeri daha yoktur.

Benzersizdir: Sanatına, ruhsal ustalığına duyulan hayranlık bütün ölçülerin ötesindedir ve insan onun eserine ne kadar çok gömülürse, büyüklüğü o derece inanılmaz ve muhteşem görünür. Bununla bütün bu romanların mükemmel sanat eserleri olduğunu söylemiyorum, hatta onlar bazı daha fakir, daha dar çemberler çizen ve daha basit şeyleri ele alan eserlerden daha az tamamlanmış haldedirler. Ölçüsüz olan ebedi olana ulaşabilir, ama onu taklit edemez. Onların benzersiz mimarisinin birçok kısmı tutkunun selleri altında kalmıştır, bazı kahramanca başlangıçlar sabırsızlık tarafından mahvedilmiştir. Ama Dostoyevski'nin bu sabırsızlığı bizi sanatının tragedyasından hayatının tragedyasına geri götürür. Çünkü bu, yani hayat tarafından aceleciliğe sürüklenmiş olması ve eserlerini mükemmel şekilde yazmasını engelleyecek derecede acele ettirilmiş olması onda tıpkı Balzac'ta olduğu gibi içsel bir hafife almadan çok, kesinlikle kaderinin bir cilvesidir. Bu eserlerin nasıl ortaya çıktıkları unutulmamalıdır. Her seferinde, Dostoyevski daha ilk bölümü yazarken bütün roman satılmış, her çalışma bir avanstan diğer avansa bir kovalamacaya dönüşmüştür. "Yaşlı bir posta beygiri gibi" çalışarak, memleketinden kaçıp Avrupa'yı dolaşırken, bazen son düzeltmeleri yapacak zaman ve huzur bulamamıştır, bu bilginler bilgini bunun farkındadır ve bunu bir kusur olarak duyumsamaktadır! "Ne şartlar altında çalıştığımı bir görseler. Benden kusursuz şaheserler bekliyorlar, oysa ben en acı, en sefil sıkıntılar yüzünden alelacele yazmak zorundayım," diye bağırır acılar içinde. Malikânelerinde rahat rahat oturup satırları düzeltebilen, düzenleyebilen ve başka da bir şeylerini kıskanmadığı Tolstoy ve Turgenyev'e lanetler yağdırır. Kişisel olarak hiçbir yoksulluktan çekinmez, ama sanatçı olarak işçi gibi çalışmaktan hoşnutsuzluk duyar; "Malikâne efendilerinin edebiyatı"na, bir kere huzur içinde, bir kere eksiksiz olarak eserini tamamlayabilmek için duyduğu, dizginlerinden

kurtulmuş bir sanatçı olma özlemiyle ateş püskürür. Eserlerindeki bütün hataların farkındadır, sara krizinden sonra gerilimin gevşediğini, eserin gergin kılıfının adeta inceldiğini ve önemsiz şeylerin içeri sızdığını bilir. Elyazmalarını okuduğu sırada sık sık arkadaşları ya da karısı sara krizlerinden sonra ortaya çıkan zihin bulanıklığı sırasında yaptığı kaba hatalara dikkatini çekmek zorunda kalırlar. Bu işçi, bu gündelikçi adam, yoksulluğunun en ağır olduğu dönemde üç devasa romanı arka arkaya yazan bu avansların kölesi içsel olarak en bilinçli sanatçıdır. O fanatik bir şekilde altın işçiliğini, bir kuyumcu gibi eserini mükemmelleştirmeyi sever. Yoksulluğun kırbacı altındayken bile tek tek sayfaların üzerinde saatlerce çalışır, karısı açlıktan ölmek üzere olmasına ve ebenin parası henüz verilmemiş olmasına rağmen Budala'yı iki kez yok eder. Mükemmelliğe olan istemi sınırsızdır, ama yoksulluk da sınırsızdır. Ruhunu saran iki şiddetli kuvvet, dışsal ve içsel zorlama, yine boğuşmaya başlar. Bir sanatçı olarak da ikiliğin en büyük yarığıdır Dostoyevski. Nasıl içindeki insan sonsuz bir ahenge ve huzura kavuşmak istiyorsa, içindeki sanatçı da aynı şekilde mükemmelliğe ulaşmak ister. Her iki tarafta da kaderinin çarmıhında kolları açık vaziyette gerilmiş bulunmaktadır.

Sanat bile, o tek ve biricik sanat bile bu ikilik kurbanını çarmıhtan kurtarmaz, o bile bir ıstırap, huzursuzluk, acele ve kaçış demektir, o bile bu vatansızın vatanı değildir. Onu yaratmaya iten tutku mükemmelliğe de zorlamaktadır. Burada da mükemmelliğe, ebedi sonsuzluğa kışkırtılmaktadır: Bitirilmeden kalmış kuleleriyle (zira hem Karamazov Kardeşler, hem de Suç ve Ceza asla yazılmamış bir bölüm vaat ederler), roman inşaatları dinin göklerine, ebedi soruların bulutlarına yükselir. Artık onlara roman demeyelim ve epik ölçülerle değerlendirmeyelim: Onlar çoktandır artık edebiyat değildir, bir tür gizli başlangıç, peygamberce hazırlıklar, prelüdler ve yeni bir insan mitosunun öngörüleridir. Dostoyevski sanatı ne kadar severse sevsin, bu onun için nihai olan değildir ve bütün ünlü Rus yazarları gibi onu insanın Tanrı'ya ulaşmasının bir aracı olarak görür. Sadece şunu hatırlayalım yeter: Gogol Ölü

Canlar’dan sonra edebiyatı bir kenara fırlatır ve bir mistik, yeni bir Rusya’nın esrarengiz habercisi olur, Tolstoy altmış yaşındayken sanatı, hem kendininkini hem de diğerlerininkini lanetler, tam anlamıyla bir iyilik ve adalet havarisi olur, Gorki ünü bir kenara iter ve devrimin habercisi olur. Dostoyevski son anına kadar kalemi elinden bırakmamıştır, ama yazdıkları artık dünyevi ve dar anlamıyla sanat eseri değil, Üçüncü Saltanat’ın, Tanrı’nın Saltanatı’nın İncil’i, yeni Rus dünyasının bir tür mitosu, bir kıyamet haberidir; karanlık ve gizemlidir. Bu ebedi hoşnutsuz için sanat sadece bir başlangıçtı ve sonu da sonsuzluktaydı. Sanat onun için bir basamaktı, tapınağın kendisi değil. Eserinin mükemmelliği içinde, geçici biçime büründürülmemiş olup sadece sezildiği için henüz sözle ifade edilemeyen, daha büyük bir şey vardır, bunlar insanı ve insanlığı mükemmelliğe götürecek yollardır.

Sınırları Aşan

“Sona erdirememen, bu seni büyütecektir.”

Goethe

Gelenek geçmişin bugün etrafına çizdiği taştan bir sınırdır: Geleceğe ulaşmak isteyen onu aşmak zorundadır. Zira doğa idrak etmeyi kesintiye uğratmak istemez. Gerçi bir düzen talep ediyormuş gibi görünür, ama işte sadece bir düzen uğruna, kurulu düzeni yıkanları sever. Tek tek insanlardan, ölçüsüz güçleri sayesinde, ruhun vatan topraklarından bilinmeyenin karanlık okyanuslarına, kalbin yeni bölgelerine, zihnin yeni alanlarına açılan conquistador’lar[12] yaratır. Sınır tanımayan bu cesur kişiler olmasaydı, insanlık kendi içinde kapalı kalır, gelişimi bir daire etrafında dönmekten başka bir şey olmazdı. Adeta kendi kendilerinin önüne geçmek isteyen bu büyük öncüler olmasaydı, hiçbir kuşak kendi yolunu bulamazdı. Bu büyük hayalperestler olmasaydı, insan o derin anlamının bilincine varmazdı. Dünyayı genişletenler soğukkanlı bilim adamları, kendi memleketini tanıyan coğrafyacılar değil, bilinmeyen okyanusları aşıp yeni Hindistan’a varan o öfkeli adamlar oldu: Modern ruhun bütün derinliklerine ulaşanlar psikologlar, bilim adamları değil, ölçüsüz yazarlar, sınırları aşan şairler oldu.

Edebiyatın bu büyük sınır tanımazlarından olan Dostoyevski çağımızda bunların en büyüğüydü ve hiç kimse onun kadar, “Sınırsızlık ve sonsuzluk yeryüzünün kendisi kadar gerekliydi,” diyen bu atılgan, bu ölçüsüz adam kadar ruhun yeni ülkelerini keşfetmedi. Hiçbir yerde durmadı; “Her yerde sınırları aştım,” diye yazar mektuplarından birinde gururla ve kendi kendini suçlayarak, “her yerde.” Onun bütün yaptıklarını saymak neredeyse imkânsızdır, düşüncenin buzlu zemininde gezintiler,

bilinçdışının en gizli kaynaklarına inişler, tırmanışlar, kendini idrak etmenin o baş döndürücü zirvelerine adeta uyurgezer gibi yaptığı tırmanışlar. Nerede alışılmamış bir yol varsa adımlarını oraya atmıştır, nerede bir labirent ve karışıklık varsa orada zevkle yaşamıştır, insanlık ruhsal varlığının mistisizmini ve mekanizmasını daha önce hiç bu kadar derinden tanımamıştır; insanlık Dostoyevski'nin bakışıyla daha uyanık ve daha bilinçli, duygularında daha esrarengiz, daha tanrısal hale gelmiştir. O olmasaydı, bütün ölçüleri aşan bu adam olmasaydı, insanlık doğasındaki sır hakkında daha az şey biliyor olacaktı, onun eserinin tepesine çıkarak daha önce olmadığı kadar uzak geleceğe bakabiliyoruz artık.

Dostoyevski'nin ortadan kaldırdığı ilk sınır, gözlerimizin önüne serdiği ilk uzaklık Rusya'ydı. O dünya adına ülkesini keşfetti, Avrupalı bilincimizi genişletti, Rusların ruhunu ilk kez bir fragman olarak, evrensel ruhun en değerli unsurlarından biri olarak idrak etmemizi sağladı. Ondan önce Rusya Avrupa için bir sınır demekti: Asya'ya doğru bir geçiş yolu, haritada bir leke, kendi barbar ve aşılmış kültürel çocukluğumuzun geçmiş bir dönemiydi. Ama o bize bu bozkırın gelecekteki gücünü gösterdi, ondan beri Rusya'yı yeni bir dinin doğma ihtimali olarak algılıyoruz, insanlığın büyük şiirinde yaklaşmakta olan bir söz olarak. O dünyanın kalbini bilgi ve beklenti açısından daha da zenginleştirdi. Puşkin (ki o bizim için anlaşılması zor biridir, çünkü onun şiiri her türlü tercümede elektriksel gücünü yitirir) bize sadece Rus aristokrasisini gösterdi, Tolstoy yine basit, ataerkil köylü insanları, dünyanın eski, yıpranmış, elden ayaktan düşmüş varlığını gösterdi. Ancak o tutuşturdu ruhumuzu yeni olanakları haber vererek, ancak o alevlendirdi bu yeni ulusun dehasını ve bizi neredeyse kıskandırdı, öyle ki çocukluğun bu korlaşmış damlası ve onun bize gösterdiği Rus halkının bu ruhsal başlangıcı yaşlı Avrupa'nın yorgun, atıl dünyasının gözlerini alıyor. Özellikle bu savaşta Rusya hakkında bildiğimiz her şeyi ondan öğrendiğimizi ve bu düşman ülkeyi ruhun kardeş ülkesi olarak da algılayabileceğimizi sırf onun sayesinde

fark ettiğimizi anladık. Ama dünya bilgisinin Rusya fikri etrafında genişlemesinden daha derin ve daha anlamı olan şey (zira bunu belki Puşkin başarabilirdi, eğer 37 yaşında göğsüne düello kurşunu saplanmamış olsaydı) kendi ruhsal bilgimizde meydana gelen ve edebiyatta bir eşi benzeri daha olmayan o muazzam genişlemedir. Dostoyevski psikologların psikoloğudur. İnsan kalbinin derinliği onu sihirli bir şekilde çeker; bilinçdışı, bilinçaltı, anlaşılmaz olandır onun hakiki dünyası. Shakespeare'den bu yana duyguların sırrı ve sihirli kanunları hakkında fazla bir şey öğrenmedik ve hades'ten, yeraltı dünyasından geri dönen tek kişi olan Odysseus gibi o da ruhun yeraltı dünyasını anlatır. Çünkü Odysseus gibi ona da bir Tanrı, bir şeytan eşlik etmektedir. Hastalığı, onu duygunun, sıradan ölümlülerin erişemediği zirvelerine çıkararak, sonra birden halihazırda yaşamın öte yakasında duran korku ve dehşetin derinliklerine çarparak, ancak cansızlığın ve aşırı canlılığın bazen dondurucu, bazen yakıcı atmosferinde nefes almasına izin vermektedir. Gece hayvanlarının karanlıkta görmesi gibi o da alacakaranlıkta diğerlerinin gündüz gördüğünden daha berrak görmektedir. Diğerlerinin yandığı ateşli yerlerde onun duyguları ancak hakiki, hoş bir sıcaklığa ulaşmaktadır; o sağlıklı ruhun çok üzerine çıkmış, hasta olanı ve böylelikle yaşamın en derin sırrını kendine ev edinmiştir. Deliliğe nefesini duyacak kadar yaklaşıp yüzünü aydınlatmış, uyanıkların ve bilginlerin bayılıp düşecekleri yerlerde, duygunun zirvelerinde kendinden emin, bir uyurgezer gibi yürümüştür. Dostoyevski bilinçdışının yeraltı dünyasına doktorlardan, hukukçulardan, suç uzmanlarından ve psikopatlardan daha derin bir şekilde sokulmuştur. Bilimin ancak çok sonra keşfettiği ve adlandırdığı, deneylerle adeta ölü deneyimlerden bir neşterle kesip çıkardığı şeyleri, bütün bu telepatik, histerik, sanrılı, sapıkça fenomenleri kâhince bir sırdaşlık ve birlikte acı çekebilme konusundaki o mistik yetisi sayesinde çok önceden ortaya koyabilmiştir. Deliliğin (zihinsel taşkınlığın) sınırlarına, suçun (duygusal taşkınlığın) uçurumlarına kadar izlemiştir ruhun fenomenlerini ve böylece bu yeni ruhsal ülkenin sonsuz yollarını bir uçtan bir uca kat etmiştir. Onunla

birlikte miadı dolmuş bir bilim kitabının son sayfası çevrilir, Dostoyevski sanatta yeni bir psikoloji başlatır.

Yeni bir psikoloji: Zira ruh biliminin de metotları vardır; ilk bakışta tüm zamanlar içinde sonsuz bir birim gibi görünen sanatın da ebediyen yeni kanunları. Burada da sürekli yeni çözümler ve tanımlamalar yoluyla bilgide dönüşümler, anlayışta ilerlemeler olur ve örneğin kimyada deneyler yoluyla, parçalanamaz gibi görünen temel elementlerin sayısının giderek azalması ve görünüşte basit olan şeylerin karmaşık yapılarının giderek fark edilmesi gibi, psikoloji de sürekli artan farklılıklar yoluyla duygu birimini sonsuz bir dürtüler ve karşı dürtüler yığını içinde bölmüş ve dağıtmıştır. Birkaç kişinin bütün öngörü dehalarına rağmen eski psikolojiyle yenisi arasında sınır çizgisi oldukça belirgindir. Homeros'tan Shakespeare'e kadar aslında sadece tek çizgililik psikoloji vardı, insan henüz bir formül, ete kemiğe bürünmüş tek bir karakter özelliğiydi: Odysseus kurnaz, Akhilleus cesur, Aias öfkeli, Nestor bilgeydi... Bu kişilerin her kararı, her eylemi açık ve net bir şekilde kendi iradelerinin bir sonucuydu. Eski ile yeni sanatın dönüm noktasındaki şair Shakespeare bile insanları henüz varlıkları üzerinde etkin bir karşıtlıklar melodisi olarak görüyordu. Ama ruhsal ortaçağdan modern dünyaya ilk insanları, ilk öncüleri gönderen de özellikle Shakespeare olmuştur. Hamlet'de ilk problemli insan doğasını, bugünkü modern karmaşık insanın atasını yaratmıştır, ilk kez burada yeni psikoloji anlamında irade önüne çıkan engeller yoluyla kırılmış, kendini gözlemleme aynası bizzat ruhun kendisine yerleştirilmiş, kendi kendini bilen ve aynı anda hem içerde hem dışarıda olmak üzere ikili bir hayat yaşayan, eylem yaparken düşünen, düşünürken kendini gerçekleştiren insan şekillendirilmiştir, ilk kez burada insan kendi hayatını yaşar, bizim hissettiğimiz gibi hisseder, bugün bizlerin hissettiği gibi, kuşkusuz henüz bilincin alacakaranlığından yeni yeni çıkmaktadır: Bu Danimarka prensi henüz batıl inançlarla dolu bir dünyanın aksesuarlarıyla çevrilidir, salt hezeyan ve sezgi yerine, tedirgin ruhunu hâlâ sihirli içkiler ve hayaletler etkilemektedir. Ama o muazzam psikolojik olay gerçekleşmiş, duygu ikiye bölünmüştür. Ruhun yeni kıtası keşfedilmiştir, geleceğin araştırmacılarının yolu artık açıktır. Byron'ın, Goethe'nin, Shelley'nin

romantik insanları Child Herold ve Werther varlığın somut dünyayla olan tutkulu çelişkisini ebedi bir karşıtlık olarak algılayarak, tedirginlik yoluyla duyguların kimyasal ayrışımlarını hızlandırır. Bu arada pozitif bilimler de bazı değerli bilgiler verir. Ardından Stendhal gelir. Stendhal duyguların kristal yapısı ve algıların çok anlamlılığı ve dönüşüm yetisi hakkında kendinden önceki herkesten daha çok şey bilmektedir. Kalbin verilen her kararda esrarengiz bir çatışmaya girdiğini sezer. Ama dehasının ruhsal hantallığı, karakterinin gezintiye çıkmış havasındaki kayıtsızlığı ona henüz bilinçdışının bütün dinamiğini aydınlatma imkânı vermez.

Ancak Dostoyevski, birliğin büyük yıkıcısı, o ebedi düalist sızar sırrın içine. Duygunun tam bir analizini o yapmadıysa kimse yapmamıştır. Duygunun birliği Dostoyevski'de o derece parçalanmıştır ki, onun insanları kendilerinden öncekilerden farklı bir ruhla donatılmış gibidirler. Ondan önceki yazarların en cesur ruh analizleri onun ayrıştırmaları karşısında bir şekilde yüzeysel kalır, onlar ancak 30 yıl geride kalmış ve içinde sadece başlangıç ilkeleri anlatılan ve esas önemli olanın henüz hiç mi hiç sezilmediği bir elektroteknik elkitabının yapacağı kadar bir etki yaparlar. Onun ruhsal alanında hiçbir şey yalın bir duygu, bölünemez bir öge değildir – hepsi birer kümedir, ara haller ve geçiş biçimleridir. Algılar sonsuz bir gidiş geliş ve karmaşa içinde eyleme doğru sallanır ve sendeler, hızlı bir irade ve hakikat alışverişi duyguları birbirine katar, insan bir kararın, bir hazzın en son zeminine ulaştığını sanır, ama tekrar tekrar, hiç durmadan bir başkasının ortaya çıktığını hisseder. Nefret, sevgi, şehvet, zayıflık, kibir, gurur, iktidar hırsı, tevazu, saygı, bütün bu dürtüler sonsuz bir dönüşüm halinde birbirine girmiştir. Dostoyevski'nin eserinde ruh bir karmaşa, kutsal bir kaostur. Onda arınma özlemi içinde olan sarhoşlar, pişmanlık hırsıyla dolu suçlular, masumiyete duydukları hayranlık yüzünden genç kızlara tecavüz edenler, dinsel ihtiyaç yüzünden Tanrı'ya küfredenler vardır. Eğer onun kahramanları bir şeye arzu duyuyorsa, bunu gerçekleştirmek için olduğu kadar reddedilme umudu yüzünden de yaparlar. Dik başlılıkları, iyice açılıp bakıldığında, gizli bir utanma duygusundan başka bir şey değildir; aşkları bastırılmış bir nefret, nefretleri gizli bir aşktır. Karşıtlık karşıtlığı doğurur. Onda acıya olan tutkuları yüzünden haz düşkünü olan ve yine haz düşkünlüğü yüzünden kendilerine acı veren insanlar vardır; istemlerinin girdabı çılgınca kendi etrafında dönüp durmaktadır. Arzunun kendisinden zevk duyarlar,

zevktense iğrenirler; eylem onları pişmanlığa, pişmanlıksa tekrar eyleme sürükler. Onlarda adeta bir yukarı ve aşağı vardır ve söz konusu olan duyumsamaların artırılmasıdır. Her bir duygu öylesine yarılmış, öylesine çok boyutlu ve anlamlıdır ki, ellerinin eylemi kalplerinin eylemi değildir, kalplerinin dili dudaklarının dili değildir. Bir duygu birliğine ulaşmak, bir insanı bir dilsel kavram ağıyla yakalamak asla mümkün olmaz Dostoyevski'de. Diyelim ki Fyodor Karamazov'u hovarda olarak niteledik: Bu kavram onu anlatıyor gibi görünüyor, ne var ki Svidrigaylov da böyle biri değil midir ya da Delikanlı'daki o öğrenci? Onlar ve duyguları arasında nasıl dünyalar kadar fark vardır! Svidrigaylov'da şehvet soğuk, ruhsuz bir sefahattir, o ahlaksızlığını ince ince hesaplayan bir taktik uzmanıdır. Karamazov'un şehveti yine yaşam hazzıdır, sefahati kendini kirletmeye kadar vardırır; yaşamın en sefil katmanlarına kadar inip ona karışma dürtüsüdür bu, sırf yaşam olduğu için, canlılık esrimesi içinde onun en alt katmanını, usaresini tatma dürtüsüdür, bundaki zihnin marazi bir taşkınlığıdır, diğerinde ise kronik bir iltihap. Svidrigaylov yine sıradan bir şehvet insanıdır, kusur değil "kusurcuk" vardır onda; küçük, kirli bir hayvancıktır, duyularıyla hareket eden bir böcek ve diğeri Delikanlı eserindeki o isimsiz öğrenci, zihinsel bir kötülüğün cinsel sapkınlığıdır. Olağan şartlarda tek bir kavramla özetlenen bu insanların duyguları arasında dünyalar kadar fark olduğu görülüyor; şehvetin buradaki farklılaşması, kendi sır dolu kökleri ve unsurları içinde çözülüp gitmesi gibi her duygu, her dürtü Dostoyevski'de en alt katmanına kadar bütün güç akıntılarının kaynağına, ben ve dünya arasındaki karşıtlık, bencillik ve fedakârlık, gurur ve tevazu, israf ve tasarruf, yalnızlık ve birliktelik, merkezcil ve merkezkaç kuvvet, kendini yükseltme ya da yok etme, ben ya da Tanrı arasındaki en derin karşıtlık noktasına kadar vardırılır. Aklımıza gelen her türlü karşıtlığı sayabiliriz ve bunlar her seferinde son raddesine varır, bunlar zihinle beden arasındaki dünyanın temel duygularıdır. Ondan önce duyguların kaynayan çeşitliliği hakkında, ruhsal karmaşamız hakkında bu kadar çok şey bilmiyorduk.

Duygunun bu şekilde çözülüşünün Dostoyevski'deki en şaşırtıcı örneği aşktır. Romanı, hatta bütün edebiyatı, ta antik dönemlerden bu yana yüzlerce yıldır hep kadınla erkek arasındaki bu merkezi duyguda, bütün varoluşun temel kaynağı olarak aşk konusunda akıp gelmiş olan

edebiyatı hem daha derinlere hem de daha yükseklere götürmüş olması Dostoyevski'nin en önemli eylemidir. Diğer yazarlar için yaşamın nihai amacı, sanat eserinin yazılma gayesi olan aşk, onun için yaşamın temel unsuru değil, sadece bir aşamasıdır. Diğerleri için çatışmaların bittiği an, o muhteşem uzlaşma anı, ruhun ve tenin, bir cins ile karşı cinsin tümüyle tanrısal duygular içinde eriyip gittiği andır. Diğerlerindeki bu hayati çatışma Dostoyevski ile karşılaştırılınca gülünç derecede ilkel gelir. Aşk insanlara dokunur, tanrısal bulutlardan inen sihirli bir değnek gibidir, bir sır, büyük bir büyü, açıklanamaz, anlatılamaz bir şeydir ve hayatın en nihai gizemidir. Ve âşık sever: Arzu ettiğine ulaşırsa mutlu, ulaşamazsa mutsuzdur. Aşkın karşılık bulması bütün yazarlar için insanlığın cennetidir. Ama Dostoyevski'nin cenneti daha yüksektir. Kucaklaşmak henüz birleşmek değildir ona göre, ahenk henüz yekpare bir birim değildir. Onun için aşk bir mutluluk hali, bir denge değil, daha yüksek bir düzeye çıkarılmış bir çatışma, ebedi yaranın daha yoğunlaşmış acısıdır ve bu yüzden bir ıstırap anı, ortaklaşa anlardan çok, daha güçlü bir hayattan ıstırap duymaktır. Dostoyevski'nin insanları birbirlerini sevdikleri zaman durmak dinlenmek nedir bilmezler. Tam tersine, onun insanları asla aşkın aşkla karşılık bulduğunu hissettikleri andaki kadar varlıklarının bütün çatışmalarıyla sarsılmazlar, zira kendilerini aşkın taşkınlığına bırakmazlar, tersine onu daha da artırmaya çalışırlar. Onlar, Dostoyevski'nin ikiye yarılmışlığının gerçek çocukları bu son anda bile durmazlar. O anki (bütün diğerlerinin en güzel şey diye özlemini çektikleri andaki) yumuşak dengeyi hor görürler, erkeğin de kadının da birbirlerini aynı derecede sevdikleri ve sevildikleri durumu küçümserler, yoksa bu ahenk bir son, bir sınır olurdu ve onlar sadece ve sadece sınırsız olan için yaşamaktadırlar. Dostoyevski'nin insanları sevildikleri kadar sevmek istemezler: Onlar sadece sevmek ve kurban olmak isterler, hep daha fazla veren, hep daha azını alan olmak isterler ve karşılıklı olarak duyguları çılgınca artırırlar, yumuşak bir oyun olarak başlayan şey adeta bir boğulma, bir inleme, bir kavga, bir ıstırap olana kadar. O çılgınca dönüşüm içinde, ancak reddedildikleri, alaya alındıkları, aşağılandıkları

zaman mutludurlar, çünkü ancak o zaman onlar veren, sınırsızca veren ve karşılığında hiçbir şey istemeyen kişi olurlar ve bu yüzden onda, o karşıtlıklar ustasında, nefret her zaman aşka çok benzer, aşk da nefrete. Kısa fasılalarda bile, birbirlerini adeta yoğunlaştırılmış bir biçimde sevdikleri için, duygu birliği bir kez daha parçalanır, çünkü Dostoyevski'nin insanları asla bütün tensel ve ruhsal güçleriyle sevmezler. Ya biriyle ya diğeriyle severler, zihin ve ten onlarda asla ahenk içinde değildir. Sadece kadın kahramanlarına bakmak yeter: Hepsi birer Kundry'dir,[13] aynı anda iki farklı duygu âleminde yaşarlar, ruhlarıyla kutsal Gral'a[14] hizmet ederler ve aynı zamanda şehvetle kendi bedenlerini Titurel'ın çiçekli korularında yakarlar. Çifte aşk fenomeni diğer yazarlarda en karmaşık durumlardan biridir, oysa Dostoyevski'de gündelik, olağan bir şeydir. Nastasya Filipovna ruhsal varlığında Mişkin'i, o yumuşak meleği sever, ama aynı zamanda cinsel bir tutkuyla da Rogojin'i, Mişkin'in düşmanını sever. Kilisenin kapısının önünde prensi bırakarak diğerinin yatağına koşar, sonra o sarhoşun içki sofrasından kalkıp yeniden, kurtarıcısının kollarına atılır. Zihni adeta yukarda durmuş, bedenin aşağıda yaptıklarını dehşetle izlemekte, ruhu coşkuyla diğerine atılırken, bedeni adeta hipnoza tutulmuş gibi uyumaktadır. Gruşenka da aynıdır, baştan çıkarıcısını hem sevmekte hem de nefret etmektedir, tutkuyla Dmitri'yi severken Alyoşa'yı da tümüyle ruhsal olarak sevmektedir. Delikanlı'nın annesi şükran duygularıyla ilk kocasını sever, ama aynı zamanda kölelik ruhuyla, aşırıya vardırılmış bir tevazuyla Versilov'u sevmektedir. Doktorların eskiden, bugün yüzlerce farklı ismi ve tedavi metodu olan bir grup hastalığı tek bir isimle adlandırması gibi, diğer psikologların da "aşk" kavramı altında kolayca özetledikleri kavramın ne kadar da ölçüsüz, sonsuz farklı şekilleri var. Aşk Dostoyevski'de nefret (Alexandra), acıma (Dunia), öfke (Rogojin), şehvet (Fyodor Karamazov), kendi kendine tecavüz anlamına gelebilir, ama her seferinde aşkın arkasında başka bir duygu, temel duygu vardır. Aşk onda asla bir element, bölünemez, açıklanamaz, temel fenomen, mucize değildir: O her zaman bu tutkulu duyguyu açıklar, parçalara ayırır. Ah,

sonsuz, sonsuzdur bu dönüşümler ve her biri yine bütün renkleriyle parlar, soğuktan donar, tekrar korlaşır, hayatın çeşitliliği gibi sonsuz ve aşılmazdır. Sadece Katerina İvanovna'yı hatırlatmak istiyorum: Dmitri'yi bir baloda görür, onunla tanıştırılmasını sağlar, adam ona hakarette bulunur ve kadın ondan nefret eder. Dmitri intikam almaktadır, kadını aşağılar – ve kadın onu sevmektedir, ya da aslında kadın onu değil, onun kendisine uyguladığı aşağılamayı sevmektedir. Kendisini ona feda eder ve onu sevdiğini sanır, ama o aslında yalnızca kendini feda etmeyi, bu aşk davranışını sevmektedir ve Dmitri'yi ne kadar çok sever görünürse, o kadar da çok nefret etmektedir ondan. Bu nefret de Dmitri'nin hayatına saldırır ve onu mahveder; onu mahvettiği anda, kendi fedakârlığı adeta bir yalan haline geldiği ve böylece de aşağılanmayı hak ettiği anda onu tekrar sever! Dostoyevski'deki aşk ilişkileri işte böylesine karışıktır. Hayatın meşakkatli yolları arasında birbirlerini bulup her ikisi de birbirini sevdiği anda son sayfasına gelmiş olan kitaplardakiyle bunu nasıl karşılaştırabiliriz? Diğerlerinin bittiği yerde Dostoyevski'nin asıl tragedyaları başlar, çünkü o aşkı istemez, cinslerin yumuşak uzlaşmasını dünyanın anlamı ve zaferi olarak görmez. Bir kaderin anlamının ve büyüklüğünün bir kadını elde etmek değil, dünyaya ve tanrılara karşı direnmek olduğu o büyük antik geleneği sürdürür Dostoyevski. İnsan onun kitaplarında yeniden doğrulur, ama kadınlara bakmak için değil, Tanrı'sına karşı başı dik olarak yürümek için. Onun trajedisi cinsler arasındaki, kadınla erkek arasındaki trajediden daha büyüktür. Dostoyevski idrakin bu derinliğinde, duygunun eksiksiz çözülüşü içinde kavrandığı zaman, şu açıkça bilinir: Artık geçmişe geri götüren bir yol yoktur. Eğer bir sanat hakiki olmak istiyorsa, bu andan itibaren Dostoyevski'nin yıktığı duygunun küçük putlarını bir daha dikemez, artık romanı toplumun ve duyguların küçük krizlerine asla hapsedemez, onun aydınlattığı ruhun gizemli ara bölgelerini bir daha asla gölgelemek isteyemez. İnsan olma hissini, ilk olarak kendimiz olma hissini bize o vermiştir, geçmiştekilerin tersine duygularımızda daha da farklılaşmış durumdayız, çünkü bütün eski insanlardan daha fazla bilgiyle yüklüyüz.

Onun kitaplarından bu yana geçen elli yılda[15] Dostoyevski'nin insanlarına şimdiden ne kadar benzer hale geldiğimizi, kanımızda şimdiden ne kadar kehanet olduğunu, zihnimizin onun sezgileriyle ne kadar dolu olduğunu hiç kimse ölçemez, ilk kez onun adım attığı yeni ülke belki de zaten bizim ülkemiz, onun aştığı sınırlar bizim güvenli vatanımızdır.

Şu anda yaşadığımız hakikat konusunda bize sonsuz, peygamberce bilgiler vermiştir, insanın derinliği konusunda yeni ölçüler getirmiştir: Ondan önce hiçbir ölümlü, ruhun ölümsüz gizemi hakkında onun kadar çok şey bilmiyordu. Ama şu harika bir şey: Bizim kendimiz hakkındaki bilgimizi ne kadar çok genişlettiyse, biz ondan o kadarını öğrendik, onun idrak ettiği yüksek duyguyu, alçakgönüllü olma ve hayatı biraz şeytani bir şey olarak hissetme duygusunu hiç unutmuyoruz. Onun sayesinde daha bilinçli olmamız bizi daha özgür kılmadı, bilakis elimiz kolumuz daha sıkı bağlandı. Çünkü insanlar yıldırımı, onu bir elektrik fenomeni, atmosferin yüklenmesi ve boşalması olarak idrak edip böyle adlandırdığından beri, eski kuşaklara göre ne kadar daha az tehlikeli görüyorlarsa, bizim insanın ruhsal mekanizması konusundaki artan bilgimiz de insanlığa olan saygımızı o derece daha aza indirmiştir. Özellikle Dostoyevski, ruhun bütün ayrıntılarını bize gösteren bu insan, bu parçalayıcı, bu duygu anatomisti, bize aynı zamanda zamanımızın bütün yazarlarından daha derin, daha evrensel bir dünya duygusu vermiştir, insanın derinliğini kendinden önce hiç kimsenin tanımadığı kadar tanıyan bu adam, onu şekillendiren kavranılamaz şeyden hiç kimsenin korkmadığı kadar korkmuştur: Tanrısal olandan ve Tanrı'dan.

Tanrı Eziyeti

“Tanrı bana bütün hayatım boyunca eziyet etti.”

Dostoyevski

“Bir Tanrı var mı, yok mu?” diye sorar İvan Karamazov o korkunç diyalog sırasında, kendi ruh eşinin, şeytanın üzerine yürüyerek. Baştan çıkarıcı gülümser. Cevap vermek, acılar içindeki bir insanı altında ezildiği en ağır sorudan kurtarmak için acelesi yoktur. “Vahşice bir inatla”, Tanrı’nın var olup olmadığını öğrenme konusunda duyduğu çılgınca arzuyla iblisi sıkıştırır: Ona cevap vermek zorundadır, varoluşun bu en önemli sorusunu yanıtlamalıdır. Ama şeytan sabırsızlığı körükler. “Bilmiyorum,” diye cevap verir umutsuz adama. Sırf insana eziyet etmek için, onun Tanrı’nın varlığı konusundaki sorusunu yanıtsız bırakır, onu Tanrı eziyetiyle baş başa bırakır.

Kendisi de dahil olmak üzere Dostoyevski’nin bütün insanlarının içinde, “Tanrı var mı?” diye soran ve soruyu yanıtsız bırakan bu şeytan vardır. Hepsine de kendine bu acı dolu soruyla eziyet etme yeteneği olan o “yüksek kalp” verilmiştir. “Tanrı’ya inanıyor musunuz?” diye sorar aniden, bir başka insan kılığında şeytan olan Stavrogin, alçakgönüllü Şatov’a. Kızgın bir demir gibi soruyu kalbinin tam ortasına saplar. Şatov bocalar. Titrer, beti benzi atar, çünkü Dostoyevski’nin en namuslu kahramanları bile bu son itiraf karşısında titrer (peki ya o, o nasıl kutsal korkular içinde titremişti karşısında). Şatov, Stavrogin’in giderek artan sıkıştırmalarına dayanamaz ve solgun dudaklarından kaçamak bir yanıt dökülür: “Ben Rusya’ya inanıyorum.” Ve sadece Rusya uğruna Tanrı’nın varlığını kabul eder.

Bu gizli Tanrı Dostoyevski'nin bütün eserlerinde bulunan bir sorundur, içimizdeki Tanrı, dışımızdaki Tanrı ve onun yeniden dirilişi. Gerçek bir Rus olarak, bu milyonlarca insanın yarattığı en büyük ve en önemli Rus olarak kendi tanımıyla bu Tanrı ve ölümsüzlük sorunu "hayatının en önemli" sorunudur. Kahramanlarından hiçbiri bundan kaçamaz: Bu sorun onda eylemlerinin gölgesi olarak gittikçe büyümüştür, bazen onlardan önce, bazen de pişmanlık duygusu halinde arkadan koşarak. Eylemleri ondan kaçamaz, bunu reddetmeyi deneyen tek kişi düşüncenin o muazzam şehidi Ecinniler'deki Kirilov'dur, o Tanrı'yı öldürmek için kendini öldürmek zorundadır – ve bununla, diğerlerinden daha tutkulu bir şekilde onun varlığını ve ondan kaçılamayacağını kanıtlar. Onun konuşmalarına bir bakalım, insanların nasıl Tanrı hakkında konuşmak istemediklerine, ondan nasıl kaçındıklarına ve saptıklarına bakalım: Onlar her zaman en altta, en düşük konuşma seviyesinde, İngiliz romanındaki small talk düzeyinde kalmayı severler, kölelikten, kadınlardan, Sistine Madonna'sından, Avrupa'dan konuşurlar, ama Tanrı sorununun o sonsuz ağırlığı her temada asılı durur ve en sonunda onu sihirli bir şekilde kavranılamazlığına sürükler. Dostoyevski'deki her tartışma Rus düşüncesinde ya da Tanrı düşüncesinde sona erer – ve biz bu iki fikrin onda bir özdeşlik olduğunu görürüz. Rus insanı, Dostoyevski'nin insanları, ne duygularında ne de düşüncelerinde kalabilirler, kaçınılmaz olarak pratikten ve gerçekten soyuta, sonludan sonsuza, ama her seferinde sona doğru hareket etmek zorundadırlar. Bütün sorunların da sonu Tanrı sorunudur. Bu onların fikirlerini çaresiz bir şekilde kendi içine çeken içsel bir girdaptır, etlerinde iltihaplanan ve ruhlarını ateşler içinde bırakan kıymıktır.

Ateşler içinde. Çünkü Tanrı –Dostoyevski'nin Tanrı'sı– bütün huzursuzlukların temel ilkesidir, çünkü o karşıtlıkların ilk babası, aynı zamanda hem evet hem de hayırdır. Eski ustaların resimlerindeki ya da mistiklerin yazılarındaki gibi bulutların üzerindeki yumuşak süzülüş, mutlu bir temaşa değildir – Dostoyevski'nin Tanrı'sı temel karşıtlıkların iki kutbu

arasında sıçrayan kıvılcımdır, o bir varlık değil, bir haldir, bir gerilim halidir, duygunun yanıp kül olma sürecidir, o bütün insanları esrime içinde ısıtan ve yakıp kavuran ateştir, alevdir. Onları kendilerinden, sıcak sakin bedenlerinden çıkarıp sonsuzluğa kovalayan kırbaçtır, onları eylemin ve sözün bütün taşkınlıklarına ayartan, onları kusurlarının yakıcı çalılığına atandır. O tıpkı yarattığı insanlar gibi, tıpkı onu yaratan insan gibi, hiçbir gayretin bertaraf edemediği, hiçbir düşüncenin yorgun düşüremediği, hiçbir kurbanın tatmin edemediği doyumsuz bir Tanrı'dır. O ebediyen erişilmez olan, bütün ıstırapların ıstırabıdır ve bu yüzden Dostoyevski'nin göğsünün tam ortasından Kirilov'un çığlığı kopar: "Tanrı bana bütün hayatım boyunca eziyet etti."

Dostoyevski'nin sırrı budur: Onun Tanrı'ya ihtiyacı vardır, ama onu bulamaz. Bazen ona ait olduğunu sanır ve o anda esrimeye tutulur, inkâr etme ihtiyacı onu yeniden yeryüzüne fırlatır. Tanrı ihtiyacını ondan daha şiddetli idrak eden olmamıştır. "Tanrı benim için şu yüzden gereklidir," der bir keresinde, "çünkü o insanın her zaman sevebileceği tek varlıktır." ve bir başka sefer, "İnsan için, önünde eğitebileceği bir şey bulmaktan daha kesintisiz ve daha acı verici bir korku yoktur." Bu Tanrı eziyetini altmış yıl çeker ve Tanrı'yı tıpkı acılarının hepsini sevdiği gibi sever, onu her şeyden çok sever, çünkü o bütün acıların en ebedisidir ve acıya olan sevgisi varoluşunun en derin düşüncesi anlamına gelmektedir. Hayatı boyunca ona ulaşabilmek için mücadele etmiş ve inanca "kuru bir ot gibi" susamıştır. Ebediyen parçalanmış olan birliğe kavuşmak ister, ebediyen kovalanan sığınacak bir yer; ebediyen kovulmuşa, tutkunun bütün hızlı akıntılarıyla sel gibi akana bir çıkış, bir huzur, bir deniz gereklidir. Dostoyevski Tanrı'yı böyle hayal eder, bir sükûnet olarak ve onu sadece bir ateş olarak bulur. Kendisi küçücük olmak ister, zekâsından kurtulmak ister, ona karışabilmek için, bir kömürcü gibi inanabilmek ister, "yüz elli kiloluk şişman tüccar karısı" gibi olmak ister, her şeyi bilen, her şeyin bilincinde olan biri olmaktan vazgeçmek ister, inançlı olabilmek için, tıpkı Verlaine gibi yalvarır: "Donnez-moi de la simplicité" (Bana tevazu ver).

Beynini duyguda yakmak, Tanrı'daki huzura akmak, hayvan gibi bilinçsiz olmak, onun hayali budur işte. Ah, ona nasıl da uzanıyor, huşu içinde çabalamakta, bağırmakta, onu yakalamak için mantığın zıpkınlarını fırlatmakta, kanıtlamak için en gözü pek tuzakları hazırlamaktadır; tutkusunu bir ok gibi fırlatır onu vurabilmek için, Tanrı'ya olan susuzluk onun aşkıdır, "neredeyse edepsizce bir tutku"dur bu, bir taşkınlıktır.

Peki inanmayı bu kadar fanatikçe istediğine göre, zaten o inançlı biri midir? Dostoyevski hakiki inancın en ikna edici avukatı mıydı, bu Ortodoks bizzat bir Hıristiyanlık şairi miydi? Bazı anlarda kesinlikle: O anlarda titreme nöbetleri adeta sonsuz bir hal alır. Tanrı'ya dört elle sarılır, yeryüzünde bulamadığı ahenk avuçlarının içindedir, kendi yarılmışlığının çarmıhına gerilmiş olan bu adam böyle anlarda, tek kişilik cennetinde yeniden dirilir. Ama işte: İçindeki bir şey hâlâ uyanıktır ve bu ruh yangınında eriyip gitmemektedir. Dünya dışı bir sarhoşluk içinde tümüyle çözülüp gitmiş gibi görünürken, o zalim analitik zihin güvensiz bir şekilde tetikte beklemekte ve içine atlamak istediği denizi ölçmektedir. O acımasız eş, kendinin diğer yarısı, kişiliğin teslim olmasına karşı çıkmaktadır. Tanrı sorununda açılıp bir uçuruma dönüşür o şifa bulmaz yarık; bu yarık, bu çatlak hepimizde doğuştan vardır, ama şimdiye kadar hiçbir dünyalıda Dostoyevski'nin uçurumu kadar açılmamıştır. O tek bir ruhta tüm insanların en inanç-lısı ve en amansız ateistidir; anlattığı insanlarda her iki biçimin de en geniş olanaklarını aynı derecede inandırıcı olarak göstermiştir (kendini ikna etmeksizin, kendisi bir karara varmaksızın), tevazu, teslim olma, bir toz zerreciği olarak Tanrı'da yitip gitme ve diğer tarafta o büyük müfrit, bizzat Tanrı olma isteği: "Tanrı'nın varlığını idrak etmek ve aynı zamanda insanın Tanrı olmadığını idrak etmek insanı intihara götürecek bir saçmalık olurdu." Onun kalbi ise her ikisinde birdendir, hem Tanrı'nın hizmetkârında, hem de onu inkâr edende, hem Alyoşa'da, hem de İvan Karamazov'dadır. Eserlerindeki bitmek bilmez dini meclislerinde kendisi bir karara varmaz, hem inananların, hem de inkârcıların yanındadır. Onun inancı evetle hayır

arasında, dünyanın her iki kutbu arasında gidip gelen yakıcı bir akımdır. Dostoyevski Tanrı'nın önünde de birlikten dışlanmışların en büyüğü olarak kalır.

Böylece tekrar tekrar aşağı yuvarlanan kayayı ebediyen bilgi tepesine çıkarmaya çalışan Sisyphos olarak kalır. Asla erişemediği Tanrı'ya ebediyen ulaşmaya çalışan biri olarak. Ama sakın yanılmayalım: Dostoyevski aslında inancı telkin eden o büyük vaiz değil midir? Eserlerinde, orglarla çalınan o büyük ilahi eşliğinde Tanrı'ya doğru ilerlemiyor mu? Bütün politik ve edebi yazıları açıkça, diktatörce, kesin bir şekilde onun gerekliliğine, onun varlığına şahitlik etmiyor mu, hakiki inancı buyurmuyor mu, ateizmi en ağır suç olarak bir kenara atmıyor mu? Ama burada istenci hakikatle, inancı inanç postulatıyla karıştırmamak gerekir. Dostoyevski, o ebedi gidiş gelişin yazarı, o ete kemiğe bürünmüş karşıtlık, inancı gereklilik olarak telkin etmiyor, onu başkalarına kendi inandığından daha içten bir şekilde telkin ediyor (sürekli, kesin, huzurlu, güvenli bir inanç anlamında, en yüce görev olarak "nura kavuşmuş coşkunluk" anlamında). Sibirya'dan bir kadına şöyle yazıyor: "Size kendim hakkında şunu söylemek istiyorum ki, ben bu zamanın çocuğu değilim, inançsızlığın ve şüphenin çocuğuyum ben ve muhtemelen, hatta bundan eminim, hayatımın sonuna kadar böyle kalacağım, inanca olan özlemim bana ne kadar ıstırap verdi ve hâlâ vermekte, ki ben inancın aleyhine ne kadar çok kanıt bulursam özlemim de o oranda artıyor." Hiçbir zaman bundan daha net söylememiştir: İnançsızlık içinde inancın hasretini çekiyor. İşte burada Dostoyevski'nin değerler konusunda yaptığı o yüce değişimlerden biri var: İnanmadığı ve inançsızlığın ıstırabını da bildiği için, kendi sözleriyle, bu acıyı kendisi için sevdiğinden ve başkalarına karşı merhamet duyduğundan – işte bu nedenle insanlara kendi inanmadığı Tanrı'ya inanmalarını vaaz ediyor. Kendisi Tanrı ıstırabı çekerken Tanrı mutluluğuna erişmiş bir insanlık istiyor, inançsızlığın acısı içinde mutlu inananlar istiyor. İnançsızlığının çarmıhına çivilenmiş, halka Ortodoksluğu telkin ediyor, kendi idrakine tecavüz ediyor, çünkü onun

parçaladığını ve yaktığını biliyor ve insanları mutlu edecek yalanı, kesin ve körü körüne bir köylü inancını vaaz ediyor. Kendisi “bir hardal tanesi kadar inanmadığı” halde, Tanrı’ya başkaldırmış olduğu halde ve bizzat gururla, “ateizmi Avrupa’da hiç kimsenin bu kadar güçlü ifade edemediğini” söylediği halde insanlardan papazlığa itaat etmelerini talep ediyor. İnsanları hiç kimsenin olmadığı kadar kendi teninde hissettiği Tanrı ıstırabından koruyabilmek için Tanrı sevgisini telkin ediyor. Çünkü biliyor ki: “Sallantıda olmak, inancın tedirginliği – bu vicdanı olan insanlar için öylesine ıstırap doludur ki, kendilerini assalar daha iyi ederler.” Kendisi de bundan kaçamamıştır, bir kurban olarak şüpheyi kendi üzerine almıştır. Ama sonsuz bir sevgiyle sevdiği insanlığı bundan korumak ister, kendi büyük engizisyonu gibi insanlığı vicdan azabından kurtarmak ister ve onları otoritenin ölü ritmiyle beşik gibi sallamak ister. Böylece, kibirli bir şekilde kendi bilgisinin hakikiliğini ilan etmek yerine, bir inancın alçakgönüllü yalanını söyler. Dini problemi ulusal düzeye iter ve orada da fanatikçe ilahi olanı savunur. Tanrı’nın en sadık hizmetçisi gibi, hayatının en samimi itirafını yaptığı bölümde soruyu şöyle yanıtlar: “Tanrı’ya inanıyor musunuz?” – “Ben Rusya’ya inanıyorum.”

Çünkü bu onun kaçışı, sığınağı, kurtuluşudur: Burada artık sözünde bir çatlak yoktur, artık dogmalaşmıştır. Tanrı ona karşı suskun kalmıştır: Böylece Dostoyev-ski kendisiyle vicdanı arasında bizzat İsa olmayı, yeni bir insanlığın yeni müjdecisi olmayı, Rusya’nın İsa’sı olmayı başarmıştır. O muazzam inanma gereksinimini gerçeklikten, zamandan alıp belirsiz bir şeye karşı tutmuştur –çünkü bu ölçüsüz adam kendini sadece bir belirsizliğe, bir sınırsızlığa adayabilirdi– o muazzam Rusya fikrine, inancının bütün taşkınlığıyla doldurduğu bu söze. Bir başka Johannes olarak, bizzat görmediği halde bu yeni İsa’yı müjdeler. Ama onun adına, Rusya adına tüm dünyaya seslenir.

Onun bu Mesih’çe yazıları –bunlar politik yazılar ve Karamazov Kardeşler’in bazı bölümleridir– oldukça müphemdir. Bu yeni İsa çehresi

muğlak bir şekilde belirir bu yazılarda, bu yeni kurtuluş ve evrensel barış: Sert hatları, gergin çizgileriyle bir Bizans çehresi. İsten kapkara olmuş eski ikonlar gibi dimdik bakmaktadır bize bu yabancı ve sert gözler; ateş, sonsuz bir ateş vardır içlerinde, ama aynı zamanda nefret ve sertlik de. Biz Avrupalılara, biz kayıp putperestlere bu Rus kurtuluş mesajını bildirirken Dostoyevski'nin kendisi de korkunçtur. Kızgın, fanatik bir ortaçağ rahibi, elinde kırbaç gibi bir Bizans ikonu, işte böyle durur bu politikacı, bu dinsel fanatik karşımızda. Bir hezeyan içinde, mistik kramplara yakalanmış gibi anlatır öğretisini, yumuşak bir vaaz biçiminde değil, şeytani öfke krizleri içinde boşaltır o taşkın tutkusunu. Her itirazı topuzla yere serer, hummalı, kibirli bir şekilde, nefret kıvılcımları saçarak saldırır zamanın kürsülerine. Ağzı köpükler içindedir ve titreyen elleriyle şeytan çıkarma duaları serpmektedir dünyamızın üzerine.

Çılgın bir put kırıcı gibi Avrupa kültürünün kutsal yerlerine saldırır. Bu yeni Rus İsa'sına yol açmak için ideallerimizin üzerinde tepinir. O Moskof hoşgörüsüzlüğü taşma noktasına kadar kabarır. Avrupa, o da ne? Bir kilise avlusu, belki değerli birkaç da mezar, ama şimdi tembellikten kokuyor, yeni fideler için gübre bile değil. Bunlar sadece Rus topraklarında yeşerir. Fransızlar – burunları havada züppeler, Almanlar – sucuk üretmekten başka bir şey bilmeyen düşük bir halk, İngilizler – akıl hırdavatçıları, Yahudiler – kokuşmuş kibirliler. Katoliklik – bir şeytan öğretisi, İsa'yla alay etme, Protestanlık – mantıklı bir devlet dini, hepsi de tek hakiki Tanrı inancının, Rus Kilisesi'nin karikatürleri. Papa – Papalık tacı altındaki şeytan, şehirlerimiz – Babil, kıyametin o büyük fahişesi, bilimimiz – kibirli bir yanılgı, demokrasi – yumuşak beyinlerin ince çatlakları, devrim – delilerin dağınık alçaklığı, pasifizim – kocakarı lafları. Avrupa'nın bütün fikirleri yaprakları dökülmüş, solmuş bir çiçek demetidir artık, gübre çukuruna atmanın zamanı gelmiştir. Sadece Rus fikri tek hakiki, tek büyük, tek doğru fikirdir. Bir amok koşucusu gibi delice koşmakta, her türlü direnci hançerle yere sermektedir, "Biz sizi anlıyoruz, ama siz bizi anlamıyorsunuz." – Bunu der demez bütün tartışmalar kanlar

içinde yere yıkılır. “Biz Ruslar her şeyi anlarız, sınırlı olan sizlersiniz,” diye haykırır. Yalnız Rusya doğrudur ve Rusya’daki her şey, çar ve kırbaç, papaz ve köylü, troyka ve ikon, hepsi doğrudur ve bunlar ne kadar Avrupalı değilse, ne kadar Asyalı değilse, ne kadar Moğol, ne kadar Tatar değilse o oranda doğrudur, ne kadar tutucu, geriye dönük, durağan, ruhsuz, Bizans-lı değilse o oranda doğrudur. Ah, ne kadar da sinirlidir burada bu her şeyi abartan adam! “Asyalı olalım, Sarmate olalım,” diye feryat eder. “Petersburg’dan, Avrupalı olandan Moskova’ya geri dönelim, oradan Sibirya’ya geçelim, yeni Rusya Tanrı’nın Üçüncü Saltanatı’nın ta kendisidir.” Bu Tanrı’yla sarhoş olmuş ortaçağ rahibi tartışma kabul etmez. Kahrolsun akıl! Rusya itirazsız kabul edilmesi gereken dogmadır. “Rusya akılla değil inanç-la anlaşılabilir.” Onun önünde eğilmeyen kim varsa düşmandır, Deccal’dır: Ona haçlı savaşı açalım! Tiz savaş boruları çalmaktadır Dostoyevski. Avusturya ayaklar altında ezilmelidir. İstanbul’daki Ayasofya’nın hilali kopartılmalıdır, Almanya aşağılanmalı, İngiltere yenilmelidir – Emperyalizm kibri rahip elbisesine bürünmüş bağırmaktadır: Dieu le veut (Tanrı böyle istiyor.) Tanrı’nın Saltanatı adına tüm dünyayı Rusya’ya katmak.

O halde Rusya İsa’dır, yeni kurtarıcıdır ve bizler putperestleriz. Günahlarımızın ateşinden biz atılmışları kimse kurtaramaz: Biz Rus olmamakla ilk günahı işledik. Bizim dünyamızın bu Üçüncü Saltanat’ta yeri yoktur: Önce Avrupa dünyamız Rusya’nın dünya imparatorluğu içinde erimelidir, ancak ondan sonra kurtarılabilir. Kelimesi kelimesine söylüyor: “Herkes önce Rus olmalıdır.” Yeni dünya ancak ondan sonra başlayacaktır. Rusya Tanrı’nın halkıdır: Önce kılıçla dünyayı ele geçirmelidir, ancak ondan sonra söyleyecektir insanlığa “son sözünü”. Dostoyevski’ye göre bu son söz: Uzlaşmadır. Ona göre Rus dehası her şeyi anlamaya, bütün karşıtlıkları çözmeye kadirdir. Rus her şeyi anlar ve bu nedenle de en yüce anlamıyla hoşgörülüdür. Onun devleti, geleceğin devleti Kilise olacaktır, kardeşçe bir toplum biçiminde, birbirine boyun eğmenin değil, birbirine karışmanın toplumu olacaktır. Bu sanki o savaşın

(başlangıcı Dostoyevski'nin fikirlerinden, sonu ise Tolstoy'un fikirlerinden beslenen savaşın) hazırlığıdır. Dostoyevski şöyle der: "Biz kişiliklerin farklı ulusal kimliklerin bastırılması yoluyla serpilip büyümeyeceğini, bunun tam tersine bütün ulusların en özgür ve bağımsız şekilde gelişmelerini sağlayacağımızı ve kardeşçe bir birlik içinde bunu yapmaya çalışacağımızı tüm dünyaya açıklayan ilk millet olacağız." Bu sözler Lenin ve Troçki'yi, ama aynı zamanda bütün karşıtlıkların gerilmesinin ebedi avukatı olarak böylesine tutkuyla nitelediği savaşı da haber veriyordu. Hedef olarak evrensel uzlaşma, ama bunun tek yolu olarak da Rusya – "yeryüzü doğudan yaratılacaktır." Ural dağlarının üstünde ebedi ışık ve sade bir halk yükselecek, bilen zihin değil, Avrupa kültürü değil, sonra da yeryüzünün karanlık sırlarına bağlı güçleriyle dünyamızı kurtaracaktır. Güç yerini coşkulu bir sevgiye bırakacak, kişilik çatışmaları yerini ortak insanlık duygusuna bırakacak, Rus İsa'sı evrensel uzlaşmayı getirecek, karşıtlıkları ortadan kaldıracaktır. Kaplanla kuzu ve geyikle aslan yan yana dolaşacak – Tanrı'nın saltanatından, dünyaya hâkim Rusya'dan söz ederken Dostoyevski'nin sesi nasıl da titriyor, kendisi inancın esrikliği içinde nasıl da titriyor, ne kadar da olağanüstü biridir o, o bütün gerçekleri en iyi bilen adam, Mesih hayalleri kurarken. Zira Rusya sözcüğüne, Rusya fikrine sığdırmayı hayal ediyordu Dostoyevski bu Hıristiyanlık rüyasını, karşıtlıkları uzlaştırma fikrini, ki Dostoyev-ski bu fikri hayatında, sanatta ve hatta bizzat Tanrı'da altmış yıl boyunca beyhude aramıştır. Ama bu Rusya hangisiydi: Gerçek olan mı, mistik olan mı, yoksa politik ya da kehanet olan mı? Dostoyevski'de hep olduğu gibi: Her ikisi birden. Onu tutkulu bir mantıkla talep etmek ve bir dogmayla temellendirmek beyhude. Dostoyevski'nin bu mesihçe yazılarında, politik ve edebi eserlerinde bu kavramlar deli gibi ortalıkta uçuşuyor. Rusya kâh İsa, kâh Tanrı, kâh Büyük Petro'nun imparatorluğu, kâh yeni Roma, ruhun ve kuvvetin birleşmesi, Papalık tacı ve krallık tacıdır; başkenti kâh Moskova, kâh istanbul, kâh Kudüs'tür. En alçakgönüllü evrensel idealler iktidar hırsıyla dolu panslavist fethetme arzularıyla, şaşırtıcı bir isabetle yapılan politik tahminler fantastik ve kıyametimsi öngörülerle yer değiştirir durur.

Bazen Rusya kavramını dar bir politik alana kovalar, bazen hızla sınırsız yükseklere çıkarır – sanat eserlerinde olduğu gibi burada da su ve ateşin, gerçekçilik ve fantastiğin cızırtılı karışımı açığa çıkmaktadır. Onun içinde şeytani olan, o her şeyi abartan şey romanlarında normal olarak ölçülü kalmaya zorlanmıştır, ama burada Pythia[16] gibi nöbetler içinde tüm varlığıyla yaşar: Kor halindeki tutkusunun bütün hararetiyle Rusya'yı dünyanın kurtuluşu olarak vaaz eder, insanlığı mutlu edecek tek şey olarak. Bir dünya fikri olarak bir ulus fikri hiçbir zaman Avrupa'ya karşı Dostoyevski'nin kitaplarındaki Rusya fikrinden daha kibirli, daha dâhiyane, daha prestijli, daha ayartıcı, daha sarhoş edici, daha coşkun bir şekilde ilan edilmemiştir.

Kendi ırkının fanatiği, bu coşkulu ve amansız rahip, bu kibirli hicivci, hakiki olmayan inançlı kişi, başlangıçta o büyük siluetin inorganik bir yumrusu gibi görünüyor. Ama tam da bu, Dostoyevski'nin kişiliğindeki birliği sağlamak için gereklidir. Dostoyevski'de herhangi bir fenomeni anlamadığımız zaman onun neden orada olduğunun nedenlerini karşıtlıkta aramak zorundayız. Unutmayalım: Dostoyevski her zaman bir evet ve hayır, kendi kendini alçaltma ve yüceltme, son raddeye vardırılmış bir karşıtlıktır. Bu abartılı kibir de sadece abartılı bir alçakgönüllülüğün yansımasıdır, ondaki aşırı halk bilinci sadece aşırı yüklenmiş kişisel hiçlik duygusunun karşıt duygusudur. Kendini adeta kendi eliyle iki parçaya ayırıyor: Gurura ve alçakgönüllülüğe. Kendi kişiliğini aşağılıyor: Yirmi ciltlik eserinde tek bir kibir, gurur, kendini beğenmişlik sözcüğü var mı bakın! Sadece kendini küçültme görebilirsiniz orada, tiksinti, suçlama, aşağılama. Gurur adına sahip olduğu her şeyi ırkıyla, kendi ulusuyla ilgili fikrinde yoğunlaştırıyor. Dış dünyadan yalıtılmış şahsiyetine ait her şeyi yok ediyor, şahsi olmayan her şeyi, Ruslara, insanlığa dair her şeyi ilahlaştırıyor. Tanrı'ya olan inançsızlıktan Tanrı'yı vaaz eden birine dönüşüyor, kendine olan inançsızlığından ulusunun ve insanlığın sözcüsü oluyor. Düşünce alanında da kendini çarmıha geren bir kurbandır o, düşünceyi kurtarmak

için.

Onun büyük sırrı şudur: Karşıtlık yoluyla verimli hale gelmek. Bütün dünyayı kavrayabilmek için onu sonsuza kadar germek ve ardından da içinden fışkıran gücü geleceğe yöneltmek. Diğer yazarlar ideallerini gerçekleştirmek için normal olarak kişiliklerini güçlendirirler, kendi kendilerini oluştururlar, arıtırlar, aydınlatırlar, iyileştirirler, yüceltirler, bunu da müstakbel insanı belirli ölçülerde kendilerinin değişik bir imajı olarak gördükleri için yaparlar. Karşıtlık insanı, yaratıcı düalist kendi idealini, Tanrı'sını kendi antitezi sayesinde oluşturuyor: Kendini alçaltıyor, yaşayan insanın bir negatifi haline getiriyor. O sadece yeni biçimin kalıba dökületeceği kil, balçık olmak istiyor, sol tarafı gelecekteki resmin sağ tarafına tekabül ediyor, kendi çukurlarına bir yükseklik, şüphesine bir inanç, ikiye ayrılmış haline bir birlik tekabül ediyor. "Diğerleri mutlu olacaksa ben yok olup gidebilirim." Kahramanı Staretz'in bu sözünü zihninde dönüştürüyor. Gelecekte insanlar yeniden dirilebilsin diye kendini yok ediyor.

Bu nedenle Dostoyevski'nin ideali şudur: Olmadığı gibi olmak. Hissetmediği gibi hissetmek. Düşünmediği gibi düşünmek. Yaşamadığı gibi yaşamak. En küçük detayına kadar, adım adım onun kendi biçiminin karşısına yerleştirilir yeni insan, kendi varlığının her gölgesinden bir ışık oluşturulur, her karanlıktan bir parıltı elde edilir. Kendine karşı hayırdan, yeni insana tutkulu bir evet yaratır. Kendi kendini yargılamanın bu benzersiz ve ahlaki biçimi gelecekteki varlık lehine kendi bedenine kadar ilerler, ben-insanın evrensel-insan lehinde yok edilişidir bu. Onun resmini, fotoğraflarını, ölüm maskesini alıp kendi idealini biçimlendirdiği o insanın resminin yanma koyalım: Alyoşa Karamazov'un yanına, Staretz Zosima'nın yanına, Mişkin'in yanına, tasarladığı Rus İsa'sının, kurtarıcının bu üç taslağının yanına. En küçük ayrıntısına kadar her çizgi onun kendi karşıtını, kendi tersini söyleyecektir. Dostoyevski'nin yüzü kasvetlidir, sırlar ve karanlıklarla doludur, diğer çehre neşeli, huzurlu ve aydınlıktır, kendi sesi çatlak ve kesik kesik, diğerlerininki yumuşak ve

akıcı. Kendi saçları karmakarışık ve koyu renkli, kendi gözleri derin ve tedirgin – diğer çehre ise parlaktır, yumuşak saçlarla çevrilidir, tedirginliğin zerresi olmayan gözler ışıl ışıl ve korkusuzdur. Onun dimdik baktığını ve bakışlarının çocukların tatlı gülümsemesine sahip olduğunu açık ve net bir biçimde söyler. Kendi dudakları ince alayın ve tutkunun derin çizgileriyle çevrilidir, gülmek nedir bilmezler. Alyoşa ve Zosima'nın bembeyaz dişlerinin göründüğü kendinden emin parlayan gülümsemeleri vardır. Adım adım kendi görüntüsünü gelecekteki yeni biçimin negatifi olarak koyar. Kendi çehresi zincire vurulmuş bir insanın, bütün tutkuların hizmetkârı olan birinin çehresidir, düşünceleri yükü altında ezilmiştir, diğerlerininki ise içsel özgürlüğü ifade eder, serbestliği, havada süzülmeyi. Onunki parçalanmışlık, düalizm, diğerlerininki ise ahenk ve birliktir. O içine dönük ben-insan, diğerleri bütün varlıklarıyla Tanrı'ya akan evrensel-insandır.

Kendi kendini yok etmek yoluyla böyle ahlaki bir ideal yaratmak, daha önce zihnin ve geleneğin bütün alanlarında hiç bu kadar mükemmel olmamıştır. Kendi kendini yargılama yoluyla, adeta varlığının damarlarını keserek kendi kanıyla gelecekteki insanın resmini çizmiştir. O henüz tutkulu, buhranlı, kısa kaplan sıçrayışlarının insanıdır, onun coşkusu duyuların ya da sinirlerin patlamasından oluşan bir alevdir, diğerleri ise yumuşak, ama sürekli hareket halinde saf kordur. Onların esrimenin çılgın sıçrayışlarından daha uzaklara ulaşabilen sakin bir devamlılıkları vardır, onlarda gülünç olmaktan korkmayan gerçek bir tevazu vardır, onlar onun gibi ebediyen aşağılanmış ve hor görülmüş, frenlenmiş ve bastırılmış değildir. Onlar herkesle konuşabilirler ve herkes onların huzurunda sükûnet bulur, rencide etme ya da rencide edilme korkusunun ebedi histerisi yoktur onlarda, her adımda soru dolu gözlerle çevrelerine bakınmazlar. Tanrı artık onlara eziyet etmiyor, onları rahatlatıyor. Her şeyi biliyorlar ve her şeyi bildikleri için de her şeyi anlıyorlar, kimseyi yargılamıyorlar ve mahkûm etmiyorlar, bir şeyler üzerine kafa patlatmıyorlar, bilakis minnettar bir şekilde inanıyorlar. Tuhaf: O ebedi tedirgin, bu rahat, aydınlık insanlarda yaşamın en yüksek biçimini görüyor, ikiye ayrılmış bu insanın nihai ideali birliktir, bu baş kaldıran

adam boyun eğmeyi özlüyor. Onun Tanrı azabı diğerlerinde Tanrı hazzına dönüşmüştür, şüphesi kendinden eminliğe, histerisi sağlığa, acısı her şeyi kapsayan bir mutluluğa dönüş-müştür. Son ve en güzel varoluş onun, o bilinçli ve fazla bilinçli adamın hiç tanımadığı bir şeydir ve bu nedenle insan için en yüce şey olarak gördükleri şunlardır: Nahiflik, çocukça bir kalp, yumuşak, kendiliğinden bir neşe.

O en sevdiği insanlar nasıl yürüyor bir bakın: Dudaklarında yumuşak bir gülümseme vardır, her şeyi bilmektedirler, ama gururlu değillerdir, hayatın gizeminde ateşli bir uçurum değildir, tersine, sarındıkları mavi bir gökyüzüdür. Onlar varoluşun en temel düşmanlarını, “korku ve acıyı” yenmişlerdir ve bu nedenle şeyler arasındaki sonsuz kardeşlik içinde tanrısal mutluluğu bulmuşlardır, ben’lerinden kurtulmuşlardır. Yeryüzü çocuklarının en büyük mutluluğu bireyselliğini yitirmektir – böylece en büyük bireyci Goethe’nin bilgeliğini en büyük inanç haline getirmiştir.

Zihnin tarihinde, bir insan içinde meydana gelen ahlaki bir kendini yok edişin, karşıtlıklardan böylesine verimli bir ideal yaratmanın benzer bir örneği yoktur. Kendi kendinin şehidi olarak Dostoyevski kendini çarmıha germiştir: İnancı kanıtlamak için bilgisini, sanat yoluyla yeni insanı yaratabilmek için bedenini, umumiyet uğruna kendi benliğini. Daha mutlu, daha iyi bir insanlık doğabilsin diye kendi batışını hazırlamıştır, diğerlerinin mutluluğu uğruna bütün acıları üzerine almıştır. Altmış yıl boyunca kendini içindeki karşıtlıkların geniş aralığına germiş, varlığının bütün derinliklerine gömülmüştür ki Tanrı’yı ve böylece de hayatın anlamını bulabilsin. Bir yığın bilgiyi yeni bir insanlık için feda etmiştir ve bu yeni insanlığa en derin sırrını, en son formülünü, en unutulmaz sözünü söylemiştir: “Hayatı hayatın anlamından daha çok sevin.”

Vita Triumphatrix[17]

“Olduğu şekliyle hayat, güzeldir.”

Goethe

Dostoyevski’nin derinliklerinden geçen yol ne kadar karanlık, manzaraları ne kadar kasvetli, sonsuzluğu ne kadar boğucu, hayatın bütün acılarını kendi içinde dövmüş olan çehresi ne kadar da esrarengiz bir benzerlik taşıyor! Kalbin uçurumlarla dolu cehennem girdapları, ruhun turuncu alevleri, dünyevi bir elin duygunun yeraltı dünyası içinde inebildiği en derin çukur. Ne kadar karanlıktır bu insanın dünyası, ne kadar acı doludur bu karanlık! Ah, ne büyük bir yas vardır bu toprakta, “en derin katmanlarına kadar gözyaşıyla sulanmış” bu toprakta, ne cehennemi girdaplar vardır derinliklerinde, nasıl da onları bin yıl önce görmüş olan Dante’den daha karanlıktır. Dünyeviliklerinin kurtulamamış kurbanları, kendi duygularının şehitleri, tutku yılanları tarafından sıkıca sarılmışlar, ruhun bütün kırbaçları altında eziyet çekmişler, kendini kaybetmiş öfkelerinin tufanında köpürmüşler, ah nasıl bir dünyadır bu Dostoyevski’nin dünyası! Bütün sevinçlerin etrafı duvarla örülmüştür, bütün umutlar kovulmuştur, acıdan kurtuluş yoktur, sonsuz yükseklikte örülmüş duvar bütün kurbanlarının etrafında durmaktadır! Hiçbir merhamet onları, onun insanlarını kendi derinliklerinden kurtaramaz mı, hiçbir kıyamet saati bir Tanrı insanının kendi acılarından yarattığı bu cehennemi havaya uçuramaz mı?

Bu derinliklerden insanlığın daha önce hiç duymadığı uğultular ve feryatlar yükselmektedir. Bir eserin üzerinde hiçbir zaman daha fazla karanlık olmamıştı. Michelangelo’nun heykellerindeki bile bunun yanında hafif kalır ve Dante’nin uçurumları üzerinde cennetin kutsal ışığı parlar.

Dostoyevski’nin eserinde gerçekten de hayat ebedi bir gece ve acı hayatın anlamı mıdır? Ruh titreyerek uçuruma eğilir ve ürperir, sadece kardeşlerinin acılarını ve feryatlarını duymaktadır.

Ama işte o anda derinlerden bir söz yükselir, kalabalığın üzerinde yumuşak bir şekilde süzülür, fırtınalı bir deniz üzerinde süzülen bir güvercin gibi. Tatlı bir şekilde söylenir, ama anlamı büyüktür, söz kutsaldır: “Dostlarım, hayattan korkmayın.” Bu sözün ardından bir sessizlik doğar, ürpertiyle dinler derinlik ve o süzülür, bütün acıların üzerinde süzülür, ses konuşmayı sürdürür: “Sadece acı sayesinde hayatı sevmeyi öğrenebiliriz.”

Acının en büyük avuntusu olan bu sözü kim söylüyor? İnsanların en acılısı, kendisi, Dostoyevski. Açılmış elleri hâlâ kendi yarılmasının çarmığına çakılıdır, acının çivileri kırılgan bedeninde hâlâ durmaktadır, ama alçakgönüllülükle bu varoluş sunağını öper, dudakları yumuşaktır, kardeşlerine o en büyük sırrı söylerken olduğu gibi: “Sanırım, hepimiz önce hayatı sevmeyi öğrenmek zorundayız.”

Ve onun sözlerinden yeni bir gün doğar, kıyamet saati gelir. Mezarlar ve zindanlar ayağa sıçrar, ölüler ve mahkûmlar, hepsi, hepsi ona doğru yaklaşır, sözlerinin havarisi olmak için acılarından doğrulup kalkarlar. Zindanlardan kalkar gelirler, Sibirya’nın Katorga’sından gelirler zincirlerini şakırdatarak, pislik yuvalarından, genelevlerden, manastır hücrelerinden çıkıp akın akın gelirler, hepsi, tutku acıları çeken herkes; elleri hâlâ kanlıdır, kırbaçlanan sırtları hâlâ yanmaktadır, hâlâ öfkenin ve acının altında iki büklümdürler, ama şimdiden feryatları kesilmiştir ve gözyaşları güvenle parlamaktadır. Ey Blaam’ın ebedi mucizesi, lanet ateşli dudaklarında kutsamaya dönüşür, efendilerinin sevinç şarkılarını işitirler çünkü, “şüphenin bütün alevlerinden geçen” sevinç şarkılarını! En karanlıkları en öndedir, en yaslıları, en inançlıları, hepsi bu söze şahadet etmek için koşmaktadır. Hasretle kurumuş dudaklarından koro halinde acının ilahisi yükseliyor, hayatın ilahisi, esrimenin ilksel şiddetiyle.

Herkes, bütün şehitler orada hazır, hayatı kutsamak için. Suçsuz yere lanetlenen Dmitri Karamazov, ellerinde zincirlerle, bütün gücüyle bağırıyor: “Bütün acıların üstesinden geleceğim, sırf kendi kendime ‘varım’ diyebilmek için. İşkenceler altında kıvransam bile, biliyorum ki ‘varım’; ayağımda zincirlerle kürek çekerken hâlâ güneşi görebiliyorum, göremesem bile yaşamaya devam ediyorum ve onun olduğunu biliyorum.” Kardeşi İvan yanına geliyor ve ilan ediyor: “Ölümden daha geri döndürülemez mutsuzluk yoktur.” Varoluşun coşkusu bir ışık gibi göğsüne dolar ve Tanrı’yı inkâr eden bu adam sevinç çığlıkları atar: “Seni seviyorum Tanrım, çünkü hayat büyüktür.” Onulmaz şüpheci Stefan Trofimoviç ellerini kavuşturarak yattığı ölüm döşeğinden doğruluyor ve mırıldanıyor: “Ah, yeniden yaşamayı ne kadar isterdim. Her dakika, her an bir mutluluk olmalı insan için.” Giderek daha aydınlık, daha berrak daha yüce hale gelmektedir sesler. Budala Prens Mişkin başıboş dolaşan duygularının kanatları üzerinde taşınarak getirilirken kollarını açıyor ve heyecanla sesleniyor: “İnsanların, var olduğunu ve sevildiğini bildikleri bir ağacın yanından mutluluk duymadan nasıl geçebildiklerini anlayamıyorum... Hayatın her adımı en soysuz kişilerin bile bir mucize olarak duyumsadığı ne çok harika şeyle dolu.” Staretz Zosima şöyle vaaz ediyor: “Hayatı ve Tanrı’yı lanetleyenler kendilerini lanetler... Her şeyi seversen Tanrı’nın sırları her şeyde sana kendini gösterecektir. En sonunda da sen bütün dünyayı her şeyi saran sevgiyle kucaklayacaksın.” “Bir köşeye itilmiş”, eski püskü paltocuğuna sarınmış çekingen adam bile öne doğru yaklaşıyor ve kollarını açıyor: “Hayat güzelliktir, sadece acıdadır anlam, ah hayat ne kadar güzel!” “Gülünç adam” rüyasından uyanıyor, “hayatı, onun büyüklüğünü ilan etmek için,” hepsi, ama hepsi solucanlar gibi varlıklarının köşelerinden çıkıp sürünerek yaklaşıyorlar, büyük koroda yer alabilmek için. Hiçbiri ölmek istemiyor, hiçbiri hayatı, kutsal sevgiliyi bırakmak istemiyor, hiçbir acı hayatın ebedi karşıtı ölümü arzu ettirecek kadar derin değildir. Ve bu cehennem, bu çaresizliklerle dolu karanlığın sert duvarlarında birdenbire kadere övgü şarkısı yankılanıyor, cehennem alevleri şükranın tutkulu korlarına dönüşüyor.

Işık, sonsuz ışık doluyor içeriye, yeryüzünün üzerinde Dostoyevski'nin gökyüzü beliriyor ve Dostoyevski'nin yazdığı son söz, büyük taşın[18] önünde konuşan çocukların kutsal barbarlık sözü gürlüyor: "Yaşasın hayat!"

Ah şu muhteşem iradenle kendine şehitler yaratan hayat, üstelik de seni övsünler diye, ah hayat, bilgili ve zalim, ey sen, zaferini haykırsınlar diye en büyükleri bile kendine kul eden hayat! Eyüb'ün felakette Tanrı'yı idrak ettiği için binlerce yıldır yankılanan ebedi çığlığını sürekli işitmek istiyorsun, bedenleri ateşte yanarken sevinç şarkıları söyleyen Danyal'ın adamlarını istiyorsun. O kızgın kömürü şairlerin dilleri üzerinde yakarsın, sana kul olsunlar ve sana aşkla seslensinler diye onlara eziyet edersin! Beethoven'i müzikle vurursun ki o sağır adam Tanrı'nın sesini duyabilsin ve ölüme dokunarak o sevinç şarkısını yazsın, Rembrandt'ı yoksulluğun karanlığına mahkûm edersin ki renklerin içinde ışığı, senin asli ışığını arasın, Dante'yi anavatanından kovarsın ki rüyasında cennet ve cehennemi görsün, herkesi kırbacınla sonsuzluğuna kovaladın. Ve bu adamı, herkesten daha çok kırbaçladığın bu adamı da boyun eğdirip hizmetkârın yaptın, işte bak, kriz halinde köpüren dudaklarıyla sana, "şüphenin bütün araflarından geçen" o övgü şarkısını söylemekte. Ah, acı çektirdiğin bu insanlarda nasıl da zaferler kazandın, geceyi gündüz yaptın, acıyı sevgi; cehennemden övgü şarkıları getiriyorsun. Çünkü en çok bilenler en çok acı çekenlerdir ve kim seni bilirse seni kutsamak zorundadır: Ve seni en derinden idrak eden bu adam, bak, hiç kimsenin etmediği kadar şahadet etti sana ve seni hiç kimsenin sevmediği kadar sevdi.

[1] Kant. (ç.n.)

[2] Goethe. (ç.n.)

[3] İki kişilik hafif fayton. (ç.n.)

[4] İstediği şekle girebilen eski bir deniz tanrısı. (ç.n.)

[5] Başkalarının görüşlerini kabullenen. (ç.n.)

[6] Kolları ve bacakları olmayan heykel. (ç.n.)

[7] İtalyan tarzı bir çeşit lirik şarkı formu.

[8] Bir organın anormal irileşmesi. (ç.n.)

[9] Bataklıklarda görülen aldatıcı ışık. (ç.n.)

[10] Şimdiye dek hiç görülmemiş duyu ve duygular icat etmek (ç.n.)

[11] Ermiş Antonius ve Şeytan, çev. Sabahattin Eyüboğlu, T. İş Bankası Kültür Yayınları. (ç.

[12] (İspanyolca) 16. yüzyılda Meksika ya da Peru fatihlerine verilen ad. (ç.n.)

[13] Kundry ve Titurel: Parsifal hikâyelerindeki mitolojik kahramanlar. (ç.n.)

[14] Gral ya da Graal: Hz. İsa’nın son yemeğinde kullandığı şarap kasesi, daha sonra onun kanını toplamak için kullanıldı. (ç.n.)

[15] Zweig bu kitabı 1919 yılında yayımlamıştır. (ç.n.)

[16]] Pythia: Apollon’un Delphi’deki kâhini. Esrime haline geçerek kesik kesik cümlelerle Apollon’un bir tür aracılığını yapar. (ç.n.)

[17] Hayatın Zaferi. (ç.n.)

[18] Karamazov Kardeşler’de Alyoşa’nın üzerinde diz çöktüğü ve babasına sarılarak ağladığı taş. Babanın ölümü üzerine arkadaşları ve Alyoşa bu taşın önünde toplanıyor ve hayatı kutsuyorlar. (ç.n.)