

EDEBİYAT TARİHİNDE REALİZM KAVRAMI*

Yazan: René WELLEK

Çeviren: Sıddık YÜKSEL**

Realizm kavramı ile ilgili tartışma, Fransızların başlattığı tartışmadan yüz yıldan fazla bir süre sonra, bugün yeniden günün önemli bir konusunu oluşturuyor. Sovyetler Birliği'nde, tüm uydu ülkelerde ve, bence, Çin'de bile "realizm" veya daha ziyade "sosyalist realizm" tek izin verilebilir edebî doktrin ve metot olarak resmen tesis edilmiştir. Onun gerçek mânâsı, tarihi ve geleceği çok sayıda yazıda sürekli tartışılıyor; onun boyutunu biz burada, Batı'da, zor hayal edebiliriz; parti çizgisinin her kıvrımını burada takip etmemiz gerekmiyor ve yetkililer, sansürcüler, kararlar, hükümler ve uyarılar hakkında sürekli olarak yazı yazmak ve eleştirilerde bulunmak zorunda olmamız mutluluk vericidir.

Şayet realizm hakkındaki tartışma yalnızca Sovyet eleştirmenler ve yazarlar için ilgi konusu olsa, onu Sovyet bloğunun kültürel durumunun bir garipliği olarak gömemezlikten gelebilir veya onun yanlış veya gayri ahlâki olduğunu düşünebiliriz. Çağdaş Rus resmini bir "kültürel gecikme" olarak, bu türde ve renkli taşbaskıdaki on dokuzuncu yüzyıl zevkinin zoraki kalıntısı olarak açıklayabiliriz, veya çimento imalatı, baraj yapımı, taraftar kavgalarını ve parti toplantılarını anlatan romanları edebiyata henüz kabul edilmiş geniş halk kitlelerince anlaşılabilir bir propaganda sanatı üretme teşebbüsü olarak izah edebiliriz.

Fakat ben bunun ciddi bir yargı hatası olacağına inanıyorum. Rus tartışması temel estetik meseleleri ortaya atıyor ve özellikle Macar Marksist Georg Lukács tarafından verilen şekliyle modern sanat ve estetiğin temel varsayımlarını sorguluyor. Lukács, Marksistler arasında, Alman geleneği hakkındaki bilgisinden dolayı tektir ve başarısının bir kısmını realizm ve klasisizmi birleştirmedeki hünerine borçludur. Yine de realizm probleminin yeniden ortaya çıkışının ve yeniden ifade edilmesinin sadece altmışların sözde radikal eleştirmenlerinin realizm görüşünün geleceğini önceden tahmin ettikleri Rusya'daki tarihteki güçlü geleneği, hatta özellikle on dokuzuncu asrın Fransız realist akımını değil aynı zamanda tüm edebiyat ve sanat tarihini cezbettği bilinmelidir. Tabiata olan geniş sadakat anlayışı-

* René Wellek, "Concepts of Criticism, Fifth Printing, October 1969, U. S. A." adlı eserinin 222-255 sayfaları arasında yer alan "The Concept of Realism in Literary Scholarship" bölümünün tercümesi.

** Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Öğretim Görevlisi.

şı ile realizm, şüphesiz, hem plastik sanatların hem de edebiyatın eleştirel ve yaratıcı geleneğinin temel akımıdır. Vereceğim örnekleri on dokuzuncu yüzyıldan önceki yazılanlarla sınırlamak için –sadık gözüken şeylerden, çoğu Elen dönemine ve Roma’nın son dönemlerine ait heykellerin neredeyse gerçek realizminden, Felemenk resminin çoğundan, Petronius’un **Satyricon**’ındaki sahnelerden ortaçağ manzum masallarından (Fabliaux), kocaman pıkrisk (picâresque) roman koleksiyonundan, Daniel Dafoe’nun şartlı ihtimamından veya on sekizinci asrın orta sınıf dramasından dolayı olarak bahsetmem gerekiyor. Tartışmamızla daha yakinen ilgili olan Aristotle’den bu yana tüm eleştirel nazariyelerde “taklit” kavramının hâkimiyeti eleştirmenin gerçeklik probleminden çok çektiğine şahitlik etmektedir. Resamlıkta eski teorinin yerini gerçek natüralizmin başarısı, hatta aldatma ve vehim aldı; boyalı kirazları gagalamaya başlayan kuşlarla ilgili veya rakibi Zeus’e hile yaparak yaptığı resimdeki boyalı bir perdeyi çektirmeye çalışan ressam Parrhasius ile alâkalı fıkraları hepimiz biliyoruz.

Edebî eleştiri tarihinde, taklit kavramı, gerçek anlamı Aristotle’da ne olursa olsun, sık sık gerçek kopyalama olarak, natüralizm olarak tefsir edildi. Neoklasik nazariyede natüralist deliller üç bütünlüğün temel dayanağı idi. D. Aubignac, **Pratique du Théâtre** (1657) adlı eserinde sürekli olarak eylem zamanının üç saatle, gerçek temsil süresi ile, sınırlandırılması gerektiğini delillerle gösterdi.

Mekân birliği aynı imajın (sahnenin) iki farklı şeyi temsil edemeyeceği şeklindeki natüralist delille savunulur. Diderot, gerçek aldatma olan natüralizmi hayret verici aşırı uçlara iteledi. Oyunu **Le Père de famille**’in sahnelenişinden birini anlatırken “ilk sahne biterken kişi kendinin bir aile ortamında olduğuna inandı ve bir tiyatrodada olduğunu unuttu,” demekten memnundur. Benzer natüralist ölçüler Dr. Johnson, hatta Lessing gibi sözde neoklasik eleştirmenlerde de yaygındır.¹

Bu geleneğin gücü küçümsenmemelidir. Kendi açısından birkaç çok basit gerçeğe sahiptir. Anlamını ne kadar daraltırsak daraltalım veya sanatkârın değiştiren veya yaratıcı gücünü ne kadar vurgulasak vurgulayalım, sanat realite ile uğraşmaktan kendini alamaz. “Realite”, “gerçek”, “tabiat” veya “hayat” gibi, sanatta, felsefede ve günlük kullanımda değer yüklü bir kelimedir. Geçmişte tüm sanatlar daha yüce bir realiteden, esas gerçekten veya hayaller ve semboller gerçeğinden bahsetse bile, gerçeği hedefliyordu.

Ancak bu denemede benim amacım bu ezeli realizmi, sanatın gerçeğe ilişkisine dair tüm temel epistemolojik problemi tartışmak

¹ Bkz. benim *History of Modern Criticism*, 1 (New Haven, 1955), 14-15, 47-48.

değil. On dokuzuncu yüzyıldaki, sadece tarihin belli bir anına hitap eden iyi bilinen metinler bütününe işaret edebilen realizm meselesini ortaya koymak beni memnun edecektir. Başka bağlamlarda, bana öyle geliyor ki, iki tehlikeye karşı güvenliği sağlanması gereken bu tür dönem terimlerinin kullanımının savunmasını yapmış bulunuyorum: Bu tehlikelerden biri onları sadece keyfi dilbilim yaftaları olarak düşünen, İngiliz ve Amerikan bilimine öteden beri hâkim olan aşırı nominalizm, ve Almanya'da çok yaygın olan diğeri ise böyle terimleri özleri yalnızca sezgi ile bilinebilecek aşağı yukarı metafizik şeyler olarak düşünmekle alâkalı olanlardır. Birkaç sağduyulu ayırım yapıp, düzenleyici bir kavram, yani belli bir döneme hâkim olan bir normlar sistemi olarak addedeceğim dönemin realizm kavramının somut bir tasvirine götüreceğim; onun yükselişini ve nihaî düşüşünü izlemek mümkün olacaktır ve onları kendisinden önce gelen ve kendisini izleyen dönemlerin normlarından açıkça ayrı tutabiliriz.²

Bu normlar sistemini “realizm” teriminin tarihinden ayırt etmemiz gerekiyor. Bu tarih, genel olarak eleştiri tarihi gibi, bir dönemin gayelerini, yazarların kim ve ne olduklarını anlamamıza yardım edecek, ancak bizi her zaman bağlamayacaktır. Teori ve uygulama edebiyat tarihinde sık sık farklılık gösterirler ve teori özel bir terim olmadan da yoluna devam edebilir. Yine de, şayet sadece tarihe ters düşen kullanımlardan kaçınılacaksa, bir terimin tarihini bilmekte az da olsa fayda vardır. Şüphesiz, bir terimi esas anlamından oldukça farklı bir mânâda kullanabiliriz, ama o, bir köpeğe kedi demekte ısrar etmek kadar aptalca görünüyor.

“Realizm” terimi uzun zaman önce şu anda bizim kullandığımız anlamından farklı bir anlamda felsefede mevcuttu. Fikirlerin gerçekliğine inanmak demekti ve fikirleri sadece isimler veya genel düşünceler olarak düşünen nominalizm ile çelişiyordu. On sekizinci yüzyılda vuku bulmuş olan semantik değişikliklerle ilgili bir çalışmaya tanık olmadım. Thomas Reid'in realizmi, felsefede mânânın tersinin bir örneği olabilir. **Critique of Judgement** (1790)'ta Kant “tabii maksatların idealizmi ve realizmi”nden söz etmektedir; Schelling ise ilk tebliği “Vom Ich in der Philosophie” (1795)'de saf realizmi “benlik dışındaki dünya (non-ego)nın varlığını delil olarak ileri sürmek” olarak tanımlamaktadır.³ Fakat, galiba terimi edebiyatta kullanan ilk kişiler

² Bkz. benim *Theory of Literature* (2. baskı, New York, 1956), s.252 vd.; “The Theory of Literary History,” *Travaux du cercle linguistique de Prague*, 4 (1956), 173-91); *English Institute Annual 1940* (New York, 1941), s. 73-93'deki “Periods and Movements in Literary History,” ve yukarıdaki “The Concepts of Evolution in Literary History”deki bazı değişiklikler.

³ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Par. 72: “Idealismus und Realismus der Naturzwecke,” keza bkz. Par. 58, *Werke*, (Wiesbaden, 1957), 5, 453, 506-07); Schelling, *Sämtliche Werke* Stuttgart, 1856), 1. Abtheilung. I, 213: “Der Realismus setzt das Daseyn des Nicht-Ichs überhaupt”; krş. S. 212, 212.

Schiller ve Friedrich Schlegel'dir. 1798'de Schiller Fransızlara "idealistlerden daha iyi realistler" diye işaret etmektedir. Bunu "realizm bir şair ortaya koyamaz şeklindeki muzaffer bir argüman"dan çıkarıyor, ve Friedrich Schlegel paradoksal olarak "felsefe tamamen idealizmdir ve şiirdeki realizm haricinde gerçek realizm yoktur" iddiasında bulunuyor. Schlegel'in "Gespräch über die Poesie" (1800) isimli çalışmasında, konuşmacılardan biri "realizmin muammalarında şiirin ilkel kaynağını göster"mek⁴ maksadıyla Spinoza'yı seçtiği için methediliyor. Schelling bir defasında **Lectures on the Method of Academic Study** (1802) isimli eserinde "şiirsel realizm"den bahsetmektedir, ama o, orada Plato'nun kesinlikle şiirde "realizm"den fazla bir anlama gelmeyen ve özel bir realizm markası taşımayan, "şiirsel realizme karşı polemik"ine işaret etmektedir.⁵ Terime Alman romantikleri arasında oldukça sık rastlanıyor, ancak belirli yazarları mı yoksa belirli bir dönemi veya ekolü mü kastettiği anlaşılmamıştır.

Fransa'da, terim ta 1826'lardaki belli bir edebiyat türü için kullanıldı. **Mercure français**'de bir yazar "her gün yerini sağlamlaştıran ve yalnızca sanat şaheserlerinin değil aynı zamanda tabiatın sunduğu orijinal eserlerin sadık taklidine sebep olan bu edebî doktrine realizm denilebilir. Bazı delillere göre, o on dokuzuncu yüzyılın edebiyatı, gerçekler edebiyatı olacaktır," diye iddia ediyor.⁶ Yaşadığı dönemde romantik karşıtı etkili bir eleştirmen olan Gustave Plache, realizm terimini 1833'den itibaren neredeyse materyalizmin dengi olarak, özellikle de tarihi romanlarda kostümlerin ve geleneklerin küçük tanımları için kullandı. O, realizmin "kale kapısının üzerine hangi armanın yerleştirildiğini, bir sancak üzerine hangi nişanın kazılıp ya-

⁴ Schiller'den Goethe'ye, Nisan 27, 1798: "Beserse Realisten als Idealisten" . . . "Ich nenne daraus ein siegendes Argument, dass der Realism [sic] keinen Poeten machen kann." *Wallenstein* hakkında yorum yapan 5 Ocak tarihli mektupla krş.: "Er ist eine ganz andere Operation, das Realistische zu idealisieren, als das Ideale zu realisieren." Friedrich Schlegel, *Seine prosaischen Jugendschriften*, b. J. Minor, 2 (Vienna, 1882), 299'dan alınan "Ideen," no. 96: "Alle Philosophie ist Idealismus und es giebt keinen wahren Relismus als den der Poesie," ve a.g.e.2, 365: "um uns den Urquell der Poesie in den Mysterien des Realismus zu zeigen."

⁵ 14. Vorlesung, *Werke*, b. M. Schröter, 3, 368. Yeteri kadar tuhaftır ki, hem Brinkmann hem de Markwardt bu bölümü Ludwig'in "poetischer Realismus"unun beklentisi olarak düşünüyorlar ve terimin Ludwig'in icadı olduğunu düşünen diğer âlimleri (Markwardt, 608-09, 632, Brinkmann, 3-4) çokça görmezlikten geliyorlar.

⁶ Borgerhoff tarafından alıntı yapılan 13 (1826), "*Réalisme* and Kindred Words," *PMLA*, 53 (1938), 837-43: "Cette doctrine littéraire qui gagne tous les jours du terrain et conduirait a une fidèle imitation non pas des chefs-d'œuvre de l'art mais des originaux que nous offre la nature, pourrait fort bien s'appeler le réalisme: ce serait suivant quelques apparences, la littérature du XIXe siècle, la littérature du vrai."

zıldığını ve sevdalı bir şövalyenin hangi renkleri taşı"dığını⁷ merak ettiğini söylüyor. Açıkça Planche'e göre realizm tasvirin tam şekli olan "mahalli renk"le hemen hemen aynı anlama geliyor. Hippolyte Fortoul, mesela, 1834'te A. Thouret'nin "M. Hugo'nun tarzından ödünç aldığı realizmi abartarak"⁸ yazdığı bir romandan şikâyet etmektedir. Nitekim o zamanki realizm sadece bugün romantik dediğimiz yazarların metotlarında, Scott'ta, Balzac ve Murger'de çağdaş yöntemlerin kısacık tanımı için transfer edildiğini görüyorum, ama onun anlamı Courbet'nin tabloları hakkında ellilerde ve sadece 1857'de **Le Réalisme** adındaki bir ciltlik denemelerini yayınlayan vasat bir romancı olan Champfleury'nin dikkatli çalışması sayesinde – arkadaşlarından biri, Duranty de Temmuz 1856 ve Mayıs 1857 tarihleri arasında kısa ömürlü bir dergi olan **Réalisme**'i yayınladı⁹ – yapılan tartışmalarla billurlaştı. Bu yazılarda, yok denecek kadar az basit fikirler üzerinde odaklanan belirli bir edebî inanç açık ve kesin bir dille anlatılır. Sanat, gerçek dünyanın aslına uygun bir resmini vermeli-dir: Bu yüzden,, o, çağdaş yaşamı ve gelenekleri kılı kırk yararcasına gözlemleyerek ve dikkatlice tahlilini yaparak araştırmalıdır. Bunu tarafsız olarak, şahsını düşünmeden, objektif olarak yapmalıdır. Tabiatın güvenilir bir temsili için çokça kullanılan bir terim haline gelmiş olan şey şu anda belirli yazarlarla ilişkilendiriliyor ve onun bir grup veya bir akım için kullanılan bir slogan olduğu iddia ediliyor. Mérimée, Stendhal, Balzac, Monnier ve Charles de Bernard'ın öncü oldukları, Champfleury'nin, sonraki Flaubert'in, Feydeau, Goncourtlar ve küçük Duma'nın ise ekolün temsilcileri oldukları şeklinde geniş bir mutabakat mevcuttu; meselâ Flaubert böyle isimlendirilmekten rahatsızdı ve onu kendisi için asla kabul etmiyordu.¹⁰ Realizmin temel özellikleri ile ilgili çağdaş tartışmada göze çarpan, aşırı derecede monoton bir uyumluluk vardır. Realizmin sayısız düşmanı, önemsiz dış detayların aşırı kullanımından, idealin ihmalden şikâyet ederek ve övülmüş şahsiyetsizlik ve nesnelliği istihza ve ahlaksızlık örtüsü olarak görerek aynı özellikleri olumsuz yönde değerlendirdiler. Flaubert'in 1857'de Madam Bovary'den dolayı yargı-

⁷ *Revue des deux mondes*, 4. ser., 1 (1835), 259'daki "Moralité de la poésie": "Quel écusson était placé à la porte du château, quelle devise était inscrite sur l'étendard, quelles couleurs portées par l'amoureux baron." Borgerhoff'dan alındı.

⁸ *Revue des deux mondes*, 4 (1 Kasım 1834), 339'daki "Revue littéraire du mois": "M. Thouret a écrit son livre avec une exagération de réalisme, qu'il a emprunté à la manière de M. Hugo"; Weinberg, s.117'den (aşağıya bkz.).

⁹ Bkz. Bernard Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870* (New York, 1937); H. U. Forest, " 'Réalisme,' Journal de Duranty," *Modern Philology*, 24 (1926), 463-79.

¹⁰ Weinberg'den alınan liste. Flaubert hakkında bkz. Maxime du Camp, *Revue des deux mondes*, 51 (Haziran 1882), 791: "Le mot (Réalisme) le blessa et, dans son for intérieur, il ne l'a jamais admis."

lanması ile, tartışmanın hacmi öyle büyür, öyle çok tekrar edilir ki Fransa'da terimin tarihini daha fazla izlememize gerek kalmıyor.

Belli ki Fransız münakaşası veya savaşı yansımalarını çok geçmeden diğer ülkelerde de buldu. Bununla birlikte, Fransa'daki gelişmeleri anlatırken "realizm" teriminin kullanılışı ile terimin genel bir realist yazı ekolünün sloganı olarak benimsenmesini birbirinden kesin olarak ayırmamız gerekiyor. Esas ülkelerdeki durum bu açıdan çok değişiktir. İngiltere'de George Moore ve George Gissing'den önce, seksenlerin sonlarında, o isimde bir realist akım yoktu.

Ancak "realizm" ve "realist" terimleri ta 1853'lerde Balzac hakkında yazılmış bir makalede geçmekte olup, Thackeray 1851'de, oldukça gelişmiş bir şekilde, "Realist ekolünün başı" olarak adlandırıldı. George Henry Lewes, "Realism in Art: Recent German Fiction" (1858) isimli sert bir eleştiride realizm ölçülerini sistematik olarak kullanan ilk İngiliz'miş gibi görünüyor. Orada Lewes, Freytag ve Ludwig'in realist olmadıklarını ve tiksindirici olduklarını söyleyerek onları yermekte, Paul Heyse ve Gottfried Keller'i methetmekte ve ceturca "Tüm Sanatların temeli Realizm" (Realism the basis of all Art) demektedir. David Masson'ın **British Novelists and their Styles** (1859)'ında "Gerçek ekol denen şeyin bir romancısı" olan Thackeray "bir İdeal veya Romantik ekol romancısı" olan Dickens'la karşılaştırılmaktadır ve "sıhhatli bir Realism ruhunun roman yazarları arasındaki büyüme" hoş karşılanmaktadır. Gözlem gerçeği ve âdi olayların, karakterlerin ve olay yerlerinin tasviri gibi realist ölçüler Viktorya dönemi roman eleştirisinde neredeyse evrenseldir.¹¹

Birleşik Devletler'deki durum buna çok benziyordu: 1864'de Henry James bir romancıya, "yeterince nazik bir gerçeklik anlayışını işle"memiş olduğundan şikâyetçi olduğu Bayan Harriet Prescott'a – açıkça Fransızlara işaret ederek – çalışması için "meşhur 'realistik sistem'"i tavsiye ediyordu.¹² Fakat sadece W. Dean Howells 1882'de yazdığı bir yazıda Henry James'den bir Amerikan realizm ekolünün "baş temsilcisi (chief examplar)" olarak bahseder ve 1886'dan itibaren de realizmi, kendisini ve James'ı baş destekçileri olarak saydığı bir akım olarak yaymaya ve halkı buna inandırmaya çalıştı.¹³

¹¹ "Balzac and his Writings," *Westminster Review*, 60 (Haziran ve Ekim 1853), 203, 212, 214; "William Makepeace Thackeray and Arthur Pendennis, Esquires," *Fraser's Magazine*, 43 (Ocak 1851), 86; Lewes, *Westminster Review*, 70 (Ekim 1858), 448-518, özellikle 493; Mason (Cambridge, 1859), s. 248, 257; bkz. Robert Gorham Davis, "The Sense of the Real in English Fiction," *Comparative Literature*, 3 (1951), 200-17, ve Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850-1870* (Londra, 1959), s. 148.

¹² Pierre de Chaignon La Rose'un editörlüğünde *Notes and Reviews*'da yeniden basıldı, (Cambridge, Mass., 1921), s. 23,32.

¹³ "Henry James Jr.," *Century Magazine*, 25 (1882), 26-28.

Almanya'da terim ara sıra kullanılsa da, orada şuurlu bir realist akım olmadığına inanıyorum. 1850'de Hermann Hettner Goethe'nin realizminden bahsetti. F. T. Vischer'e göre, Shakespeare en üstün realist idi.¹⁴ Otto Ludwig, Shakespeare'i çağdaş Fransız akımı ile karşılaştırmak maksadı ile "poetischer Realismus" terimini türetti.¹⁵ Julian Schmidt 1856'dan itibaren **Die Grenzboten**'deki makalelerde ve ekseriyetle "Das Junge Deutschland" olarak çağırılan kendisine ait Alman edebiyatı tarihinde kullandı.¹⁶ Marksist teoriye bile terim çok geç ulaşacaktır. Hem Marx'ın hem de Engels'in ilk söylemlerinde onu bulamıyorum. Engels'in, 1888'de romanı **The City Girl** hakkındaki görüşlerini ifade ettiği Bayan Harkness'a yazdığı İngilizce bir mektupta, o "yeterince gerçekçi değil"dir. "Bana göre, gerçek, ayrıntıların gerçekliğinin yanı sıra, tipik şartların aslına sadık bir şekilde yeniden üretilmesini ima eder,"¹⁷ diye şikâyet etmektedir. Daha sonraki bir mektup çevre (milieu) terimini kullanmakta ve, tür üzerine ve Balzac üzerine vurgunun gösterdiği gibi, Taine'nin etkisini göstermektedir.¹⁸

İtalya'da, De Sanctis 1878'de Zola'yı savundu ve realizmi "ibare oluşturmak ve teşhir etmekten hoşlanan fantastik bir yarışın mükemmel bir panzehiri" olarak düşündü. Fakat daha sonra natüralizmin ve pozitivist bilimin yayılmasıyla geri çekildi, "ideal"ın gerekliliği hakkında konferans verdi ve yeni "animalizm"ın yanlış olduğunu ifade etti.¹⁹ İtalyan realist romancılar yeni bir terimi, "verismo"yu icat ettiler ve grubun en gözde teorisyeni, Luigi Capuana, bütün "izm"leri, hem kendisi hem de önemli arkadaşı Giovanni Verga için, haklı olarak reddetmeye başladı.²⁰

Rusya'da durum yine farklıydı: Orada Vissarion Belinsky, 1836'ların başında, Friedrich Schlegel'in "real poetry" (gerçek şiir) terimini benimsedi; onu "şiiri gerçek hayatla barış"ıran Shakespeare

¹⁴ Hettner, "Die romantische Schule," *Schriften zur Literatur* (Berlin, 1959), s. 66; *Kritische Gänge*, 2'deki Vischer, "Shakespeare in seinem Verhältnis zur deutschen Poesie" (1844) terimi kullanmıyor. 1861 tarihli yeni baskısının önsözünde Vischer makaleyi yazdığında "der Ausdruck realistisch noch nicht im Gebrauche war"dan nefret ediyor.

¹⁵ *Gesammelte Schriften*, b. A. Stern, 5 (Leipzig, 1891), 264 vd..

¹⁶ *Die Grenzboten*, 14 (1856), 486 vd.; Julian Schmidt, *Geschichte der deutschen Literatur seit Lessings Tod* (3. cilt, Die Gegenwart, 1814-1860) (5. b. Leipzig, 1867)'deki "Die Realisten 1835-1841."

¹⁷ *Über Kunst und Literatur*, Michail Lipschitz (Berlin, 1948), s. 103-04.

¹⁸ *Dokumente des Sozialismus*, b. Eduard Bernstein, 2 (1903), 73-75'deki Hans Starkenburg'a, 25 Ocak, 1894.

¹⁹ *Saggi critici*, b. L. Russo, 3 (Bari, 1956), 234-76'daki "Studio sopra E. Zola" (1877) krş. A.g.e., 299, *L'Assommoir* (1879) hakkındaki makalenin sonu: "Per m'una razza fantastica, amica dele frasi e della pompa." *La Poesia cavalleresca e scritti vari*, b. M. Petrini (Bari, 1954), s. 308-13'deki konferans, "L'ideale" (1877), ve *Saggi critici*, 3, 325'deki "Il Darwinismo nell'arte" (1883)

²⁰ *Gli "ismi" contemporanei (Verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo) ed altri saggi* (Catania, 1898).

ve “şiiirin hayatla birleşmesini başaran ikinci Shakespeare” Scott’a uyguladı.²¹ 1846’dan sonra Belinsky, Gogol gibi Rus yazarlardan “tabii ekol” olarak bahsetti.²² Belinsky altmışların radikal eleştirmenlerinin görüşlerini belirledi ama, onların arasında sadece Dimitri Pisarev terimi bir slogan olarak kullandı. Mamafih, ona göre realizm sadece tahlildir, eleştiridir. “Bir realist bir düşünce işçisidir.”²³ Dostoevsky 1863’de radikal münekkitlere sertçe saldırdı. O hep fotoğrafik natüralizmi benimsedi ve fantastik olan, müstesna olan şeylere ilgiyi savundu. İyi bilinen iki mektupta Dostoevsky “realistlerden ve eleştirmenlerden oldukça farklı realite ve realizm anlayışına” sahip olduğunu iddia ediyordu. “Benim idealizmin onların realizminden daha gerçektir,” diyordu. Onun realizmi saf, derinliği olan bir realizmdir; halbuki, onlarınki yüzeyseldir. N. N. Strakhov, biyografisinde Dostoevsky’nin “bana psikolog diyorlar: Yanılıyorlar. Ben daha yüce bir mânâda oldukça realistim, yani insan ruhunun tüm derinliklerini gösteririm,” dediğini haber veriyor.²⁴ Tolstoy, aynı şekilde, radikal eleştirmenleri benimsemedi ve, yeterince şaşırtıcıdır ki, Flaubert, Maupassant’ı övüp, bir Rusça çeviriye giriş yazısı yazdığı halde, Flaubert’den hiç hoşlanmadığını gösterdi. Gerçi **What is Art?**’da gerçek ve duygu gerçeği Tolstoy için mecburiyet olsa da, onun yazılarında “realizm” terimi açık seçik olarak hiç geçmez.²⁵

“Realizm” teriminin kullanımı ve yayılması ile ilgili bu kısa hikâye, şayet biz sürekli olarak “realizm” ile rekabet halinde olan ve sık sık onunla aynileşen “natüralizm” terimi üzerinde durmazsak, sönük kalırdı. O, materyalizmin, epikürizmin veya sekülerizmin yerini alan eski felsefi bir terimdir. Edebî anlamda o yine Schiller’de, şiir sanatında “her şeyin sadece gerçeğin bir sembolü olduğu”²⁶ gibi, Schiller’in uğraşmaya değer bulduğu bir şey olarak **Bride of Messina** (1803)’nın önsözünde bulunabilir Heine, Baudelaire’i derinlemesine etkileyen 1831 tarihli **Salon** isimli bir parçada, kendisini dindeki

²¹ *Sobranie sochinenii*, b. F. M. Golovenchenko, 1 (Moskova, 1948), 103, 107-08.

²² A.g.e., 3, 649; Bulgarin’in aynı yıl daha önce terimi kullandığına dair 902’deki nota bkz..

²³ *Sochineniya. Polnoe sobranie*, b. F. Pavlenkov, 4 (4. b., St. Petersburg, 1904-7), 68.

²⁴ A. S. Dolinin’in editörlüğünde basılan *Pisma*, 2 (Moskova, 1928-34), 150’deki 11/23 Aralık tarihli A. N. Maykov’a yazılan mektup ve N. N. Strakhov’a yazılan 26 Şubat / 10 Mart, 1869 tarihli mektup; N. N. Strakhov ve O. Miller, *Biografiya, pisma* . . . (St. Petersburg, 1883), s. 373.

²⁵ Meselâ Tolstoy’un S.T. Semenov’un *Peasant Stories* (1894) adlı çalışmasına yazdığı giriş yazısı, *La Légende de Julien l’hospitalier* ile alay ediyor; bkz. A. Maude tarafından İngilizce’ye çevrilen *What is Art?* ve *Essays on Art* (Oxford, 1930), s. 17-18; a.g.e., s. 17-18’deki Maupassant (1894)’ın giriş bölümü.

²⁶ *Sämtliche Werke*, b. Günter-Witkowski, 20 (Leipzig, 1909-11), 254: “Alles ist nur ein Symbol des Wirklichen.”

“natüralizm”inin aksine “sanatta süpernatüralist” olarak ilân etti.²⁷ Fakat yine tabiata sadık bağlılık için çokça kullanılan terim yalnızca Fransa’da özel bir slogan olarak billurlaştı. O Zola tarafından başarıyla temsil edildi ve romanı **Thérèse Raquin**’ın ikinci baskısına yazılan önsözden beri de, onun bilimsel, deneysel (experimental) roman teorisi ile gittikçe artan bir şekilde aynileşti. Fakat “realizm” ve “natüralizm” arasındaki fark uzun süre tespit edilmedi. Ferdinand Brunetière **Le Roman naturaliste** (1883) adlı eserinde bu isim altında Zola’yı tartıştığı kadar Flaubert, Daudet, Maupassant ve George Eliot’u da tartışır. Terimlerin ayırımı sadece modern edebiyat biliminin bir eseridir.

Nitekim “realizm” ve “natüralizm” terimlerinin çağdaş kullanımları, sayesinde modern edebiyat araştırmasının “realizm” veya “realist dönem” terimini geçmişe empoze ettiği süreçten ayırt edilmelidir. İki süreç şüphesiz birbirinden bağımsızdır: Orijinal teklif çağdaş münakaşalardan gelmektedir. Fakat yine de iki terim tamamen aynı değildir. Yine, durum değişik ülkelerde önemli ölçüde farklılık gösteriyor.

Fransa’da “realizm” terimi daha sonraki farklı bir “natüralizm” safhası ile birlikte yerini sağlamlaştırmış gözüküyor. Özellikle Pierre Martino tarafından yazılan kitaplar, **Le Roman réaliste** (1913) ve **Le Naturalisme français** (1923) farkı teyit etmişlerdir.: “Natüralizm” Zola’nın doktrinidir; bu doktrin kapalı olarak bilimsel yaklaşımı ifade eder, daha eski realistler felsefi münasebetlerinde çok daha az açık ve tek vücutken, o, determinist materyalizm felsefesi gerektirir. Fransa’da bir tane iyi kitap var: Gustave Reynier’in **Les Origines du roman réaliste** (1912)’i; o, Petronius’un **Satyricon**’undan Rabelais’ye, İspanyol **Celestina**’ya ve on altıncı yüzyıldaki rençperler ve dilenciler hakkındaki Fransız edebiyatına uzanan realizm yönteminin izini sürer. Reynier hem örneklerinde hem de hariç tuttuğu şeylerde bazı noktalarda Auerbach’tan önce davranır: Realizm böyle şeylerden bahsederken yerici veya komik olmamalıdır.

İngiltere’de realizm teriminin bir dönem kavramı olarak kullanımı hâlâ çok nadirdir. Yirminci yüzyıl başlarının standart İngiliz edebiyatı tarihleri, **The Cambridge History of English Literature** ve Garnett ve Gosse terimi sadece ara sıra kullanırlar. Gissing’e, Zola’nın etkisinden dolayı “realist” denmektedir ve biz “Ben Johnson’ın şu anda ‘realist’ veya ‘natüralist’ dediğimiz şey olmaya başladığını öğreniyoruz.”²⁸ “Victorian” teriminin yerini “realist” terimi

²⁷ Werke, b, O. Walzel, 6 (Leipzig 1912-15), 25’deki *Salon* (1831): “In der Kunst bin ich Supernaturalist.”

²⁸ Gissing ile ilgili, *Cambridge History of English Literature*, 14, 458; Ben Johnson, R. Garnett ve E. Gosse ile ilgili, *English Literature. An Illustrated Record*, 2 (1903-4), 310.

almalı şeklinde bir teklif getirmek bir Amerikan bilim adamına, Norman Foerster'a nasip oldu.²⁹

Amerikan edebiyat biliminde durum İngilizlerinkinin tamamen tersidir. Orada “realizm”in, özellikle Vernon Parrington, kendisine ait **Main Currents of American Thought** adlı eserinin üçüncü cildine **The Beginnings of Critical Realism** ismini verdiğinden beri, sağlam bir yer edindiğine inanıyorum. **Transitions in American Literary History** (1954) isimli, neredeyse bir Alman edebiyat tarihçisinin güvencesiyle dönem kavramını kullanan yeni bir kolektif cilt var. Realizmin, natüralizmin aksine, öncelikle sosyal eleştiri ile meşgul olmadığı tartışılır, ama o, Amerikalıların miras kalmış insana olan inanç idealleriyle ferdî, kötümser, determinist modern bilim inancı arasındaki ihtilafla ilgilenir.³⁰ **American Literary Naturalism** (1956)’de Charles Child Walcutt, natüralizmin “bölünmüş ırmak” dediği “ateşli teşviklerin devasa kaçınılmazlık kavramlarıyla karışımı”³¹ dediği şeyi iyi anlatmıştır.

Almanya’da, Richard Brinkmann, **Wirklichkeit und Illusion** (1957)’da, son zamanlarda realizmle ilgili Alman tartışmalarını araştırdı ve onları kendi nazariyesinin lehinde reddetti, ve Bruno Markwardt, bilgi dolu **Geschichte der deutschen Poetik** (1959)’te beşinci sınıf yazarların en gelişigüzel söylemlerini tetkik edip teorilerini en tuhaf kategoriler halinde sınıflandırdı. Bir “Frührealismus,” bir “religiös-ethischer Realismus,” bir “Idealrealismus” vardır, “der konzentrierende Typ des Realismus,” “der konsequente, besonnene Realismus,” “der naturalistische Realismus,”³² v.s., v.s. vardır, birinin başı değersiz kategorilerin dansı ile dönünceye kadar ve nesnellik hakkında en eski ve tanıdık kimselere yeni gibi seslendiğini görmekten vazgeçinceye kadar.³³ Markwardt kararlı bir şekilde bölgeseldir: Almanya dışında şu ana kadar bir şey olmadı, ve Aristotle (birkaç kez bahsedilmesine rağmen) tabiatın taklidini, ihtimali veya üzüntü veren şeyleri düşünmedi. Fransızlar yok: Flaubert’in, Taine’nin, Goncourtlar’ın en mükemmel indekste adları geçmiyor.

Diğer uçta Erich Auerbach’ın **Mimesis** (1946)’i durmaktadır. Auerbach uluslar arası bir ufka sahiptir ve **Geistesgeschichte**’nin sınıflandırılmasından öylesine şüphelidir ki onun “realizm” ile neyi kastettiğini keşfetmek zordur. Bizzat kendisi bize kitabını “genel deyimler” kullanmaksızın yazmış olmayı istediğini söylüyor. Bir başka

²⁹ *The Reinterpretation of Victorian Literature*, b. Joseph E. Baker (Princeton, 1950), s. 58-59.

³⁰ Robert O. Folk, *Transitions in American Literary History*, b. H. H. Clark (Durham, N. C., 1954)’deki “The Rise of Realism.”

³¹ Minneapolis, Minn., 1956, s. 9.

³² Berlin, 1959, s. 96, 102, 216, 378, 291, ve başka yerlerde.

³³ Bkz. Meselâ s. 615, 660, 680, 691, meselâ Thackeray ‘de hiciv yoktur, s. 666.

yerde³⁴ Auerbach'ın iki zıt realizm kavramını birleştirmeye çalıştığını göstermiş bulunuyorum; önce egzistansiyalizm denebilecek bir şey: Yüce kararların alınması anında realite ile ilgili acı veren açıklamalar, “sınırlayan durumlar”da İzak'ı kurban etmek üzere olan İbrahim, oğlunu idamdan kurtarmamaya karar veren Madame de Chastel, Cizvit delegesine kaç yaşında olduğunu soran Saint_Simon Dük'ü. Bununla beraber, Auerbach'ta ikinci bir realizm, onun tarih ırmağının dinamik somutluğuyla ilgilenen tasvir eden çağdaş realite olarak tanımladığı on dokuzuncu yüzyıl Fransız realizmi vardır. Tarihçilik (historicism) varoluşçuluğu (egzistansiyalizmi) inkâr eder. Varoluşçuluk insanı açıkça çıplaklığıyla, yalnızlığıyla görür, o tarihi değildir, hatta tarih karşısı değildir. Auerbach'a ait bu realizm kavramının bu iki yanı tarihi kaynakları açısından da birbirinden ayrılırlar. “Varoluş” (Existence) tüm felsefesi historisizmin ve **Geistesgeschichte**'nin atası Hegel'e karşı bir protesto olan Kierkegaard'dan intikal etmiştir. Auerbach'ın duygulu ve bilgili kitabında “realizm” çok özel bir anlam üstlenmiştir: Realizm öğretici, ahlâkçı, tumturaklı, sevimli veya güldürücü olmamalıdır. Bu yüzden, burjuva tiyatro sanatı veya on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıl İngiliz realist romanı ile alâkalı söyleyeceği bir şey yoktur; Ruslar hariç tutulur, on dokuzuncu yüzyılın hem öğretici hem de sevimli tüm Almanlar'ı da öyle. Yalnızca İncil ve Dante'deki parçalar, çağdaş olanlar arasında Stendhal, Balzac, Flaubert ve Zola Auerbach'ın isteklerini haklı çıkaracak şekilde yasarlar.

Richard Brinkmann'ın **Wirklichkeit und Illusion** (1957)'ı da mizaçla ilgili bir sonuca ulaşır. O, üç Alman hikâyesinin, Grillparzer'in **Armer Spielmann** (1848)'ının, Otto Ludwig'in **Zwischen Himmel und Erde** (1855)'sinin ve Edvard von Keyserling'in **Beate und Mareile** (1903)'inin samimi tahlilim hakkındaki tarihi münakaşa ve mihrakları görmemezlikten gelir. Brinkmann realizmin zirvesine Keyserling'in hikâyesinde ulaştığını delillerle gösterir, çünkü orada hikâyeci kendisini tek bir kurgusal şahsiyetin, iki kadın arasında gidip gelen Prusya'lı Junker diye birinin, bir kahramanın duygularının resmi ile sınırlandırıyor. Realizm, daha ziyade realite, eninde sonunda suur tekniğinin çıkışında, basit realitenin en köklü çözümünü gerçekten başaran bir teknikte, “aklı dramatize etme” girişiminde bulunur. Brinkmann, gerçek olanlar ve bireylere gösterdiği ilginin neticede, Joyce, Virginia Woolf ve Faulkner'daki kadar geleneksel anlamda “hayali” (unrealistic) bir şeye sebep olduğu bu “tersine çevirme” paradoksundan çok iyi haberdardır. Brinkmann – sonucun milletlerarası perspektifine rağmen – onun ilgisi öylesine eksiksizce Almanlar'ın ufku ile sınırlıdır ki kıs-

³⁴ *Kenyon Review*, 16 (1954), 299-307'deki “Auerbach's Special Realism.”

men geç kalan Almanlar ve müşterakları ile ilgilenmesinden dolayı, kitabın içindeki kesinlikle “realistik” denebilecek tek bir metni analiz etmez. “Sübjektif tecrübe . . . tek objektif tecrübedir,”³⁵ şeklindeki sonuç aklın zihni durumunun tam olarak gösterilmesi olan empresyonizmi realizm ile bir tutar ve onu tek gerçek realizm olarak ilan eder. Realizmin kabul edilmiş on dokuzuncu yüzyıl anlamı tersine çevrilir. Onun yerini eşyaların objektif sıralamasını kabul etmeyen bireysel-leştirici, atomistik, sübjektif bir realizm alır: Hatta o, Pater veya Proust’un ifadesiyle, solipsizm (nefsin kendi dışında hiçbir şey bilemediği şeklindeki nazariye)dir. Fert, varoluşçu felsefede olduğu gibi, “tek gerçek” olarak isimlendirilir. **Die Buddenbrooks**’dansa Arthur Schnitzler’in **Lieutenant Gustl** adlı eseri Alman realizminin zirvesidir – her ikisi 1901 tarihini taşıyor Onun filozofu Taine ve Comte’dan ziyade Bergson olacaktı.³⁶

Almanya’da herkes kendi başınadır ve realizmi her nerede bulmak isterse orada arar. İtalya’da Marksist eleştirmenler haricinde, realizm problemi yoktur. Croce onunla ilgilenmiştir: Aklın dışında tabiat veya realite yoktur ve sanatçının ilişkiyi merak etmesi gereksizdir. “Realizm” (romantizm gibi) yalnızca bir sözde kavramdır, modası geçmiş retorik içeren bir kategoridir.³⁷

Rusya’da realizm her şeydir. Orada Ruslar geçmişte bile realizmi bulmaya çalışırlar. Pushkin ve Gogol realisttir, ve Almanya’da olduğu gibi “eleştirel realizm”, “radikal demokratik realizm”, “proleter realizm” ve Timofeyev’in bilgi dolu **Theory of Literature**’ına göre “tüm sanat ve edebiyatın başarıya ulaşması” olan son safhasını, “sosyalist realizm”i tartışıp görüşler ortaya koyarlar.³⁸

Marksistler arasında Georg Lukács en uyumlu realizm kuramını geliştirmiştir: Bu kuram, edebiyatın “realitenin yansıması” olduğu ve sosyal gelişimin çelişkilerini tamamen yansıtırırsa, yani uygulamada yazar cemiyetin yapısının ve gelişiminin hangi yönde olacağını anladığını gösterirse, onun en gerçek ayna olacağı şeklinde bir Marksist dogma ile başlar. Natüralizm, günlük hayatın sathı ile, ortalama değer ile ilgilendiği için, reddedilir; halbuki, realizm hem temsili hem de kehanet kabilinden türler ortaya koyar. Lukács, kendisine (yazarın siyasi fikirlerinden bihaber, hatta onlara zıt olabilecek) “ilericiliği”

³⁵ Tübingen, 1957, s.298: “Das Subjektive, das subjektive Erleben, die subjektive Erkenntniss, der subjektive Trieb sind - zugespitzt formuliert - das einzig Objektive.”

³⁶ A.g.e., s. 319,327.

³⁷ Croce, *Estetica* (Bari, 1950), s. 118; *Nuovi saggi di estetica* (Bari, 1948), s. 39-40’daki “Breviario di estetica”; *Ultimi saggi* (Bari, 1948), s. 21’deki “Aestetica in nuce.”

³⁸ L.I.Timofeyev, *Teoriya literatury* (Moskova, 1938), Rufus W. Mathewson, Jr., *The Positive Hero in Russian Literature* (New York, 1958), s. 7’de iktibas edildi.

sayesinde ve şümülü, mümessilliği, kendini bilmesi sayesinde ve büyük realistler tarafından ortaya konan rakamların ileriye dönük gücü sayesinde, edebiyatı değerlendirmesine izin veren birkaç kriteri bir araya getirir. Lukács'da çok saf siyasî polemik var olmasına ve kriterler hâkim bir şekilde ideolojik - "popüler cephe" ve daha sonra "soğuk savaş" - olmalarına rağmen, o elinden geldiğince "somut evrensel"leri formüle eder ve "ideal tip" problemini temel Alman estetik bilimi geleneği bakımından yeniden öylesine yakinen ele alır ki Peter Demetz ondan "Marksizm perdesi altında aslen idealist estetik biliminin bir uyanışı"nı başaran biri olarak bahsedebiliyor.³⁹

Kişisel ilgiye sahip oluşunun yanı sıra, terimin çağdaş kullanımlarıyla ve modern yorumlarıyla ilgili bu küçük inceleme iki konuyu gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır: Bir dönemle ilgili bilgi sahibi olmak bizler gibi dönemleştirme işiyle alakadar olan modern âlimleri bağlama gücüne sahip değildir. Ne kendimizi kendilerine realist diyen yazarlarla sınırlandırabiliriz ne de o vakit geliştirilen nazariyelerden hoşnut olabiliriz. Diğer taraftan, kavramın içeriği ve işaret ettikleri hususunda modern bilimdeki sık rastlanan oldukça çelişkili kocaman çeşitli fikirler, "dönemin temel kuramlarıyla ve kabul edilmiş şaheserlerle en iyisi teması yitirmemeliyiz," şeklinde bir uyarı olarak hizmet etmelidir. Ancak terimin kendi döneminde kullanılışı hususunda bir çalışma bizi bağlamasa da, sanırım biz de bugün kullandığımız terimler olmadan düşünüldüğü, hatta formüle edildiği zamandan haberdar olmanın önemini bilmek zorundayız. 1830 temmuz ihtilâlinin olduğu dönem genellikle dönemin sonu olarak edebiyatta da yeni çağın şafağı olarak düşünüldü. Heine'nin "das Ende der Kunstperiode," formülü İtalya veya İngiltere için olduğu kadar Fransa için de geçerlidir. Bizim "realizm" terimine ihtiyacımız yok: O, Almanya'da Wienbarg'ın "poetry of life" (hayat şiirleri) veya sanattan siyasete Almanya'dan istenilen değişikliklerle ilgili Gervinus'un yoğun duygusu olabilir. O, Fransa'da "etre de son temps" sloganı veya Saint-Simon taraftarlarının veya Leroux'un faydacıl idealleri olabilir; o, İngiltere'de Carlyle'nin tek Şiir Realitesi'ne dönmesinde yatabilir, ve o, Rusya'da Belinsky'nin son safhası, onun Pushkin'in gerçek hayata dönüşünü yüceltmesi, **Poor People** adlı eserinden dolayı (çok çabuk fikir değiştiren) genç Dostoevsky'yi veya ilk **Sportsman's Sketches**'dan dolayı Turgenev'i övmesi olabilir. Kısaca, romantizmin sona erdiği, realite, bilim ve bu dünya ile ilgili yeni bir çağın doğduğu hususunda evrensel bir düşünce vardı. Benzer olarak, 1890'ların sonlarında realizm ve natüralizmin ömrünü tamamlamış olacağı, ye-

³⁹ "Zwischen Klasik und Bolschewismus. Georg Lukács als Theoretiker der Dichtung," *Merkur*, 12 (1958), 501-15: "Eine Renaissance der ursprünglich idealistischen Aesthetik in der Maske des Marxismus."

rini sembolik, neo-romantik (yeniromantik) veya benzeri yeni bir sanatın alacağı şeklindeki bir anlayışı belgeleyebiliriz

Şu anda nihaî, çok önemli görevimize, tespit ettiğimiz gerekler testine dayanabilecek o döneme ait anlamlı bir realizm kavramının tasviriyle (tanımıyla demiyorum) ilgilenebiliriz: O, bir edebiyat tipolojisi tesis etmeğe çalışmadığımız için, sadece her dönem ve çağda mevcut olan bir edebiyat üslubunun tasviri değil, aynı zamanda bir dönem kavramı olmalıdır. Eğer o önemli bir dönem kavramı olacakssa, kendileri ile mukayese edilecek ve karşılaştırılacak dönem kavramlarından, klasisizm ve romantizmden, açıkça ayırt edilmelidir. Ve şayet o bir dönem kavramı olacakssa, döneme hâkim olan yazarları dışarıda bırakacak ve çoğu kez onun temsilcisi ve simgesi gibi gözükecek kadar dar bir çerçevede algılanamaz.

Çok basit bir şeyle başlayalım ve diyelim ki realizm “çağdaş sosyal realitenin objektif temsidir.” Bunun çok az şey ifade ettiğini “objektif” ile kastedilen nedir ve “realite” ile kastedilen nedir gibi soruları ortaya çıkardığını kabul ediyorum. Ancak biz nihaî soruları düşünmekte acele edecek yerde bu tasviri, tarihi bir bağlam içerisinde romantizme karşı polemik bir silah olarak, dahil etme kadar hariç tutma teorisi olarak görmeliyiz. O, fantastik, masal gibi, alegorik ve sembolik olan şeyleri, oldukça stilize edilmiş, son derece somut ve süslü şeyleri reddeder. O, miti, **Maerchen**’i, rüyalar âlemini istemediğimizi ifade eder. O, aynı zamanda, tüm yerel ve kişisel farklılıklara rağmen, fert kişisel dinî inancını muhafaza etmiş olabilse de, realite o dönemde alenî olarak on dokuzuncu yüzyılın düzenli bir bilim dünyası olarak, bir sebep-sonuç dünyası olarak, mucizesiz, üstünlüksüz bir dünya olarak algılandığı için, kapalı olarak ihtimali olmayanların, ihtimali olanların ve fevkalâde olayların reddini de ifade eder. “Realite” terimi ayrıca katılım ifade eden bir terimdir: Çirkinler, iğrençler, reziller meşru sanat konularıdır. Seks ve ölüm (aşk ve ölüme hep müsaade edilirdi) şimdilerde sanata kabul ediliyor.

Bu noktada Fransa’daki durum bir dereceye kadar özeldir: Fransız klasisizminin yetkisi sayesinde eski üç üslup düzeyi teorisi tesirini çok daha uzun süre sürdürmüştü. Rezil yerinde muhafaza edildi: O sadece hicivde, hicivli yazılarda ve mizahî yazılarda kullanılabilirdi. Üslubun üç seviyesinin bozulması Auerbach’ın önemli kitabının ana temalarından biridir. Ancak Auerbach, Stendhal ve Balzac yüzünden, neo-klasisizmin (yeniklasisizmin) siyasî sebeplerden dolayı en uzun süre, İhtilâl süresince, Napolyon imparatorluğu döneminde ve hatta Restorasyon’dan sonra hayatta kaldığı Fransa üzerine böylesine özel bir şekilde odaklanarak, türlerin karışmasını ve nitekim ciddi bir realizmin ortaya çıkışını çok ani bir olay haline getirir. İngiltere’de durum çok farklıydı; orada Shakespeare üslupları ve türleri tamamen birbirine karıştırmıştı ve Auerbach sadece didaktik ve

ahlâkî olan her şeyin realizmin dışında tutulduğunu deklare ederek, Defoe'yu, Richardson'ı ve Fielding'i ve ilgisiz oldukları için tüm İngiliz trajedisini uzaklaştırabilir. Ayrıca, Fransız realistlerinin, Flaubert'in teorisinin olduklarını iddia ettiği kadar tamamıyla didaktik olup olmadıkları hususunda şüpheliyim ve didaktik niyetlerine rağmen, George Eliot veya Tolstoy gibi yazarları realizm kavramının dışında tutmak bana makul değil gibi geliyor.

Kabul etmeliyiz ki “çağdaş sosyal realitenin objektif temsili,” şeklindeki özgün tanımımızda didaktizm ima edilir veya gizlenir. Teoride, realitenin tamamıyla gerçeğe uygun temsili her çeşit toplumsal maksat veya propagandayı dışarıda bırakacaktır. Belli ki realizm ile ilgili teorik zorluk, onun çelişkililiği, tam bu noktada yatıyor. Bu bizim için şaşılacak derecede açık olabilir, ama çağdaş sosyal realitenin tanımıyla tek değişiklik, kapalı olarak insanın merhametiyle, sosyal reformizm ve eleştiriyi ve sık sık da topluma karşı ret ve tepkiyle alakalı bir dersi ifade etmesi basit bir edebiyat tarihi gerçeğidir. Tasvir ile çözüm önerisi, gerçek ile öğretim arasında bir gerilim vardır; bu durum mantıkî olarak çözülemez, ancak bahsetmekte olduğumuz edebiyatı karakterize eder. Yeni Rus terimi olan “sosyalist realizm”de çelişki gayet açık bir şekilde itiraf edilir: Yazar toplumu olduğu gibi tasvir etmeli, ancak onu olması istendiği veya olacağı şekilde de tanımlamalıdır.

Bu ihtilâf realizm kuramı ve uygulaması için “tip” kavramının gerçek önemini açıklamaktadır, çünkü “tip” bugün ile gelecek, gerçek ile sosyal ideal arasındaki köprüyü oluşturur. “Tip”, bir terim olarak burada çok kısaca izini süreceğim kompleks bir tarihe sahiptir. Almanya’da, Schelling onu efsanevi orana sahip büyük evrensel şekil anlamında kullandı: Hamlet, Falstaff, Don Quixote, Faust bunun örnekleridir.⁴⁰ Terim Fransa’ya Charles Nodier tarafından “Des Types en littérature” (1832)⁴¹ isimli bir makale ile sokuldu ve o, Hugo’nun Shakespeare hakkındaki tuhaf rapsodisinde (1864) yaygın bir şekilde kullanılır. Don Juan, Shylock, Achilles, Iago, Prometheus, ve Hamlet⁴² Hugo’nun “tip” örnekleridir; Adams da bugün söyleyebileceğimiz örneklerdendir. Ancak bu gelişmeye paralel olarak “tip” terimi “sosyal tip” anlamında ortaya çıkıyor. O, bireysel karakter anlamını üstlenmiş olan ve Theophrastus ve La Bruyère ile ilişkiyi kaybetmiş olan eski kelime “caractère”in yerini aldı. Balzac **Comédie humaine**’in önsözünde kendisini sosyal tipleri araştıran bir öğrenci olarak adeder ve George Sand romanı **Le Compagnon du tour de France** (1851)’in önsözünde açıkça “tip”i hayatta taklit etmeye değer sosyal

⁴⁰ Bkz. benim *History of Modern Criticism*, 2, 77.

⁴¹ *Réveries littéraires, morales, et fantastiques* (Brüksel, 1832), s. 41-58.

⁴² Hugo ile ilgili, bkz. benim *History*, 2, 257-58.

bir model olarak algılar.⁴³ İlk realist kuramda tasvirî realizm ağır basar. Taine'de bu sosyal tip kuramı Hegel'in idealiyle örtüşür. Bazen Taine zihnindeki bu mesele yüzünden tipleri toplumsal bölünmeleri keşfedecek kaynaklar olarak kullanır ve La Fontaine'in masallarındaki, Shakespeare'deki, Balzac ve Dickens'daki karakterleri gözden geçirir. **De l'idéal en art** (1867) adlı konferanslarında Taine, bununla birlikte, tipleri ve sosyal iyilik skalası içerisinde birbirlerinden ayırır ve kahramanları toplum için "tipler" ve modeller olarak yüceltir. Taine, çok ihtiraslı bir suçluya, bir sabit fikir delisine olan alışılmış beğenisinin tam aksine, Miranda, İmogen ve Goethe'nin Iphigenie'si gibi ideal kadınlardan şehitlere ve son olarak da eski destanların kahramanlarına: Siegfried, Roland ve Cid'e götüren bir ölçüye göre tipleri tasnif etmek zorundadır. "Uzaklarda, daha yüksek bir âlemde, Grek, Yahudi ve Hristiyan kurtarıcıları ve tanrıları vardır." Yeteri kadar tuhaftır ki, Taine'de Tanrı bir tip, bir kahraman, bir model, bir ideal olur.⁴⁴

Tipe verilen bu önem Rus edebiyat düşüncesinde de ortaya çıkmıştı: Belinsky terimi Almanlar'a has romantik anlamında kullanmıştı. Gogol'un bir makalesi (1836) sanatkarın ilk görevini, ferdî olsa da, hâlâ evrensel öneme haiz olan tipler, şahıslar yaratmak olarak tanımlar. Belinsky'nin örnekleri Hamlet, Othello, Shylock ve Faust'tur; bunlara, oldukça şaşırtıcı bir şekilde, Gogol'un "tiplerin tipi" olarak, "mistik bir mit" olarak "Nevsky Prospekt" hikâyesinin kahramanı olan Lieutenant Pirgorod'unu da ilave eder.⁴⁵ Dobrolyubov (1836-61), bununla beraber, Rusya'da ve her yerdeki sosyal tipleri bir yazarın karakteristik görme yeteneğini şuurlu niyetlerinden bağımsız olarak veya hatta onların aksine açıklar gibi işaret eden ilk eleştirmenmiş gibi görünüyor. Dobrolyubov kurgusal bir eserin açık ve gizli anlamı arasındaki farkı ortaya koyar ve sosyal tipleri sosyal değişimin belirginleşen noktaları olarak görür. Maalesef, o, eleştirel yönteminde bu merkezi sezgiye devamlı sahip olamıyordu ve sık sık tipleri sadece "şeylerle ilgili doğru fikirlerin oluşumunu ve insanlar arasında bu fikirlerin yayılmasını kolaylaştıran"⁴⁶ varlıklar olarak düşündü. Sanatkar bir ahlâkçı ve aynı zamanda da bir bilim adamı olmalıdır. Bilim ve kurgu birleşmelidir, ancak Dobrolyubov'a göre, "bilim" sadece "doğru"dur, yani devrimci, köklü, sosyal ve ahlâkî düşüncedir. Gerçeklerin, iyilerin ve güzellerin Platonik karışımı olarak görünen şey sadece didaktizm ve sık sık da oldukça yakın pole-

⁴³ Balzac ve George Sand için bkz. *Criticism 1* (1959), 16-17'deki "Hippolyte Taine's Literary Theory and Criticism," adlı makalem.

⁴⁴ A.g.e., s. 18; *De l'Idéal* (Paris, 1867)'den, s. 107-08: "Plus haut encore et dans un ciel supérieur sont . . . les sauveurs et les dieux de la Grèce . . . de la Judée et du christianisme."

⁴⁵ Belinsky, *Sobranie sochinenii*, 1 (Moskova, 1948), 136-37.

⁴⁶ Dobrolyubov, *Izbrannye sochineniya*, b. A. Lavretsky (Moskova, 1947), s. 104.

mik maksatların kaba bir sembolü olur. Nitekim Goncharov'un romanından tembel asilzade, Oblomov, uyarıcı bir örnek anlamında bir "tip"tir, gerçek metnin tamamen unutulmasında Rus geriliğinin bir alegorisidir. Dobrolyubov'un esas rakibi, Dimitri Pisarev (1840-68), Turgenev'in **Fathers and Sons**'ının kahramanı Bazarov'u yeni neslin habercisi, yeni insan tipi olarak yorumladı Bazarov'da Pisarev, bana öyle geliyor ki, kurgusal bir şahsı yazarın açık niyetlerinden oldukça ayrı biri olarak ele alan yöntemin kabul edilebilir sebebi olan hemen hemen tek vaka,, gerçek bir kendini tanıma ve kendi kendini eleştirme sahnesinde, kendini ve kendi neslini keşfetti.⁴⁷ İnaniyorum ki, Rusya'daki eleştirmenler başka yerlerdekilere daha çok kahramanın, hem olumlu hem de olumsuz kahramanın bu problemine odaklanmışlardır; Pushkin'in Onegin'inde, Lermontov'un Pechorin'inde ve Goncharov'un Oblomotov'unda buldukları "gereksiz insan," Bazarov'da, Nihilist'de veya Rakhmetov'da övdükleri pozitif kahraman, Chernyshevsky'nin romanı **What is to Be Done?**da tuhaf bir şekilde katı devrimci. Mamafih, bu inanılmaz kötü roman önemli kişilerin hayatlarının tüm istikametlerini değiştirdi. Lenin, Rakhmetov'da kendi idealini gördü. Leipzig duruşmasının Bulgar komünisti Dimitrov da öyle.⁴⁸ "Tip", "tipiklik" geçenlerde kısa ömürlü estetik biliminde uzman olan başka biri, Georgi Malenkov, tarafından realizmin merkezi, siyasî problemi olarak tartışıldı.⁴⁹ O kesinlikle Hegel'in somut evrenselleri olan evrensellik ve hususilik problemini formüle eder ve kahramanın, onun temsil edilişiyle ve bundan dolayı da kurgu içeren bir eserde ima edilen sosyal rekabetle ilgili problemi ifade eder.

Tip üzerindeki vurgu realist teoride neredeyse evrenseldir; şayet biz sadece Aeneas'ı ya da şövalyevari kahramanı veya masaldaki herhangi bir azizi derinlemesine düşünürsek, ya da tamamı gerçek hayatta örnek olmuş olan Robinson Crusoe veya Werther'i düşünürsek, Batı edebiyatlarındaki geleneksel tipin bilinmez olmadığı ortaya çıkar. On dokuzuncu yüzyılda tipler nazariyesine, bildiğim kadarıyla, sadece Croce'a sanattaki somut ve ferdî olanlara önem vermeyi öğreten büyük İtalyan eleştirmen De Sanctis tarafından karşı çıkıldı. De Sanctis "Achilles'in güç ve cesaret sahibi tip olduğunu, Thersites'in korkaklık içeren tip olduğunu söylemek yanlıştır, çünkü bu nitelikler fertlerde sonsuz anlama sahip olabilir. Achilles Achilles'tir; Thersites Thersites'tir," diye ileri sürmektedir. De Sanctis, tipi zamanın hallettiği dağılma sürecinin sonucu olarak düşünecektir. O zaman Don

⁴⁷ Pisarev, *Sochineniya*, b. Pavlenkov, cilt 2'deki "Bazarov" (1862), "The Realists" (1864).

⁴⁸ Mathewson'dan, *The Positive Hero*, s. 104-06.

⁴⁹ Georgi Malenkov, Martin Ebon, *Malenkov: Stalin's Successor* (New York, 1953), s. 227'deki 19. Parti Kongresine Sunulan Rapor (5 Ocak, 1952).

Quixote, Sancho Panza, Tartuffe ve Hamlet gibi kişiler halkın hayalinde salt tiplere indirgenir ve böylece kişiliklerinden mahrum edilirler.⁵⁰ İtalyan realizminin ana kuramcısı, Luigi Capuana, bu görüşü paylaşır. Görünüşte o, De Sanctis'i kullanarak, açıkça "tip soyut bir şeydir; o bir tefecidir, ama Shylock değil; o şüpheli bir insandır, ama Othello değil; o mütereddit, vehimli bir insandır, ama Hamlet değil,"⁵¹ diye iddiada bulundu.

Tip, öğretici ve emredici imalarına rağmen, her nasılsa, objektif toplumsal gözlemle olan çok önemli arkadaşlığı muhafaza eder. "Nesnellik" kesinlikle realizmin diğer temel parolasıdır. Nesnellik yine öznenin bir şüphesi diyebileceğimiz egonun romantik yüceltilmesiyle ilgili olumsuz bir şey: uygulamada sık sık lirizmin reddi, kişisel mizaçla ilgili olumsuz bir şey anlamına gelir. Şiirde Parnas ekolüne mensup şairler **impassibilité** istediler ve elde ettiler, ve kurguda realist teorisinin temel teknik talebi gayri şahsiliğe, yazarın eserinden tamamen uzaklaşmasına, yazar tarafından yapılan müdahalenin bastırılmasına sebep olmaya başladı. Teorisinin esas sözcüsü Flaubert idi, ama o aynı zamanda Henry James'in zihnini meşgul ediyordu – ve Almanya'da Friedrich Spielhagen bir kitabını bu teorisinin savunmasına vakfetti.⁵² Spielhagen epik teoriye, özellikle destanın tam objektifliği üzerine yapılan vurgu, şüphesiz, evvelce, örneklerini Aristotele'nin Homer'i övgüsünde bulabilmiş olan Goethe ve Schlegeller⁵³ tarafından incelikle işlenmesine rağmen, Wilhelm von Humboldt'un **Hermann und Dorothea**'sı hakkındaki makalesine başvuruyor. Aşağı yukarı aynı zamanda Alman teorisinde ve İngiliz düşüncesinde, Shakespeare'in tam nesnelliği, kendi uzaklığı ve üstünlüğü sürekli olarak methediliyordu. Schiller'in **Naive and Sentimental Poetry** hakkındaki makalesinde de kapalı olarak ifade edilen objektif ve sübjektif şiir arasındaki tezat Friedrich Schlegel tarafından özellikle belirgin hale getirildi. Ona göre, eskiler objektif, ilgisiz, gayri şahsi, yeniler sübjektif, ilginç ve kişisel idiler. Bununla beraber, Friedrich Schlegel'de nesnellik talebinin destan ve drama ile sınırlı olduğunun farkına varmalıyız. O, realistlerin en objektif tür olarak addettiği romanı destanla karşılaştırır: Roman onun kendi eseri **Lucinde** gibi

⁵⁰ *La Giovinezza di Francesco De Sanctis*, b. P. Villari (18. b. Naples, 1926), s. 314: "Dire che Achille è il tipo della forza e del coraggio, e che Tersite è il tipo della debolezza e della vigliaccheria, è inesatto, potendo questequalità avere infinite espressioni nell'individui: Achille è Achille, e Tersite è Tersite." Keza bkz. *Lezioni sulla Divina Commedia*, b. M. Manfredi (Bari, 1955), s. 350.

⁵¹ *Gli 'ismi' contemporanei*, s. 46: "Il tipo è cosa astratta: è l'usuraio, ma non è Shylock: è il sospettoso ma non è Othello: è l'esitante, il chimerizzante, ma non è Amleto."

⁵² Friedrich Spielhagen, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans* (1883). Önceki makaleye de bkz.. *Vermischte Schriften*, 1 (Berlin, 1864), 174-97'deki "Über Objektivität im Roman (1863).

⁵³ Bkz. benim *History*, 2, 50-51.

veya Sterne ve Diderot'nun romanları gibi sübjektif ruh halini ifade etmeyi tercih eder.⁵⁴ Dönemin diğer önemli Alman estetikçilerinde, nesnellik üzerine aynı vurgu yaygındır. Solger'in "ironi"si, sanatkarın en yüksek objektifliği olan Sophocles ve Shakespeare'in ironisidir.⁵⁵ Schopenhauer sürekli olarak birinci sınıf şairleri, yani Shakespeare ve Goethe gibi objektif şairleri, salt "karnından konuşanlar"ı birbirinden ayırır.⁵⁶ Hegel'de, destanla ve büyük klasik sanatla ilgili aynı objektiflik kuramı çok açık bir şekilde izah edilir.⁵⁷

İngiltere'de, Coleridge objektif-sübjektif terimleri ele alıp epik teoriyi yeniden ortaya koydu ve Shakespeare'i bir "Spinoza ilâhı – mekândan münezzeh yaratıcılık"⁵⁸ olarak methetti. Coleridge'ın eski arkadaşı William Hazlitt, Shakespeare ve Scott gibi objektif şairler ve Byron ve Wordsworth gibi sübjektif şairler arasındaki tezat üzerinde sürekli oynayarak değişiklikler yapar. O bize, Scott'un hiçbir zaman "yola çıkan ve hakikat ve fitrat güneşini karartan bu kadar donuk ve sarkıntı biri" olmadığını söyler.⁵⁹ Carlyle'de Goethe ve Shakespeare gibi objektif şairlerle ilgili benzer bir övgü vardır ve onun tam çağdaşı Keats şiirsel karakteri "onun 'ben'i yok . . . o her şey ve hiçbir şeydir . . . o bir Iago'yu düşünürken bir Imogen kadar çok sevinç duyar,"⁶⁰ gibi terimlerle tanımlayarak izah etti.

İnsan bu teorilerin süzülerek Fransa'ya ve roman kuramına geçtiği gerçek yollardan, nasıl geçtiklerinden emin olamıyor. Eski ayna imgesi hâlâ Stendhal'ın roman teorisinin merkezindedir. **Le Rouge et le noir**'in bir bölümüne konulan meşhur bir kitabede, Stendhal romanı, farz edilir ki, üzerindeki su birikintilerini bile yansıtan "yoldan aşağı yürüyen ayna" diye isimlendirdi ve daha önce yazdığı **Armance**'in önsözünde aynı figürü kullanmıştı. "Önünden çirkin insanların geçmesi aynanın kusuru mudur? Ayna kimin tarafındadır?"⁶¹ Fakat bu tıpatıp taklit tavsiyesi Flaubert ve Henry James'de yazarın bastırılması için çok sıkıntı veren bir reçete halini alır. Yazar yorum yapmamalıdır; bize, kullandığı karakterler ve olaylar hakkında neler hissedeceğimizi söyleyen işaretler dikmemelidir. Henry James için bu ilke eski ve yeni kurguyu birbirinden ayıran keskin bir çizgidir. Trollope, okuyucuya anlatmakta olduğu hikâyenin, her şeye rağmen, bir kopya olduğunu hatırlatmaktan ölümüne zevk aldığı için

⁵⁴ A.g.e., 19-20.

⁵⁵ A.g.e., 300.

⁵⁶ A.g.e., 310

⁵⁷ A.g.e., 324 vd..

⁵⁸ *Specimens of the Table Talk* (Londra, 1851), s. 71; bkz. *Bnim History*, 2, 162.

⁵⁹ *Complete Works*, b. Howe, 16 (Londra, 1930), 401; bkz. *benim History*, 2, 202.

⁶⁰ A.g.e., 2, 214; *Lettes*, b. M. B. Forman (Oxford 1952), s. 227 (27 Ekim, 1818).

⁶¹ 13. bölüm: "Un Roman: c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin"; *Armance*'nin önsözü: "Est-ce leur faute si des gens laids ont passé devant ce miroir? De quel par test un miroir? Bkz. *benim History*, 2, 412.

tenkit edilir. James, Trollope'un "anlattığı olayların gerçekten vuku bulmadığını ve hikâyesine okuyucunun en çok hoşlanabileceği şekilde değiştirebileceğini kabul et" tiğinden şikâyet etmektedir. "İtiraf ediyorum ki, kutsal bir göreve bu şekilde ihanet edilmesi bana korkunç bir suç gibi geliyor," demektedir. Diğer taraftan, James, Turgenev'i "[karakterlerini] kınama veya özür yoluyla tuhaf ve ikinci sınıf açıklama veya sunma politikasında daha iyi" olduğu için övüyor. James bu metot hakkında oldukça dogmatiktir; ona göre bu metot, Flaubert'in aksine, tam bir gayri şahsiliği hedeflemenin imkânsızlığını, hatta yanlışlığını bilmesine rağmen, kurguda hayali elde etmek için mutlaka gereklidir. O bize "görüş ve fırsatın şahsî bir anlamda ve şahsî bir hikâyede bulunduklarını ve akla yakın kurguya ilgi duymalarını sağlayan kestirme bir yolun keşfedilmemiş ol"duğunu söylemektedir.⁶²

Keşfedilen (veya en azından keşfedildiğine inanılan) kestirme yollar Flaubert'in **impassibilité**'si, Goncourtlar'ın tam yazılı sembolü ve Zola'nın bilimsel yöntemi idi. Her halükârda Joseph Warren "Fielding'den Ford'a uzanan İngiliz romanına kuşbakışı bakarken" (Fransız, Alman, Rus, Amerikan, vb. romanları da ilave edebilirdi) "sizi başka şeylerden daha çok etkileyecek olan tek şey yazarın ortadan kaybolmasıdır,"⁶³ demekte haklıdır. Fielding, Scott, Dickens, Trollope, Thackeray bize sürekli olarak kullandıkları kişilerle ilgili neler düşündüklerini, onlar hakkında bizlerin ne düşüneceğimizi söylemektedir. Thackeray kasti olarak, sevgiyle kuklalarına dokunur. George Eliot havaî, sıg ve hoş Hetty Sorrel'ini niçin sevmediğini bize tam olarak anlatır. Bir asır önce Layrence Sterne realist romanın tüm teamüllerini çok çirkin bir şekilde taklit ederek yazmıştı; bölümlerinin numaralarıyla oynayarak, aralarına siyah, boş ve hatta ebrulu sayfalar koyarak ve hikâyesinin daha sonraki gelişimiyle ilgili gülünç eğri büğrü bir çizgi çizerek tüm hayalleri gayet kasti bir şekilde bozmuştu. Maupassant'ın **Bel-Ami**'si gibi bir romandan farkı kesinlikle dikkat çekicidir. Burada kadınlarla olan başarılı ilişkisinin kendisine servet ve şeref kazandırdığı bir aşağılık adamın asık suratlı hikâyesini öğreniyoruz. Son sahnede, kahraman, metresinin genç ve zengin kızıyla muteber La Madeleine kilisesinde evleniyor ve yazar bunu ayıplamıyor.

Bununla beraber, Flaubert ve James (ve İtalya'da, Verga) gibi yazarlar tarafından çok ateşli bir şekilde kabul edilen görüşe rağmen, yazarın yokluk duygusuna realizmin ayrılmaz bir ilkesi olarak "objektivite"yi dahil etmekte tereddüt ediyorum. O bizi Thackeray ve

⁶² *Partial Portraits* (Londra, 1919), s. 116, 379; *The Future of the Novel*, b. L. Edel (New York, 1956), s. 232; *Notes on Novelists* (New York, 1916), s. 36.

⁶³ *The Twentieth Century Novel* (New York, 1932), s. 14.

Trollope'ü, George Eliot ve Tolstoy'ü realizmden dışlamağa zorlayacaktır. **Logik der Dichtung** (1957) adlı eserinde Käte Hamburger, sözde romantik ironinin, şairin görünümünün, hayalin bozulmasının daha ziyade romancının gayesi olan kurgusallık hayalini vurgulayabileceğini, onun altını çizebileceğini güzel bir şekilde ortaya çıkarmıştır. Anlatıcının neşeli ve mizahî karakterli parçaları, yani arabeskleri gerçeklik düşüncesini rahatsız eder de etmez de.⁶⁴ Kesinlikle Sancho Panza, Uncle Toby, Becky Sharp, Henry James veya Joseph Conrad tarafından yazılan tamamıyla objektif bir romandaki birçok karakterden daha canlı, daha “gerçek” görünüyorlar. Ayrıca, hikâyenin objektifliği, yani James'in hemen hemen tamamen diyalog haline getirilmiş romanı **The Awkward Age** (1899) gibi veya Pérez Galdós'nun diyalog şeklindeki romanı, **Realidad** (1890) gibi haddi aşan romanı drama yaklaştırma teşebbüsünün tamamı “sosyal realitenin sadık temsili” anlamında realizmin artışı anlamına gelmez. Bu metodun en uzak sonuçları, şuurun akışı, zekânın dramatize edilmesi dış realiteyi gerçekten yok etmez. Şuur akışı daha çok realizmin bir başka kutbunda bulunan sübjektif, sembolik sanata doğru bir yönelişi temsil eder.⁶⁵

Son bir ilke, realizm “historistik” olmalı şeklindeki talep, işe yarayacağı benziyor. Stendhal'in **Le Rouge et le noir** (1830)'inde insan, Erich Auerbach'ın sözleriyle, “müşahhas olan ve sürekli gelişen tam bir siyasî, sosyal, ekonomik realiteye gömülmüş” gibi resmedilir.⁶⁶ Julien Sorel, tıpkı Balzac'ın Napolyon'un düşüşünden sonra hikâyesini değişen bir toplum içerisine koyması veya Flaubert'in Frédéric Moreau'yu 1848 ihtilâlinin olduğu döneme yerleştirmesi gibi, Restorasyon dönemi Fransa'sıyla hayatî bir ilişki içinde gösterilir. Balzac tarihî romandan bir şeyler öğrenmiştir; o, **Les Chouans**'ta Scott'un bir taklitçisi olarak başladı, ve onun tasvirî ve analitik metodunun Scott'un çağdaş topluma tatbik edilen metodu olduğunu söylersek yalan olmaz. Balzac da tarihçilerden, özellikle Michelet'den bir şeyler öğrenmiştir: O, iki karakteri tasvir ederken bir “tarihî renklerin zıtlaşması”ndan söz edebiliyor,⁶⁷ ve o sürekli olarak tarihî zıtlıkları kullanıyor. **Cousine Bette**'deki, ihtilâl öncesi ve Restorasyon sonrası, sevişmenin iki yolu ile ilgili eğlenceli tartışmayı hatırlayabiliriz. Sevişme **ancien régime** altında eğlence idi ve yaşlı hovarda M. Hulot “iyilik meleği”nin, zavallı zayıf kadının örf ve âdetlerine sahip

⁶⁴ Stuttgart, 1957, s. 86-87.

⁶⁵ Krş. L. E. Bowling, “What is the Stream of Consciousness Technique?” *PMLA*; &% (1950), 337-45, ve Melvin Friedman, *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method* (New Haven, 1955).

⁶⁶ *Mimesis* (Bern, 1946), s. 409; İngilizce çevirisi W. R. Trask (Princeton, 1953), s. 463: “Eingebettet in eine konkrete, ständige sich entwickelnde politisch-gesellschaftlich-ökonomische Gesamtwirklichkeit.”

⁶⁷ A.g.e., s. 424: *La vieille Fille*'deki “L'opposition des teintes historiques.”

Madame Marneffe'i anlayamıyor.⁶⁸ Ancak, bu tarih duygusunun Balzac'ta ve belki Zola ve Flaubert'te canlı olarak bulunduğu kabul edilirse, realist yazarlar grubunun "historisizm" in ihtiyacını karşılayıp karşılamayacağından çok haklı olarak şüphe edebiliriz: Sadece, romanlarından Fransız İhtilâli'nin veya Napolyon savaşlarının, ya da saf ve sevimli ve **Biedermeyer** olarak tasvir edilebilecek veya Lukács tarafından Alman **Misère**'nin örnekleri olduklarına hükmedilebilecek olan Stifter yahut Raabe'nin varlığını tahmin edemeyeceğimiz, Jane Austen gibi bir yazarı düşünmüyorum. Tolstoy bile bu anlamda "historistik" olarak tasvir edilemez. Onun insan görüşü radikal olarak tarihi değildir: O kendisini tüm kurumlardan, tarihi hatıralardan ve önyargılardan, hatta toplumdaki mahrum etmek ve kendini kendi özüne indirgemek ister. Kısaca, Tolstoy tam bir Rousseau'cudur ve buna rağmen "realizm"den hariç tutulamaz ve tutulmamalıdır.⁶⁹

Şaşırtıcı bir şekilde önemsiz bir sonuca varmak zorundayız. Bir dönem kavramı olarak, yani düzenleyici bir fikir, tek bir eserde farklı özelliklerle, geçmişten kalanlarla, geleceğin beklentileriyle, ve gayet bireysel hususiyetlerle birleştirilecek bir ideal tip olarak realizm, bu anlamda realizm, "çağdaş toplumsal gerçeğin objektif temsili" mânâsına gelir. O, bu nesnellığe uygulamada hemen hemen hiç ulaşılmaz da, esas konuda her şeye şamil bir nazariye olduğunu iddia ediyor ve yöntemde objektif olmayı hedefliyor. Realizm didaktiktir, ahlâkçıdır ve yenilikçidir. O, her zaman tasvir ve tâyin arasındaki ihtilâfın farkına varmaksızın bu ikisini "tip" kavramında buluşturmaya çalışır. Hepsinde değil ama bazı yazarlarda realizm tarihçilik (historistik) olur: O, toplumsal gerçeği dinamik gelişme olarak idrak eder.

Sayet benzer özelliklerden oluşan bu takımı tetkik edersek, şu son soruyu sormamız gerekir: O, onun bu özel dönemi edebiyat tarihindeki diğer dönemlerden ayırması gerekir şeklindeki ölçüyle uyuyor mu? Romantizmle yapılan bir karşılaştırmada herhangi bir güçlük var gibi gözüküyor: Realizm kesin olarak romantik ego heyecanı, hayal üzerindeki vurguyla, sembolik yöntemle, mite olan ilgiyle, romantik canlı tabiat kavramıyla işliğini keser. Hem Fransız hem de Alman düşüncesindeki realizm ve klasisizm arasındaki farkı anlamak biraz daha zordur. Klasisizm, realizm gibi, objektif olmak ister, tipik olana ulaşmak ister ve kesinlikle didaktiktir. Fakat açıkça realizm, klasisizmin "idealite" sini reddeder: O "tip" i evrensel olarak insanî değil sosyal tip olarak yorumlar. Realizm, klasisizmin "söz konusu meselede bir vakar ölçüsü vardır," şeklindeki tavrını kabul etmez; o, üslup seviyeleriyle ve klasisizmin tabiatında mevcut olan

⁶⁸ *Cousine Bette*, 9. bölüm.

⁶⁹ Tolstoy ile ilgili, bkz. Isaiah Berlin, *The Hedgehog and the Fox* (Oxford, 1953).

toplumsal dışlamalarla alâkasını keser. Eğer klasisizme İngiliz on sekizinci yüzyılını dahil edersek, yine de on dokuzuncu asır realizmini çok açık olarak ondan ayırmak daha zor olacaktır. Şüphesiz, hem ideolojide hem de artistik yöntemde on sekizinci yüzyıl romanıyla, özellikle Fielding ve Richardson ile ekseriyetle “realistik” denen on dokuzuncu yüzyıl romanı arasında doğrudan bir devamlılık vardır. On dokuzuncu asırda yeni olan şey genelde eserlerin tarihi durumundan, on sekiz ve on dokuzuncu asırların değişimindeki karışıklıklardan onun haberdar oluşundan dolayıdır: Endüstri devrimi, (on sekizinci yüzyıl esnasında İngiltere’de beklenen) burjuvanın zaferi, onunla gelen yeni tarihsel duygu, insanın Tanrı ile yüz yüze gelen ahlâkî bir varlık olmaktansa toplum içerisinde yaşayan bir varlık olduğu şeklindeki çok daha önemli anlayış, ve, on sekizinci yüzyılın mihanikî dünyasına rağmen, deistik maksatlı düzenden on dokuzuncu yüzyılın determinist biliminin çok daha beşeri olmayan, merhametsiz bir nizamla dönüşen tabiat yorumundaki değişiklik. Ancak bu farklılıklara rağmen, Richardson ve Fielding’in, üslup bakımından, sanatsal olarak niçin “realist” unvanına lâyık olmaması gerektiğini anlayamıyorum.

Neredeyse gayri ihtiyari olarak “lâyik” dedim, ama, sonuç olarak, realizmi tek ve son sanat yöntemi olarak düşünmediğimi açıkça ifade etmek istiyorum. Önemle belirtmeliyim ki, o, belirli sınırları, eksiklikleri ve görenekleri olan tek bir yöntem, önemli bir akımdır. Hayata ve gerçeğe doğrudan nüfuz etme iddiasına rağmen, realizmin uygulamada oturmuş görenekleri, metotları ve dışladıkları vardır. Meselâ, sahnede realizm sık sık bazı ihtimal dışı olaylardan kaçınmaktan, eski sahne alışkanlıklarından, rastlantı olarak buluşmalardan, kapıları dinlemeden, daha eski tiyatro sanatının haddinden fazla sahte tezatlarından daha fazlasını ifade etmiyordu. İbsen’in sahne yöntemleri Racine’inkiler kadar açıkça tasvir edilebilirler. Geçmişe bakarsak, natüralist romanlar yapı, üslup ve muhteva bakımından, sinir bozucu bir biçimde birbirine benzerler. Bununla beraber, realizm tuzağı, teorisiyle desteklendiği için, sanat ile bilgi aktarımı veya amelî öğüt arasındaki tüm farkı kaybedebileceği ihtimalindeki kadar çok göreneklerinin ve dışladıklarının katılığında yatmaz. Romancı bir sosyolog veya propagandacı olmaya kalkıştığında, sadece kötü sanat, sıkıcı sanat otaya koydu; malzemelerini atıl gösterdi ve kurguyu “haber” (reportage) ve “belgeleme” ile karıştırdı.

Realizmin daha alt tabakaları sürekli olarak gazeteciliğe, risale yazmaya, bilimsel tasvire, kısaca sanat dışına yöneldi; en üst tabakasında en önemli yazarlarıyla, Balzac ve Dickens’la, Dostoevsky ve Tolstoy’la, Henry James ve İbsen’le ve hatta Zola ile devamlı olarak teorisinin ötesine geçti: Hayal dünyaları yarattı. Realizm nazariyesi

sonuç olarak kötü bir estetik bilimidir, çünkü tüm sanat “yapmak”tır ve tek başına bir hayal ve sembolik şekiller dünyasıdır.