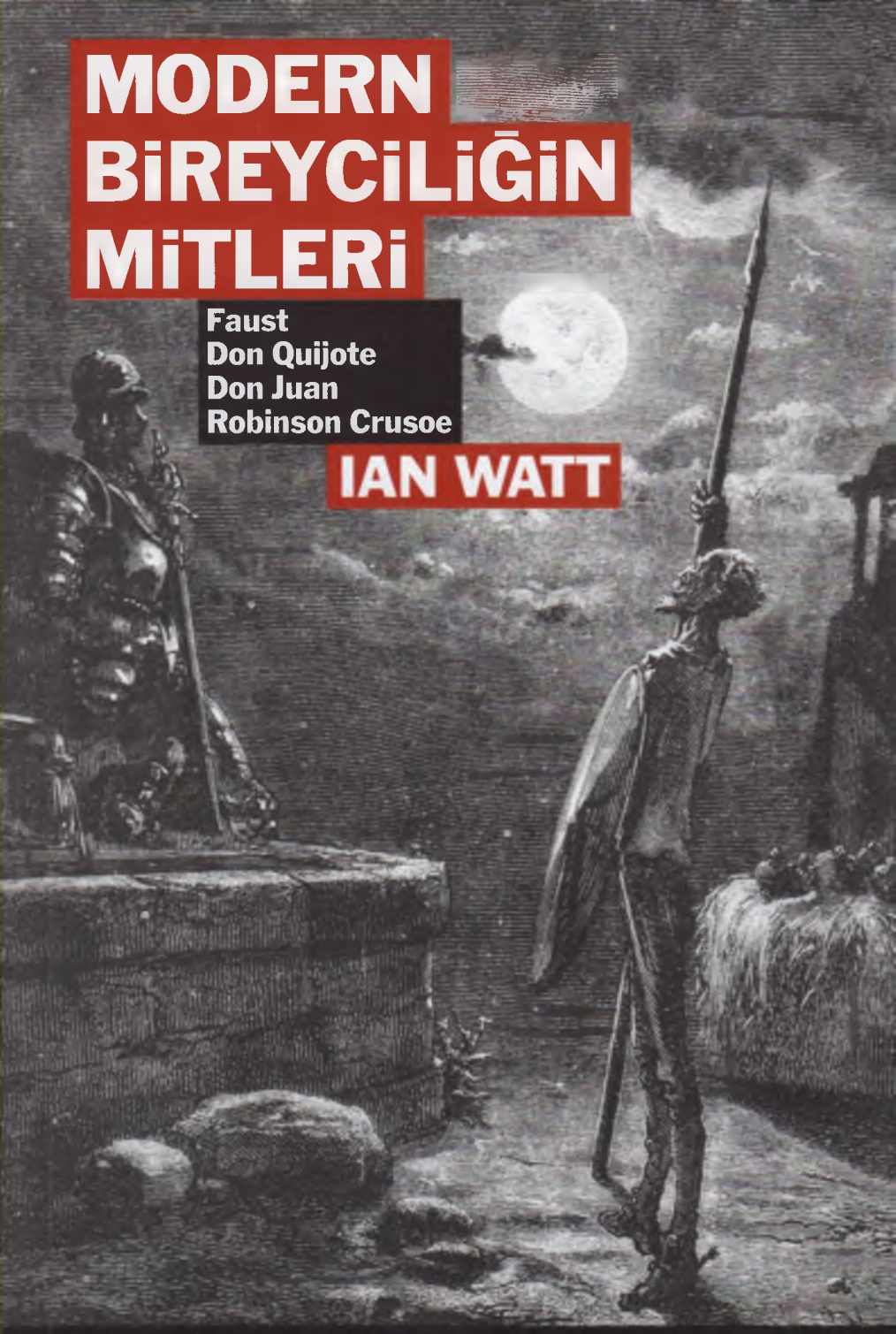
MODERN BİREYCİLİĞİN MİTLERİ

Faust
Don Quijote
Don Juan
Robinson Crusoe

IAN WATT



BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

MODERN BİREYCİLİĞİN MİTLERİ

Mehmet Doğan 1976 Bursa doğumlu. ODTU Biyoloji mezunu. NYU Biyoloji'de master yaptı. Serbest çevirmenlik yapıyor. Başlıca çevirileri: *Genom*, (Matt Ridley) 2007; *Gen Çeviktir*, (Matt Ridley) 2009; *Haklı Savaş Haksız Savaş* (Michael Walzer), 2010; *Neo-Liberal Genetik* (Susan McKinnon), 2010; *Boş Sayfa* (Steven Pinker) 2010; *Çift Görmek* (Peter Pesic) 2010; *Kent Paryaları* (Loïc Wacquant), 2012; *Foucault ve İran Devrimi* (Janet Afary-Kevin B. Anderson), 2012; *Âdem'in Dili* (Derek Bickerton), 2012; *Erken Modern Avrupa'da Tıp ve Toplum* (Mary Lindemann), 2013; *Akılcı İyimser* (Matt Ridley) 2013; *Sosyal Antropoloji ve İnsanın Kökeni* (Alan Barnard) 2013; *Simgesel Düşüncenin Doğuşu* (Alan Barnard) 2014. e-posta: memeddogan@gmail.com

MODERN BİREYCİLİĞİN MİTLERİ

Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe

IAN WATT

Çeviren: Mehmet Doğan

BOĞAZİÇİ
ÜNİVERSİTESİ
YAYINEVİ

Ian Watt
Myths of Modern Individualism.
Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe

© Cambridge University Press, 1996. All rights reserved.

Modern Bireyciliğin Mitleri
Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe

© BÜTEK A.Ş. 2011. Tüm hakları saklıdır.

BÜTEK Boğaziçi Eğitim Turizm Teknopark Uygulama
ve Dan. Hiz. San. Tic. A.Ş.
Boğaziçi Üniversitesi Güney Kampüs, 7. Lojman,
3. Kat, P.K. 34342, Bebek-Beşiktaş/İstanbul
Telefon: 0212 359 46 30

Yönetim Yeri:
Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
Boğaziçi Üniversitesi Uçaksavar Kampüsü
Garanti Kültür Merkezi, Arka Giriş
Etiler/İstanbul

bupress@boun.edu.tr
www.bupress.org
Telefon ve faks: (90) 212 257 87 27
Sertifika No: 10821

Genel Yayın Yönetmeni: Murat Gülsoy
Kapak Tasarımı: Kerem Yeğin
Yayıma Hazırlayan: Ergun Kocabıyık
Baskı: G.M. Matbaacılık ve Ticaret A.Ş.
100 Yıl Mah. Matbaacılar Sitesi, 1. Cadde, No: 88
Bağcılar/İstanbul
Telefon: (0212) 629 00 24
Sertifika No: 12358

Birinci Baskı: Mart 2014 (1.000 adet)

Boğaziçi University Library Cataloging in Publication Data
Watt, Ian
Modern Bireyciliğin Mitleri. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe/ Ian Watt; çeviren Mehmet Doğan.
368 p. ; 23 cm.

ISBN 978-605-4787-14-2

Includes index.
1. Individualism in literature. 2. Literature and society. 3. Literature and morals. I. Doğan, Mehmet

PN56.I57 W3719

İÇİNDEKİLER

Önsöz, ix

Giriş, xiii

BİRİNCİ KISIM
ÜÇ RÖNESANS MİTİ

1. George Faust'tan *Faustbuch*'a, 21

Tarihten Bir Sihirbaz, 21 ❖ Mit Başlarken: Faust, Luther, Şeytan ve Cadılık, 31 ❖ Mitin 1587'den Önce Halk Arasındaki Gelişimi, 38 ❖ Johann Spies'in *Historia von D. Johann Fausten*'i: *Faustbuch*, 41 ❖ Tarihin Süzgecinden Geçmek, 45.

2. Doktor Faustus'un Yaşamının ve Ölümünün Trajik Hikâyesi, 50

İngilizce *Faust Kitabı*, 50 ❖ Christopher Marlowe, 50 ❖ Akademi ve Mesleki Tercih, 55 ❖ Akademik Yabancılaşma, 60 ❖ Ebedi Lanetlenme, 66 ❖ Marlowe ve Mit: Son Düşünceler, 69.

3. La Mancha'lı Don Quijote, 75

İlk Sefer, 75 ❖ Şövalye Romansları, 81 ❖ İkinci Sefer, 90 ❖ Üçüncü Sefer, 97 ❖ Don Quijote ve Sancho Panza, 100 ❖ Yorum Yapbozları, 113.

4. El Burlador ve Don Juan, 124

Oyun, 126 ❖ "*Tan Largo Me Lo Fiáis*", 132 ❖ Taş Heykel ve İdeolojik Gelenekleri, 141 ❖ Ruhani Bir Yaşam mı?, 154.

5. Rönesans Bireyciliği ve Karşı-Reform, 159

Bireycilik Hakkında Bir Not, 159 ❖ Faust, Don Quijote, Don Juan: Üç Benzer Birey mi?, 161 ❖ Karşı-Reform, 166 ❖ Üç Yazarın Yabancılaşması, 172.

İKİNCİ KISIM

PÜRİTEN AHLAKINDAN ROMANTİK İLAHLAŞTIRMAYA

6. Robinson Crusoe, 183

Hikâye, 183 ❖ Defoe ve *Robinson Crusoe,* 189 ❖ Ekonomik Bireycilik, 195 ❖ Dinî Bireycilik, 202 ❖ Mitin Anlamları, 210.

7. Crusoe, İdeoloji ve Kuram, 220

Crusoe ve Rousseau, 220 ❖ Crusoe ve Marx, 227 ❖ Romantizm ve Mit: Vico ve Herder, 230.

8. Rönesans Mitlerinin Romantik Yüceltilmesi, 245

Goethe'nin *Faust*'u, 245 ❖ Don Juan: Molière, Mozart, Byron ve Zorilla, 263 ❖ Romantik *Don Quijote,* 276.

9. Mit ve Bireycilik, 287

BİTİRİRKEN

XX. YÜZYIL ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Thomas Mann'ın *Doktor Faustus*'u, 307 ❖ Michel Tournier'nin *Cuma*'sı, 319 ❖ Şimdiki Zaman Üzerine Kimi Notlar, 335.

EK

MİTLERİN TÜM DÜNYAYA NÜFUZ ETMESİ, 347

Dizin, 355

YAYINCININ NOTU

1994 yılında geçirdiği ciddi bir ameliyatın ertesinde Ian Watt'ın sağlığı bozulduğunda, *Modern Bireyciliğin Mitleri: Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe* adlı bu kitap neredeyse tamamlanmıştı. Hastanede yattığı günlerde Ian Watt, bir yandan da kitabın taslaklarını özenli bir şekilde okumuş olan M. H. Black ve diğerlerinin katkıları uyarınca, kitabının son hali üzerinde çalışıyordu.

Ruth Watt ve yayıncılar, bu safhada metni düzeltmek *için gösterdiği* yoğun ve yapıcı editoryal çaba için Linda Bree'ye son derece müteşekkirdir. Dr. Bree'nin katkısı olmasa, kitabın bu haliyle yayımlanması mümkün olmazdı.

ÖNSÖZ

Bu kitabın doğumu, kırk yılı aşkın bir süre öncesine dayanır. Evliydim, iki çocuğum vardı ve Cambridge St. John Koleji'ndeki bursumun bitmesine aşağı yukarı bir yıl kalmıştı. O zamanlar, alfabenin ve matbaanın etkilerini konu alan bir kitap üzerinde dur durak bilmeden çalışıyordum, fakat nihayetinde pek tatminkâr bir çalışma olmadı. Orada sarfettiğim emeğin yayımlanmış tek meyvesi, Jack Goody'yle birlikte yazdığım "Okuryazarlığın Sonuçları" adlı makaledir; sonuçta bu makale *Comparative Studies in Society and History* [Karşılaştırmalı Toplum ve Tarih Araştırmaları] adlı dergide basıldı (c. 5, s. 3, 1963).

Geleceğimin doğrultusuyla ilgili düşüncelerimi değiştirdiğimde, aklıma birdenbire en az üç kitap fikri geldi. İlki, St. John Koleji'nde yaptığım "Okuyan Kamu ve Romanın Yükselişi" adlı tezimi yeniden ele alan bir kitap olacaktı: Bu çalışmam nihayetinde 1957 yılında *The Rise of the Novel* adıyla basıldı.[1] İkinci kitap, Conrad hakkında olacaktı. Çocukluğumdan beri, Dover'dan Bishopsbourne'a sırf Conrad'ın öldüğü evi görmek için bisiklet sürerdim ve günün birinde onun hakkında bir şekilde kitap yazacağımı tahayyül ederdim. Bunun çok zor bir iş olduğunu anladım anlamasına, ama ilk cildi 1979 yılında *Conrad in the Nineteenth Century* [XIX. Yüzyılda Conrad] adıyla yayımladım. Sonra, mitlerle ilgili kitap zihnimde aşağı yukarı tamamlanmış olduğu için –o zamanlar öyle sanıyordum– Conrad'la ilgili ikinci cildi yazmadan önce bari bunu bitereyim dedim. Mitlerle ilgili kitap yazmanın daha kolay olacağını ve daha hızlı biteceğini düşünmüştüm. El-

[1] Ian Watt, *Romanın Yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*, çeviren: Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, 2007 —*çev. notu.*

bette yanılıyordum.

Mevcut metni aşağı yukarı 1980 yılında, Stanford Beşerî Bilimler Merkezi'nin ilk müdürü olduğum zaman yazmaya başladım; 1988 yılında Conrad'ın *Nostromo*'su üzerine yazdığım inceleme yayımlandığında ve Cambridge Üniversitesi Yayınevi tarafından basılan Conrad'ın *Almayer's Folly*'sinin [Almayer'in Ahmaklığı] eleştirel basımına uzun bir giriş yazısıyla katkıda bulunduğumda, hâlâ o kitap üzerinde çalışıyordum. Mitlerle ilgili kitabı yazmaktan vazgeçmememin sebebi, niyetlendiğim karşılaştırmalı ve tarihsel usulle hiç ele alınmamış yeni ve büyüleyici bir alana girmiş olduğum hissiydi.

Benim hikâyem kabaca böyle. Aslında "modern bireyciliğin mitleri" fikrini ele almanın, üstesinden gelinemeyecek kadar kapsamlı bir iş olduğunu anlatmaya gerek yok. Jeanne d'Arc'tan Frankenstein'a kadar çağımızda pek çok mit varlığını sürdürüyor; bunun ötesinde, benim seçtiğim dörtlünün muazzam miktarda versiyonu bulunuyor ve birçok akademik çalışmaya konu olmuş durumdalar. Dolayısıyla, çok seçici olmalı, pek çok şeyi aceleyle geçmeli, hatta tamamen göz ardı etmeliydim.

Bu konuya son noktayı koyduğumu iddia edecek değilim: Bu kitap temel olarak amatör bir çalışmadır ve akademisyenlere değil genel okur kitlesine hitap eder. Almanca, Fransızca, İspanyolca özgün eserlerden en kolay ve kısa pasajları belki de gereksiz yere çevirdim (aksi belirtilmedikçe tüm çeviriler bendenize aittir); ayrıca, yazdıklarımı belgelendirme konusunda epey mütevazı davrandım. Burada yeri gelmişken belirteyim, kitabın metnini yazarken ve gözden geçirirken, kitaba koymaya yerimiz olmadığını düşündüğüm kusursuz notlara bakıp bakıp iç geçirmişimdir. Ayrıca, bir eserden bahsetmiyor oluşum, onu okumadığım şeklinde anlaşılmasın. Bana kalırsa bu kitabın genel fikri ilginç ve önemli; umuyorum ki başkaları, özellikle de karşılaştırmalı çalışmaları meslek edinmiş uzmanlar ve tarihçiler bu meseleyi çok daha tatminkâr bir biçimde anlatacaktır.

Burada bahsedilen düşünceler ve bilgilerin bir kısmı Toronto'daki Üniversite Koleji'nin Alexander Seminerleri'nde anlatılmış ya da Pasifik Kıyısı Filoloji Derneği'nde, Palermo'daki Üçüncü Uluslararası Sicilya Antropoloji Çalışmaları Buluşması'nda, Houston Üniversitesi'nde, Hawaii Üniversitesi'nde veya Avustralya Ulusal Üniversitesi'nde yaptığım konuşmalarda sunulmuştur.

Taslak metni yer yer okuyup yapıcı eleştirilerde bulunan yakın dostlarıma teşekkür ediyorum; özellikle Tom Moser, Dave Riggs, Jack Goody, Joseph Frank, Fred Crews, Tony Tanner ve Bliss Carnochan'ın adlarını anmak isterim. Kitabın elyazmalarını çözümleyip dizgisini yapan Virginia Schrader, Mary Lou McCourt, Meg Minto'dan gördüğüm yardıma paha biçmek ne mümkün. Her zamanki gibi en büyük gönül borcum karım Ruth Watt'a.

GİRİŞ

1951 Nisanında "Bir mit olarak *Robinson Crusoe*" adlı bir deneme yayımlamıştım. Şöyle başlıyordu:

> Bizler çoğunlukla *Robinson Crusoe*'yu bir roman olarak düşünmeyiz. Defoe'nun bu ilk uzun kurmaca eseri, sanki doğal olarak uygarlığımızın büyük mitleri olan Faust, Don Juan ve Don Quijote'yle aynı kefeye yerleşmiş görünüyor. Bu mitlerin neyi konu aldığını söylemek oldukça kolay. Hepsinin temel olay örgüsü ve zamana meydan okuyan imgeleri, bu eserlerin kahramanlarının, Batılılara özgü emellerden birinin peşinden değişmez bir şekilde koşturduğunu gösteriyor. O kahramanların her biri, kültürümüz için bilhassa önemli olan eylem alanlarında, *mükemmellik arayışı* ve *kibrin*, istisnai bir yiğitlik ve yozlaştırıcı bir aşırılığın vücut bulmuş halleridir. Don Quijote, şövalye idealizminin kısıtlayıcı körlüğünün ve atılgan bir cömertliğin timsalidir; Don Juan, kadınlarla sınırsız deneyimler yaşama fikrinin hem peşinden koşturur hem de bu yüzden işkence görür; büyük bilge Faust'un doymak bilmeyen merak duygusu onun lanetlenmesine yol açar.[1]

Şimdi olsa, bu şahsiyetler hakkında aynı şekilde yazmazdım. Bahsettiğim bu *Crusoe* konulu makaleyi kaleme aldığım dönemde Don Quijote, Don Juan ve Faust'a dair izlenimim, aslında çok daha önce yaratılmış olan bu mitlerin, Romantik dönem yorumuna dayanan bilinçaltı bir izlenimdi. Faust'un sırf merak duygusu yüzünden lanetlendiğini düşünmüyorum artık. Don Juan'ın gerçekten işkence gördüğünü de sanmıyorum. Don Quijote'nin cömertliği bile gerçek mi emin değilim. Fakat bence, Don Quijote, Don Juan, Faust ve Robinson Crusoe hâlâ birey-

[1] "*Robinson Crusoe* as a myth," *Essays in Criticism* 1 (1951), s. 95-119.

ci toplumumuz için özel birer tınısı olan güçlü mitlerdir.

İspanyol diplomat ve akademisyen Salvador de Madariaga'nın kısmen aynı fikri taşıdığını kısa süre önce keşfettim. *Genius of Spain* ([İspanya'nın Dahisi] Oxford, 1923) adlı kitabında şöyle yazıyor:

> Gelin, Avrupa edebiyatının en büyük dört karakterinin adını koyalım. Hamlet ve Faust bu listeye girer; diğer ikisi de İspanya'dan: Don Quijote ve Don Juan, ki bu dörtlünün en muhteşemleri onlar. Hamlet fazlasıyla hayalî ve Faust fazlasıyla fikrîdir. Fakat Don Quijote ile Don Juan etten kemikten adamlar ve dünyada erkekler, adalete ya da kadınlara duydukları sevgiyle hareket ettikleri müddetçe bu karakterler yaşayacak ve büyüyecektir.

Ele aldığım dört karakterden üçünü bu bakış açısına yerleştiren birini bulmak benim açımdan memnuniyet vericiydi. Fakat, elbette onun dördüncü karakteri Hamlet. Shakespeare'in bu karaktere kattığı ruhsal zenginlik, Madariaga'nın Hamlet'i seçmesini şüphesiz haklı çıkartır; ancak dünya çapında ve tüm toplumsal sınıflardaki şöhreti bakımından Hamlet, ötekiler kadar başarılı sayılmaz. Hamlet'in ünü şüphesiz dünyayı sarmıştır, fakat bana kalırsa, halk arasında değil akademisyenler arasında tanınmaktadır. Popüler bir mit olması bakımından Robinson Crusoe bana çok daha uygun görünmüştü.

Bu kitapta amacım tarihsel bir inceleme oluşturmak. Batı dünyasında bilinen mitlerin büyük kısmı, Kitabı Mukaddes'e ait ya da klasik dönem şahsiyetlerini ve hikâyelerini temel alır. Faust, Don Quijote ve Don Juan'ın, klasik eserler ya da Kitabı Mukaddes hikâyeleri yerine modern yaratımlar olmasıyla nasıl heyecanladığımı dün gibi hatırlıyorum. Üstelik edebiyat ortamında boy göstermeleri otuz ila kırk yıllık bir dönem içinde gerçekleşmiştir; 1587 tarihli *Faustbuch* kitabındaki Faustus'tan, 1630 yılında basılmışsa bile muhtemelen 1612 ila 1616 arasında yazılmış olan *El Burlador* adlı tiyatro oyunundaki Don Juan'a dek yaklaşık bu kadar süre geçmişti.

Tarihçiler bu dönemi Karşı-Reform dönemi diye niteler; bu dönem gelenekçi ve otoriter güçlerin, Rönesans bireyciliğinin din, günlük hayat, sanat ve edebiyatta boy gösteren taze özlemleri karşısında toparlanıp yeniden canlanmaya başladığı günlerdi. Karşı-Reform hareketi özellikle İspanya'da öne çıkmıştı; burası hem ortaçağ düzeninin en uzun süre hayatta kaldığı, hem de Don Quijote ile Don Juan'ın doğdukları yerdir.[2]

Faust, Don Quijote ve Don Juan'ın ayırt edici özellikleri, içlerinde Rönesans'ın ilerici ve bireyci dürtülerini taşımalarıdır; üçü de başkalarına aldırmaksızın kendi yolundan gitmek istemektedir. Fakat kendilerini Karşı-Reform güçleriyle hem ideolojik hem de siyasi olarak ters düşmüş bulur ve bu suçtan ötürü cezalandırılırlar. Elbette, günahkârlar her zaman azizlerden daha ilginçtir.

Robinson Crusoe'yu ise Karşı-Reform döneminin ardından ortaya çıkan yeni iktisadi, dinî ve toplumsal tutumları diline dolamış hünerli bir hatip gibi görebiliriz; ayrıca bireyciliğin gelişmesi bağlamında, daha geç bir tarihte –1719'da– yazılmış olması, kitabın genel savını güçlendiriyor. Bu dört mitle ilgili genel algının Romantik dönemde bütünüyle değişime uğraması, bu mitler için çifte bir onaylama yerine geçmiştir. Yeni bireyciliğin egemenliği arttıkça, olay örgülerinde yer alan Karşı-Reform temelli ibret unsurları ortadan kaldırılmıştı; ayrıca bu mitlere aşkın bir göz yerine daha simgeci bir gözle bakılması da bu dört karakterin farklı bir şekilde anlaşılmasına yol açmıştır. XIX. yüzyılda bu dört karakter, Batı dünyasının bütününe yayılırken, bu sayede de evrensel ve uluslararası bir statü kazanmış oldular.

Bu statünün doğası hakkında iki yorumum var. Birincisi, okuryazar olmayan toplumların mitleriyle kıyaslandığında bu statünün doğası açıkça daha az kutsal ve daha az otoriterdir, ayrıca daha dar bir evrensel kabul görür. Bu dört mitin hiçbiri, Malinowski'nin mit tanımı-

[2] Bkz. Ernst Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*.

na uymaz; ona göre mit: "inancı ifade eder, yüceltir ve yasalaştırır ... o, başına buyruk bir masal değil, üzerinde uğraşılıp yaratılmış etkin bir kuvvettir; o, sanatsal bir imgeleme dair entelektüel bir açıklama değil, ilkel bir inanca ve vicdani bir temenniye tanınmış pragmatik bir imtiyazdır."[3] Fakat, ikinci yorumum da şöyle: Bu kitapta ele alınan şahsiyetler, birçok roman ve tiyatro oyunu karakterlerinden biraz farklı bir statü kazanmıştır: Faust, Don Quijote, Don Juan ve Robinson Crusoe bir tür arafta var olmaktadırlar; orada gerçek tarihî kişilikler olarak görülmeseler bile sadece kurmaca kişiler olarak da görülmezler.

Bu kitapta *mit* terimini, tıpkı "petrol bitecek miti" ifadesinde olduğu gibi, sahte ya da yanlış inanç diye bilinen yaygın anlamında kullanmıyorum. Bu anlam, *Oxford İngilizce Sözlük*'teki şu köhne pozitivist tanım üzerinden hâlâ yüceltiliyor: "kurmaca veya hayalî bir kişi ya da nesne." Öteki uçtaysa, kimi modern antropologlar ve kültür eleştirmenlerinin görüşü var; bunlar, insanın bütünüyle akılcı bir varlık olmadığını söyleyen doğru bir inançtan yola çıkmış, ama sonrasında mitolojik düşüncenin her şekilde üstün ve arzulanır olduğuna yönelik, açık açık ifade edilmese bile güçlü olan bir varsayıma sıçramışlardır; ki ben bu görüşü de benimsemiyorum.[4] Ben daha ziyade gözleme dayalı ve betimleyici olmaya çalışıyorum. Mitsel hikâyelerin bir şekilde simgesel olduğunu elbette kabul ediyorum; yani, onlar temsil ettikleri fiillerin, düz anlamlarından çok daha kapsamlı ve daha kalıcı anlamlar taşır; fakat bu anlamlar mantığın üzerinde ve ötesinde olmamalıdır. Mitleri, "değişimlerden türemiş kutsal anlatılar" diye betimleyen Victor Turner'ın bu tanımı biraz

[3] Malinowski, *Myth in Primitive Psychology* (Londra, 1926), s. 23.

[4] Bkz. örneğin, Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (New York, 1949) [*Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev. Sabri Gürses, Kabalcı Yayınevi, 2000].

fazla mutlak.[5] Ele aldığım dört mit tam anlamıyla "kutsal" sayılmaz, fakat ortaçağın toplumsal ve düşünsel sisteminden, modern bireyci düşüncenin hüküm sürdüğü bir sisteme geçiş sırasında türemişlerdir; ayrıca tam da bu geçişe damgasını vuran şey; söz konusu mitlerin özgün Rönesans anlamlarının, mevcut Romantik dönemdeki anlamlarına dönüşmesi olmuştur.

Kitaba başlarken kendi *mit* tanımımı yapmadan geçmeyeyim: "kültürün her kesimince etraflı bir şekilde bilinen ve tarihsel ya da yarı tarihsel bir inanç olarak itibar gören, toplumun kimi temel değerlerini içeren veya simgeleyen geleneksel hikâye."

[5] Turner, "Myth," *International Encyclopaedia of the Social Sciences* (New York, 1968), c. 10, s. 576.

BİRİNCİ KISIM

ÜÇ RÖNESANS MİTİ

1 GEORGE FAUST'TAN *FAUSTBUCH*'A

TARİHTEN BİR SİHİRBAZ

Ele aldığımız dört mitten Faust'la ilgili olanı bir bakımdan eşsizdir: Faust miti, hiç şüphesiz gerçek bir tarihsel kişilikle doğmuştur. Bu kişinin etkinlikleri hakkında kendi zamanından kalma pek çok kayıt olsa bile, ne yazık ki, asıl Faust'un nasıl bir kişi olduğunu gerçekten bilmiyoruz.

XVI. yüzyılın ilk kırk yılında Almanya'da çok tanınan gezgin bir sihirbaz vardı: George (Almancada Jörg, Latincede Georgius) Faust veya Faustus adıyla bilinen bu adama bazen de sadece Doktor Faust denirdi. Muhtemelen 1480'lerde, Württemberg'in kuzeyindeki Knittlingen adlı küçük bir kasabada doğmuştur; ölüm tarihi de büyük olasılıkla 1540 civarıdır ve muhtemelen Staufen'de ölmüştü; burası da yine Wüttermberg'de küçük bir kasabaydı, Freiburg'un güneyine düşüyordu ve o şehre pek de uzak değildi.

George Faust'a atıfta bulunan, o çağa ait yaklaşık on üç kaynak var. Bunları kabaca beş kümeye ayırmak mümkün: Faust karşıtı âlimlerin mektupları, çeşitli kamu kayıtları, hizmetinden memnun kalmış müşterilerin övgüleri, tarafsız yaklaşımlı anı kitapları ve Protestan ruhban sınıfından edindiği düşmanlarının tepkileri.[1]

[1] O çağa ait kaynaklara dair en güvenilir açıklama: Hans Henning, "Faust als historische Gestalt", *Jahrbücher der Weimarer Goethe-Gesellschaft* 21 (1959), s. 107-39. Biyografi nitelikli başlıca belgelerin İngilizce çevirisine, yorumlar ve notlarla birlikte şu kaynaktan ulaşmak mümkün: Philip Mason Palmer ve Robert Pattison More, *The Sources of the Faust Tradition from Simon Magus to Lessing* (New York, 1936); bundan sonra metinde bu kaynağa kısaca "*S*" harfiyle atıfta bulunulacaktır. "Faustus" adının, 1487 yılında Heidelberg Üniversitesi'nden yüksek lisans derecesi kazanmış olan Georgius Helmstetter'in mahlası olduğu da ileri sürülmüştür (bkz. Frank Baron, *Doctor Faustus: From History to Legend*, Münih, 1978, s. 12-22), fakat bu görüş geniş kabul görmemiştir.

Faust'la ilgili en eskiye dayanan ve en ayrıntılı kaynak, 1507'de âlim bir muarızının yazdığı mektuptur. O zamanın çoğu belgesi gibi Latince yazılmış bu mektup, Heidelberg Üniversitesi'nde profesör olan matematikçi veya astrolog Johannes Virdung'a gönderilmiş. Mektubu yazan kişi olan Johannes Tritheim ise Benedikten tarikatına mensup, tanınmış bir âlimdi ve o zamanlar Würzburg'da bir manastırın başrahibiydi. Tritheim, Faust'a tepeden bakıp aşağılıyordu: Onu bir "başıboş gezgin, boşboğaz ve dalavereci" diye niteliyor ve "felsefeci değil bir aptal olduğunu" kendi kendisine kanıtladı, diyordu. Tritheim'a göre Faust, Gelnhausen'de bir handayken, "benim de orada olduğumu duyar duymaz handan kaçıp gitti ve huzuruma gelmeye ikna edilemedi." Tritheim ayrıca Faust'un kendi kendisini "genç Faust, ruh çağırıcıların şefi, astrolog, ikinci magus, el falcısı, kâhin" diye nitelediğini de yazıyor (*S*, s. 83-86).

Faust kendisine "ruh çağırıcı" derken, ölülerin ruhlarına danışarak geleceği bildiren bir kara büyücü olduğunu kastediyordu; o zamanlar "astrolog" sözcüğü (şimdi olduğu gibi), gezegenlerin ve yıldızların, insan ilişkileri üzerindeki etkilerini yorumlayan kişi anlamına gelirdi. Bununla birlikte kendisine "genç Faust" ve "ikinci magus" derken, muhtemelen çok daha tehlikeli ve heretik bir geleneğe mensup olduğunu ima ediyordu; bu da ilmî büyücülükle ilgilenen hümanist âlimler ile Faust arasındaki çatışmanın sebeplerini bir yere kadar açıklığa kavuşturmaktadır. Çünkü büyünün erken dönem tarihçesi, Faust mitini eksiksiz bir şekilde anlama meselesiyle epey ilişkilidir.

Faust'un yaşadığı çağda hem cahiller hem de eğitimli insanlar, görünmez ruhani güçlerin hüküm sürdüğü bir dünyayı mesken tuttuklarına inanıyorlardı. Rönesans döneminin âlimleri arasında daha maceracı ruha sahip olanlar ise geçmişin yeniden keşfedilmiş eserlerini okuyup daha iyi öğrenme sayesinde, bu güçleri anlayıp denetlemenin yeni yollarına kavuşmayı umuyorlardı. Örneğin, Bizans'tan toplanmış Yunan elyazmaları içinde Cosimo de Medici'nin en çok ilgilendiği, büyüyü ele alan bir metin-

di: MS II. veya III. yüzyıla ait muhtelif astroloji ve ilahiyat metinlerinin bir derlemesi olan *Corpus Hermeticum* 1471 yılında Marsilio Ficino tarafından İtalyancaya tercüme edilmişti. Ficino ve ardıllarının varsayımına göre, *Corpus Hermeticum*, Zerdüşt'ten Platon'a kadar antik dönem bilginlerinin irfanına erişen en kadim, dolayısıyla en özgün ve hakiki anahtardı; onlara göre bu metin *prisca theologia*, yani Tanrıya ve onun yaratısına dair bâkir bilginin tertemiz pınarıydı. Hıristiyan geleneği, genelde bu tür güçlerin kullanımını şeytanın işi sayıp yasaklardı. Fakat Ficino bu geleneksel görüşün hatalı olduğuna kanaat getirmişti: Bu güçler şeytani olamazlardı, ama Platoncu fikirlerle benzeştikleri düşünüldüğü için bu kefeye konuluyorlardı. Ficino'ya göre bu güçler, tin ile madde arasında, dünyanın ruhu ile maddi bedeni arasında aracılık yapabilirlerdi.[2]

Daha sonrasında diğer bir İtalyan, Pico della Mirandola da bu ilmî büyü geleneğine katkıda bulunmuş; büyü uygulamaları konusunda pagan ve Hıristiyan öğretiler arasındaki uçurumu kapatmaya çalışarak nispeten çok daha heretik bir işe kalkışmıştı. Tritheim ise bu tür adamların şöhretli, ama bir parça da ihtilaflı bir ardılıydı.[3] Ancak Faust onlarla aynı geleneğe mensup değildi. Kendisine "genç Faust" derken aklından tam olarak ne geçiyordu bilmiyoruz –Faust yaygın kullanılan bir isimdi ve Latincede "talihli", Almancada "yumruk" anlamına gelir– fakat bir ihtimal, V. yüzyılda yaşamış Aziz Faustus'a atıfta bulunuyordu; Aziz Faustus, Manici yollara saptığı iddia edildiği için Aziz Augustinus tarafından topa tutulmuştu.[4] Bununla birlikte diğer unvanında, yani "ikinci magus" isminde heretik gönderme çok daha açık şekildedir: Simun Magus'a, yani sihirbaz veya Büyücü Simun diye bilinen

[2] Francis A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (Londra, 1964), s. 12-17.

[3] Yates, *Giordano Bruno* ..., s. 11-19, 140-45. Ayrıca bkz. Klaus Arnold, *Johannes Trithemius, 1462-1516* (Würzburg, 1971).

[4] *Confessions of St. Augustine* (Londra, 1950), s. 80-88. [*İtiraflar*, Augustinus, çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yayınevi, 2010.]

kişiye atıfta bulunuyor olmalı. İngilizcede büyü anlamına gelen "magic" kelimesi "Magi" isminden türemiştir. Medlere mensup kadim bir kabile olan Magiler kâhinleriyle ünlüdür;[5] Batı dünyası bu kabileyi, Matta İncili'nde geçen Doğunun üç bilgesiyle tanımıştır. İncil'de denir ki bu üç bilge, astronomi marifetleri sayesinde İsa'nın doğumunu önceden görmüşlerdi. Söylenceye göre Simun Magus, Havariler zamanında Gnostik bir tarikata mensup bir büyücüydü.[6] Samiriye'de Kutsal Ruh'un nimetlerini yalnızca elleriyle sunan Petrus ve Yuhanna'nın gücünden o kadar etkilenir ki bu işi kendisine öğretmeleri için Havarilere para teklif eder. Bu yüzden de Petrus tarafından lanetlenir ve "simunluk" denilen bir günah onun adıyla anılacaktır. Dinî hizmetlerin para karşılığında satılması anlamına gelen bu yaklaşım ayıplanan bir davranış oluşunun yanı sıra ilahi güçten yararlanarak kişisel menfaat elde etmeye kalkışıldığı için, Kutsal Ruh'a karşı işlenmiş affedilmez bir günah olarak görülmektedir.

Simun Magus ile Havariler arasındaki ihtilaf, din ile büyü arasındaki çatışmanın uzun tarihinde çok önemli bir âna işaret ediyor. Doğaüstü kuvvetlerin farklı ve eşit derecede meşru usullerle denetim altına alınabileceği görüşü, İbrani tektanrıcılığı ortaya çıkana dek ciddi bir itirazla karşılaşmamıştı. Fakat Havarilerin zamanından itibaren Hıristiyan Kilisesi, görünmez dünyanın denetimini giderek sırf kendi tekeline almaya yöneliyordu; tüm dinî ayinlerin ve diğer büyü uygulamalarının, Hıristiyan rahiplerin denetiminde olduğunu ileri süren bu anlayış, Simun Magus ile Aziz Petrus arasındaki çatışmada da sergilenmektedir.

Kutsal Havariler Petrus ile Pavlus'un İşleri gibi çeşitli apokrif eserlere göre Simun, kendi dinini kurup bu dinde

[5] E. M. Butler, *The Myth of the Magus* (1948; Cambridge, 1993), s. 15-20.

[6] Bab 8:9 (Kitabı Mukaddes göndermeleri Kral James versiyonunadır). Bkz. Butler, *The Myth of the Magus*, s. 73-83; *S*, s. 12-14; Beatrice Daw Brown. "Marlowe, Faustus, and Simon Magus," *PMLA* 54 (1939), s. 82-121.

Tanrı'nın oğlu diye kutsanmış ve İsa'nınkilere eş mucizeler yaratmaya girişmiştir. En göze çarpan başarısı, kendi dirilişini tasarlamaktı. Rivayete göre, bir koç büyü yoluyla Simun'un görünümüne bürünmüş; ardından koçun kafası uçurulmuş ve üç gün sonra Simun, kafası omuzlarının üstünde tekrar ortaya çıkarak İmparator Neron'u hayrete düşürmüş. Bu olay, Petrus'un mucizevi güçler üzerinde kurduğu tekeli tehlikeye atıyordu; fakat Simun, mucizeler konusunda doğru sırayı izlese bile, aptalca davranarak, dirilişinin ardından göğe yükselmeye kalkınca zafer Petrus'un olacaktı. Göğe yükseleceği hususunda Neron'u bilgilendirmiş olan Simun, Roma'daki Campus Martius'da özel inşa edilmiş bir kulenin tepesinden havalanmış. Bunu gören Neron, Petrus'a, "bu Simun gerçek ... nasıl da göğe yükseldiğini görüyorsun," demiş. Hıristiyanlığın geleceğinin tehlikeye düştüğü bu anda Petrus, görünmez güçlerine başvurmuş: "Yalvarıyorum size ey Şeytan'ın melekleri, onu gökyüzünde taşıyan ve inançsızların kalbini yanıltmaya çalışan siz meleklere yalvarıyorum, tüm varlıkları yaratan Tanrı'nın adıyla ve üçüncü günde kendi ölümünden dönmüş olan İsa Mesih'in adıyla yalvarıyorum, bu saatten itibaren o adamı havaya kaldırmayın, bırakın düşsün." *Kutsal Havariler Petrus ile Pavlus'un İşleri* şöyle devam ediyor: "böylece meleklerin bıraktığı Simun Sacra Via, yani Kutsal Yol denilen bir yere düştü ve dört parçaya ayrıldı, kötü kaderi yüzünden telef oldu" (*S,* s. 33-34).

Kilise geleneğinde Simun, Hıristiyan rahiplerinin doğaüstü dünya üzerinde tam bir denetim kurma iddiasına, kendi büyüleriyle meydan okumaya yeltenecek heretikleri bekleyen akıbetin başlıca ibretlik örneğidir. Aslında Simun'un akıbeti, zamanla doğacak bir ihtilafı uzaktan ve önceden haber veriyordu; bu ihtilaf en nihayetinde, kendisine "ikinci magus" diyebilen aptal bir Alman hokkabazı, Faust mitinin görkemli bir cüretkârlık sergileyen başkahramanına dönüştürecekti.

Tritheim'a göre Faust, aşırıya kaçmış fakat pek de ciddi olmayan bir kâfirdi. Şöyle anlatır: "Faust, pek çok ki-

şinin huzurunda Kurtarıcı Mesih'in mucizelerinin o kadar harika olmadığını {*non sint miranda*}, Mesih'in yaptıklarını istediği zaman kendisinin de gerçekleştirebileceğini söyledi" (*S*, s. 85). Bu sözler Tritheim'ı oldukça telaşlandırmıştı, çünkü hümanistlerin klasik çalışmaları ve ilmî büyüsü, bu boşboğaz, aptal ve kaba saba adam yüzünden ortodoks Hıristiyanlar arasında kötü bir şöhret kazanabilirdi. Erfurt yöresinde sözü dinlenen bir papaz ve önde gelen hümanistlerden olan Conrad Mutianus Rufus da benzer bir korku taşıyordu: 1513 tarihli bir mektubunda, "George Faust adlı falcı"yı "kibirli ve aptal" diye önce küçümsemiş, fakat ardından ciddiyetle şunu eklemişti: "Cahiller onun büyüsüne kapılıyor. İlahiyatçılar, filozof Reuchlin'e zarar vermemeye çalışarak bu adama karşı çıkmalı" (*S*, s. 87-88). Johann Reuchlin, Erasmus'un seçkin bir çağdaşıydı ve Kitabı Mukaddes konusunda yaptığı akademik çalışmalar Dominikenlerin görüşleriyle ters düşüyordu. Dominikenlere göre, İbranice araştırmaları, heretiklik sayılmasa bile en azından dine saygısızlık sayılırdı. Fakat Reuchlin aynı zamanda mistisizm ve büyü ilminin yanı sıra Kabala ile de ilgileniyordu; dolayısıyla, Reuchlin ve genelde hümanist hareket, zaten yaşadıkları bütün o zorluklar yetmezmiş gibi bir de Faust benzeri cahil pazar yeri hokkabazlarının gerçekleştirdiği ucuz numaralar ile kendi irfanlarının ve büyülerinin bir tutulması yüzünden adlarının kötüye çıkıp değersizleşmesini istemiyordu.

Tritheim, Faust'un kendini klasik Yunan ve Roma geleneği konusunda uzmanlaşmış gördüğü iddiasını da aktarıyor: Özellikle, "öyle bir ilim irfan sahibi olduğunu ve öylesine güçlü bir hafızaya sahip olduğunu söylüyor ki, eğer Platon ve Aristoteles'in tüm kitapları, yanlarında bütün felsefeleriyle birlikte insanoğlunun belleğinden tamamen silinip gitse bile, kendisi sanki yeni bir İbrani Ezra[7] imiş gibi dehası sayesinde tüm bu eserleri daha da

[7] Eski Ahit'te kendi ismiyle anılan bir bölümün yazarı olan Ezra, din adamlığının yanı sıra dinî belgeleri kopyalayıp kayıtlarını tutmakla da

güzel bir şekilde yeniden oluşturabilirmiş" (*S*, s. 85). Bu estetik iddiaların doğruluğuna dair hiçbir kayıt yok; fakat daha ileri tarihe ait bir başka nakil de Faust'un ruh çağırıcı olarak sahip olduğu güçler ile klasik dönem konuları hakkındaki yüzeysel bilgisini nasıl birleştirdiğine çok güzel bir örnek oluşturmaktadır. Faust, o günlerde Alman hümanizminin en büyük merkezlerinden biri olan Erfurt'a gelmiş ve "böbürlenmesi sayesinde, halka açık derslerde Homeros konusunda ders verme izni" koparmıştır. Öğrencileri ondan Truva savaşının kahramanlarını sergilemesini isteyince, Faust sonraki derslerinin birinde bu isteği yerine getirecektir. Özellikle de onun Polyphemos[8] canlandırması büyük bir heyecan dalgası yaratır:

> Parlak kızıl renkli bir sakalı vardı ve sanki bir insan yiyormuş gibi ağzından bir bacak parçası sarkıyordu. Bu manzara seyirciyi öyle korkutmuştu ki insanların saçları diken diken olmuştu; Doktor Faust ona sahneden çıkıp gitmesini söyleyince, önce sanki lafı anlamamış da seyircilerden bazılarını dişleriyle yakalamak istiyormuş gibi yaptı. Elindeki kocaman demir mızrağıyla zemine öyle bir vurdu ki bütün bina sarsıldı ve sonra da çıkıp gitti.[9]

Faust orada birinci sınıf bir büyücülük gösterisi sergilemiş olmalı; fakat yaptığı büyü, tıpkı gerçekmiş gibi ve denetiminden çıkmış hissi uyandırmaya çalıştığı bildik bir sahne aldatmacasının ötesinde, sergilediği performans da hiç özgün değildi. Pico della Mirandola'nın yeğeni John Franciscus, benzer bir açık büyücülük gösterisine İtalya'da şahit olmuştu; bir akademisyen, muhtemelen de

uğraşmıştır —*çev. notu.*

[8] Polyphemos: *Odysseia*'da anlatılan ünlü bir peri masalının kahramanı. Deniz-tanrı Poseidon'un oğlu olarak gösterilen bir kyklop'tur. Odysseus onun bir gözünü kör etmiştir —*ed. notu.*

[9] Bu hikâye XVII. yüzyılda Zacharias Hogel tarafından *Thüringen Vakayinamesi*'nde nakledilmiştir; ama aslında XVI. yüzyıl ortalarına ait ve yazık ki günümüze ulaşamamış başka bir eseri temel almaktadır. Buradaki alıntıysa şuradan: *S*, s. 108-10.

bizzat Tritheim, Kutsal Roma İmparatoru Maximilian'ın huzurunda Truvalı Helen'in suretini çağırmıştı.[10] Tritheim halk tarafından bilinen bir büyücüydü; bu da, Tritheim'a kıyasla onun deyimiyle eğitimsiz olan rakibini acı bir şekilde horgörmesini açıklamaktadır.

Faust muhtemelen yüzeysel bir öğrenimden geçmişti; belki bir üniversiteye bile gitmiş olabilir, fakat herhangi bir akademik dereceye sahip olduğunu gösteren bir bulgu günümüze ulaşmamıştır. Heidelberg Üniversitesi'nin 1509 mezuniyet kayıtlarında "Johannes Faust ex Simern" adlı bir kişinin "ilahiyat mezunu" olarak kabul edildiği doğru (*S*, s. 86-87); fakat bizim büyücümüz, George ilk adıyla tanınıyordu ve Tritheim'ın mektubuna göre 1507 yılında bile kendisinin "ruh çağırıcıların şefi" olduğunu iddia ediyordu. George Faust'un Doktor unvanıyla anılmasının sebebiyse muhtemelen, mesleki reklam amacıyla kendisine uygun gördüğü bu saygı unvanının, ölümünden sonra tarih tarafından da onaylanmasıdır.[11] Falcılık ve kâhinlik gibi berbat işlerden kurtulup yeni bir şeyler denemeye kalkışan Faust'un ilmî bir itibar kazanmaya yönelme isteği, onun Rönesans hümanizminin klasik döneme ve Kitabı Mukkades'e dair çalışmalara eğilmesinin sebebini de hiç şüphesiz açıklamaktadır.

Faust'un aynı zamanda meslekten bir büyücü olarak kazandığı başarıları da mevcuttu. Memnun kalmış müşterilerinin buna tanıklık ettiği üç yazılı metin var. Bamberg Piskoposuyla ilgili bir metinde, piskoposun muhasebecisi, 12 şubat 1520 tarihinde piskoposun "yıldız haritasını çizdiği ve alametleri bildirdiği" için "filozof Doktor Faust'a" on gulden ödediğini kaydetmiş; bu, o zamanlar için büyük bir paraydı (*S*, s. 88-89). Daha sonraki

[10] Butler, *The Myth of the Magus*, s. 126, 135.

[11] George Faust'un ciddi ve eğitimli bir âlim olduğunu ileri süren, ama azınlıkta kalmış bir grup da vardır; örneğin bkz. Henri Birven, *Der Historische Doktor Faust: Maske und Antlitz* ([Tarihte Doktor Faust: Maske ve Çehre] Gelnhausen, 1963).

bir tarihteyse, *Waldeck Vakayinamesi*'nde, Dr. Faust'un "Münster şehrinin" Anabaptist istilacılardan "tam o gece", yani 25 Haziran 1535'te "alınacağı kehanetinde bulunduğu" ve haklı çıktığı kaydına rastlıyoruz (*S*, s. 91). Ünlü hümanist Ulrich'in kuzeni olan ve Venezuela'ya yapılan bir keşif gezisinin liderliğini üstlenen Philipp von Hutten da Faust'un kâhinlik yeteneklerine tanıklık etmektedir. Kardeşi Moritz'e 1540 yılının başlarında şöyle yazmıştır: "filozof Faust'un çok kötü bir yıl geçirileceği kehanetinde bulunarak tam üstüne bastığını itiraf etmem gerekir" (*S*, s. 96). Bu herhalde çok açık bir zaferdi, çünkü ünlü dilbilimci Joachim Camerarius'un 1536'da yazdığı bir mektupta, bir Yunanca âlimi olan Stibar'ın "Faust'un hokkabazlık numaraları karşısında epeyce endişelendiği" belirtilir; fakat Faust, İmparatorun işlerinin kötüye gideceği öngörüsünde haklı çıkmıştı, oysa Camerarius hem mektuplarında hem de yayımlanmış eserlerinde sürekli olarak başarı öngörüsünde bulunmuştu.[12]

Elbette, Faust'un tüm müşterileri ondan memnun kalıyordu denemez. Doktor Philipp Begardi'nin 1539'da yayımlanmış bir metninde, Faust'un "aşağılık ve hilekârlık dolu" işlerinden bahsedilir. Begardi şöyle yazıyor: "Para alırken –ya da daha doğrusunu söylemek gerekirse– para kabul ederken hiç yavaş değildi", fakat "bana denildiğine göre, adam gittikten sonra pek çok kişi parasının üzerine bir bardak soğuk su içmek zorunda kalmıştı" (*S*, s. 95).

Faust'un ömrü boyunca aşağılık üçkâğıtlar çevirdiğini, ara sıra elde ettiği zaferlerin, uğradığı küçük düşürücü hezimetlerden daha az rezil olmadığını tahayyül edebiliriz. Şarlatanlık konusunda kesinlikle kötü bir şöhrete sahipti ve bazen bu şöhretine ondan duyulan korku da ekleniyordu. Bu yüzden, Ingolstadt şehir konseyi 1528 yılında şu kararı hükme bağlamıştı: "Kendisine Heidelbergli Doktor George Faust diyen kişiye, parasını başka yerde harcama-

[12] Bkz. Frank Baron, *Doctor Faustus* ... s. 60; Faust ve Joachim Camerarius'la ilgili kısmın bütünü (s. 48-66).

sı söylendi ve bu buyruktan ötürü yetkililerden intikam almamaya veya onları rezil etmemeye söz vermesi istendi" (*S*, s. 90). Daha sonrasında, Nürnberg şehir konseyi de onu kente sokmayacaktı: 1532 yılında "büyük oğlancı ve ruh çağırıcı Doktor Faust'a geçiş izni" vermediler (*S*, s. 90). Faust'un hareketli ve marjinal bir hayat sürdüğü iddiasını Tritheim da desteklemektedir. Faust'un "Franz von Sickingen'in nüfuzuyla" okul müdürü olarak görevlendirildiği Kreuznach'da çok kısa bir süre içinde "oğlanlarla birlikte en adi ahlaksızlara düşkünlük göstermeye başladığını ve bu olay gün yüzüne çıktığındaysa, kendisini bekleyen ceza yüzünden arkasına bakmadan sıvıştığını" yazmıştır (*S*, s. 86).[13]

Akademik gelenek, Marlowe'un ve Goethe'nin eserlerinin başkahramanını simgeleyen kişi olarak tarihî George Faust karakterinin ihtişamlı yetersizliğini öylesine takıntı haline getirmiştir ki, aynı zamanda George Faust'un –kendi aşağılık tarzıyla– zaman içinde Faust mitini doğuracak ana güçlerin etkileyici bir simgesi olmayı nasıl başardığına pek az ilgi göstermiştir. Şüphesiz kibirli ve adi bir şarlatandı; fakat aynı zamanda düzenli bir işe ve sabit bir ikametgâha sahip olmanın giderek daha büyük bir gereklilik haline geldiği bir toplumda, kendi tarzıyla yaşayan iflah olmaz bir bireyciydi. Eski ve yeni gelenekleri birleştirmişti. Hokkabaz diye isimlendirildiğinde eski gelenekler ifade edilmiş oluyordu; bilimsel düşünce öncesi toplumlar için "hokkabazlık" kelimesinin sözel kullanımları, günümüzde akla hayale gelmeyecek boyutta bir anlam genişliğine sahipti; çünkü bu kelimenin anlamı cehennem iblislerini çağırmaktan, şapkadan tavşan çıkarmaya kadar uzanıyordu. Fakat aynı zamanda Faust, değişimi gerçekleştiren yeni kuvvetlerin de ete kemiğe büründüğü bir şahsiyetti; örneğin, Rönesans hümanistlerinin klasik

[13] Sickingen önemli bir şahsiyetti. Şövalyeler hareketinin lideri ve Luther'in güçlü bir destekçisiydi. Onun hakkında yazılar kaleme alan pek çok kişinin arasında Marx ve Engels gibi isimler de vardır.

dönemin ilmini canlandırması ve aynı anda büyü ilmini bir uğraş haline getirmeleri gibi. Ayrıca Faust, Reform hareketinin, Kitabı Mukaddes araştırmaları ve akademik bilimlerin çok daha geniş kesimlere yayılması için gösterdiği ilgiyi de yer yer sergilemiş biriydi.

MİT BAŞLARKEN: FAUST, LUTHER, ŞEYTAN VE CADILIK

Thüringen ormanlarının derinlerinde bir oda var; bir zamanlar burada Şeytan'ın alayları Luther'i öylesine çileden çıkarmış ki ona mürekkep hokkasını fırlatmış. Wartburg Kalesi'nin duvarındaki bu tarihî mürekkip izini ne aradan geçen onca zaman ne de Demokratik Alman Cumhuriyeti'nin ihmali silebilmiştir.

Bu lekenin tarihe mâl olduğunu söylememizin sebeplerinden biri de Faust mitinin bu mürekkepten doğmuş olmasıdır: Öncelikle, George Faust'un lanetlenmesinin genel sebebi, ölümünden sonra basılan sayısız ucuz kitapçık ve broşürün üzerindeki matbaa mürekkebidir;[14] ikincisi de Luther'in hayatı Şeytan'la sürdürülen daimi bir düello olarak görmeye dair takıntısı, bu söz konusu lanetlemenin itici gücü olmuştur. Luther kendi hayatında karşılaştığı her talihsizliği, baştan çıktığı ve Tanrı'dan şüphe duyduğu her anı açıklamak için sürekli Şeytan'ı öne sürerdi. Şeytan'ı asla gerçekten görmemiş olsa bile, onun daimi mevcudiyetinin fazlasıyla farkındaydı. Eğer yüklükteki cevizleri tıkırdatan biri yüzünden uykusu bölünürse bunun sebebi Şeytan'dı; "İncil'i vaaz etmeni sana kim buyurdu?"[15] diye soran ses de Şeytan'a aitti. Bununla birlikte, Şeytan'ın saldırıları sadece Luther'in inancını pekiştirmeye yarıyordu; çünkü onun da yazmış olduğu

[14] Özellikle bkz. Elizabeth Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change* (Cambridge, 1979), özellikle de s. 303-311.

[15] Louis Coulange (Joseph Turmel'in takma adı), İngilizceye çev. Stephen Haden Guest, *The Life of the Devil* (New York, 1930), s. 149, Luther'in *Tischreden* (Weimar, 1916) adlı eserinden alıntı, 4.606-7.

gibi "haça sarılmak, bu işi gönüllü üstlenmek" demekti ve "Şeytan'ın, dünyanın, bedenin, günahın, ölümün nefretine katlanmak" anlamına geliyordu.[16] İnsanoğlunun Şeytan'dan sığınabileceği tek yer, Tanrı'ya iman kalesiydi. Bu yaklaşım, Luther'in görkemli ilahisi "Ein' Feste Burg"un (Tanrımız kudretli bir kaledir) ana konusuydu:

> Cehennemin kadim Prensi
> Korkunç emellerle doğruldu;
> Hilekârlığın ve İktidarın güçlü zırhını
> Hemen o saat kuşandı,
> Dünyada yoktu dostu.[17]

İnsan toplumlarının tarihinde, ruhların yaşadığı görünmez bir dünyaya duyulan inancın sistemli hale getirilmediği bir dönem yok gibidir; fakat tarihin büyük bölümünde bu inançlar hayli çoğulcuydu. Faust mitinin doğduğu çağ ise Hıristiyan düşüncesindeki gelişimin, insanoğlunun dünyası ile doğaüstü dünyayı iyi ve kötü arasındaki bir çatışma olarak kutuplaştırdığı, bu mücadeleye taze bir yoğunluk ve şiddet kattığı bir zaman dilimiydi. Bu durum da kaçınılmaz olarak, şeytana ve onun hiyerarşisine eşi benzeri görülmemiş boyutta bir teolojik ve psikolojik önem kazandırmıştı.

Ama her zaman böyle olagelmemiştir. Eski Ahit'te İblis'in rolü çok küçüktü. Elbette, cennet bahçesinde Havva'nın aklını çelen yılan oydu ve dolayısıyla insanın cennetten kovulmasına sebep olmuştu; fakat bunun sonrasında Eski Ahit'te karşımıza çok nadiren çıkacaktı. Bununla birlikte Yeni Ahit'te, daha belirgin bir şahsiyet haline gelecektir. Özellikle de İblis'in Faust'la yaptığı anlaşmayı adeta önceden bildiriyormuş gibi, Mesih'in aklını çelmeye çalıştığında bu durum iyice göz önüne çıkıyor: "İblis İsa'yı çok yüksek bir dağa götürdü. Yeryüzünün tüm ülkelerini

[16] Alıntı: Marshall Fishwick, *Faust Revisited: Some Thoughts on Satan* (New York, 1963), s. 61.

[17] Carlyle'ın İngilizce çevirisinden.

ve zenginliklerini O'na göstererek şöyle dedi: "Eğer yere kapanıp bana tapınırsan bunların tümünü sana veririm." İnsanın dünyevi arzularını ancak şeytani bir büyünün tatmin edebileceği varsayımı, bu noktadan itibaren defalarca önümüze çıkar; Şeytan'ın gücüne İsa'nın itiraz etmemesi ve onun yerine şu meşhur yanıtı vermekle yetinmesi de dikkate değerdir: "Çekil Şeytan! Çünkü şöyle yazılmıştır: 'Tanrın Rabbe tapacak, yalnız O'na kulluk edeceksin.'"[18]

Daha sonrasındaysa Aziz Pavlus, özellikle de "Efeslulara Mektup"unda, seküler dünya üzerinde Şeytan'ın egemenlik kurduğu fikrine geçerlilik kazandırma hususunda önemli bir rol oynamıştır. İnançlı bir Hıristiyan, ancak Mesih'in fedakârlığı sayesinde, Şeytan'ın iktidarının cehennemdeki ölülerle sınırlanmış olmasını umabilirdi; mahşer günü geldiğinde cehennem kapıları açılacak, seçilenler Tanrı'nın krallığında sonsuza kadar yaşarken, gerisi sonsuza kadar yanacaktır. Ortodoks Hıristiyan şeytaniyatının gelişiminde nihai adımlar, kilisenin kurucu babaları ve özellikle de Aziz Augustinus tarafından atılmıştır. Augustinus Hıristiyanlığı savunduğu incelemesi *De Civitate Dei*'de [Tanrı'nın Kenti], insanoğlunu ikili bir kraliyetin egemenliği altına yerleştirir, insanın cennetten kovulmasının ve baştan çıkmaya doğuştan hazır doğasının bir sonucu olarak Şeytan, dünyada ve insan bedeninde, yani İblis'in Kenti üzerinde hüküm sürmeye muktedir olmuştur. Bu konudaki son öğretisel adım 547 yılında atıldı: Şeytan'ın ebedi ve ezeli olduğunu beyan eden Konstantinopolis Konsili, ayrıca Şeytan'a ve onun güçlerine inanmanın, Hıristiyan inancının önemli bir parçası olduğunu buyurdu.

Neyse ki, ilk Hıristiyanların elinde Şeytan'a karşı belirli bir çare daima vardı. Mesih "kirli ruhlar yüzünden kendini şaşıran"[19] kişileri iyileştirme gücünü, kendi müritlerine de aktarmıştı ve bu doğaüstü güç, zaman içinde

[18] Matta İncili 4.8-9, 10.
[19] *Havarilerin İşleri* 5:16

rahiplerin elinde, heretik büyünün imha edilmesi görevini doğuracaktı. Cin çıkarma, günah çıkarma ve günahların bağışlanması gibi çeşitli uygulamalar, Şeytan'ın güçlerinin dizginlenebileceğinin güvencesini Hıristiyanlara bir parça olsun verebiliyordu.

Fakat müşfik bir Tanrı ile onun kötü niyetli eşinin rahat rahat aynı anda var olduğu anlayışı, ortaçağın sonlarına doğru başlayıp Reform hareketinin ardından korkunç zirvesine ulaşan karmaşık bir süreç yüzünden Batı uygarlığının pek çok bölgesinde sona erdi. İblis'in gücüne dair farkındalığın giderek büyümesinin başlıca sebebi, XIII. yüzyıldan itibaren heretiklerin kökünü kazımak için defalarca girişimde bulunulması gibi görünüyor; özellikle de Fransa'nın güneyindeki Albililer tarikatı[20] hedef alınmıştı. Bu harekatın en önünde Dominikenler ile büyük önderleri Aquinalı Thomas yer alıyordu; Thomas, Tanrı ile İblis arasındaki ezeli savaş hakkındaki düşünceleri, özellikle de Augustinus'un düşüncelerini sistemli bir hale getirmişti. Ayrıca ona göre büyücülerin yaptığı tüm işler kesinlikle şeytaniydi, insanlar daima ifritlerin saldırısına maruz kalıyordu[21] ve "cadılığa karşı... daima gözü açık olunmalı"ydı.[22] Papa IX. Gregorius 1229 yılında engizisyonu başlattı; yeni öğreti gereği artık büyünün her türlüsü Şeytan'a gönüllü hizmetkârlıkla bir tutulduğuna ve dolayısıyla da kâfirlik sayıldığına göre, sahne son perdeye hazır hale gelmiş demekti. Heinrich Krämer ve Jacob Sprenger adlı iki Dominiken engizisyoncunun, Almanya'da cadılığın salgın hale geldiği ve mevcut yetkililerin kendi çabalarına taş koymaktan başka bir iş yapmadığı yönündeki

[20] Albi heretikleri: XII. ve XIII. yüzyılda Fransa'nın güneyindeki heretiklere ve özellikle Katharos tarikatının üyelerine verilen ad. İsimlerini Albi (eski adı Albiga) kentinden alırlar —*ed. not.*

[21] *Summa contra Gentiles,* 3.2.104-6; *Summa Theologica,* 3.cxiv; alıntı: Alan C. Kors ve Edward Peters, *Witchcraft in Europe, 1100-1700: A Documentary History* (Philadelphia, 1972), s. 53-62, 63-71.

[22] *Commentary on the Four Books of Sentences.* Distinctio XXXIV, alıntı: Kors ve Peters, *Witchcraft in Europe 1100-1700 ...,* s. 74.

şikâyetine cevaben Papa VIII. Innocentius, 1484 yılında, *Summis Desiderantes* diye bilinen fermanını yayımladı; bu fermanda heretikliği bertaraf etmek için "son derece arzulu" olduğunu belirten Papa, engizisyoncuların cadı avı faaliyetlerine tüm dinî makamların yardımcı olmasını buyurmuştu. İki sene sonra Krämer ve Sprenger, *Malleus Maleficarum* [Cadılığın Tepesindeki Balyoz] adlı kalın ve ayrıntılı bir elkitabı yayımladılar; bu kitapta cadıların inançlarına ve uygulamalarına dair son derece etraflı bilgiler veriliyor, bunları saptamanın, yakalamanın, mahkûm etmenin, hatta yakmanın yolları anlatılıyordu. Kitabın etkisi muazzamdı ve 1520 yılına gelindiğinde yaklaşık on dört baskı yapmıştı.[23]

Reform döneminin ilk yıllarında tüm taraflar kendi iç çatışmalarıyla öylesine meşguldü ki cadı avına zaman ayıramıyorlardı, fakat Protestanlar ile Katolikler arasında bu konuda herhangi bir fikir ayrılığı yoktu. Örneğin 1540 yılında Wittenberg'de dört cadının yakılması gibi[24] ara sıra rastlanan istisnalar dışında, 1560'lı yıllara dek Almanya'da cadıların kovuşturulması tam olarak yoğunluk kazanamadı; ama o dönemden itibaren Lutherciler, Kalvenciler ve Katolik Kilisesi, cadı avı konusunda eşit derecede faal olmuşlardır.

Bizzat Luther cadılığın amansız bir düşmanıydı: "Cadılara karşı merhamet gösteremem; elimden gelse hepsini yakardım" demişti.[25] Faust'un yaşadığı dönemde, onunla İblis arasında bağ kuran ilk kişi Luther gibi görünüyor. Luther *Tischreden* [Sofra Sohbetleri] adlı eserinde Faust'u

[23] Bkz. Jeffrey B. Russell, *A History of Witchcraft: Sorcerers, Heretics and Pagans* (Londra, 1980), s. 79. Ayrıca *Malleus Maleficarum*'dan özetler için bkz. Kors ve Peters, *Witchcraft in Europe 1100-1700 ...*, s. 113-87.

[24] H. R. Trevor-Roper, *The European Witch-Craze of the Sixteenth and Seventeenth Centuries and Other Essays* (New York, 1969), s. 13

[25] 25 Ağustos 1538, *Tischreden 1531-1546*, 4 (Weimar, 1912), s. 51-52. Ayrıca bkz. "Of the bodily and spiritual witchcraft", *Commentary on St. Paul's Epistle to the Galatians* içinde, alıntı: Kors ve Peters, *Witchcraft in Europe 1100-1700 ...*, s. 197-201.

iki kez anar. İlki 1530'ların başlarında "bir akşam sofradayken" gerçekleşir: "Faust adlı bir büyücünün adından bahsedildiğinde, Doktor Martin ciddi bir tonla şunu söyledi: 'İblis büyücülerden benim aleyhime olacak bir yardım alamaz. Bana o şekilde zarar verebilecek olsaydı, bu işe çok uzun zaman önce kalkışırdı. Elbette birçok kez zihnime girmeye çalıştı, ama her seferinde beni rahat bırakmak zorunda kaldı.'"[26] Faust'a yapılan ikinci atıf, muhtemelen 1537 yılında, bir sohbet sırasında olmuştur; bu sohbetin konusu: "büyücüler, büyü sanatı ve Şeytan'ın insanoğlunun nasıl körleştirdiğiydi... İblis'e kayın biraderim diyen Faust hakkında çok şey söylendi ve şu yorum yapıldı: 'Eğer ben Martin Luther, sırf elimi ona uzatsaydım bile, beni mahvederdi.'"[27]

Kronolojik olarak, Faust'un İblis tarafından öldürüldüğünü öne süren ilk kişi, muhtemelen Johannes Gast'tı. Baselli bir Protestan vaiz olan Gast, açıkçası Faust'un büyüsüne inanıyordu. 1548 yılında yayımlanmış *Sermones Convivales* [Ziyafet Notları] adlı eserinin ikinci cildinde şunu yazmıştır: "İçler acısı bir son yaşamak bu biçare adamın kaderiydi, çünkü İblis tarafından boğazlanmıştı ve beş kez sırt üstü çevrilmesine rağmen cesedi tabutunda yüzükoyun dönüp durdu. İblis'in kölesi [*satanae mancipia*] olmadığımız takdirde Tanrı bizi esirgeyecektir" (*S*, s. 98). Johannes Manlius'un aktardığı hikâye de ilklerden biridir. Manlius, Luther'in dostu ve halefi olan Melanchthon'un vesayeti altındaydı ve anlatısı 1563 tarihlidir. Manlius, Melanchthon'un şöyle dediğini anımsıyordu: "Aynı John Faust," kendisinin o gece öleceğini biliyordu ve ertesi gün evsahibi onu "yatağının hemen yanında ve başı sırtına dönmüş halde yatarken buldu. Dolayısıyla onu şeytan öldürmüş olmalı" (*S*, s. 101-102).

[26] *Tischreden, 1531-1546*, 1 (Weimar, 1914), s. 445, alıntı: *S*, s. 93.

[27] *S*, s. 93; Haziran-Temmuz, 1537, *Luther's Works. Table talk*, derleyen ve İngilizceye çev. Theodore Tappert, *Luther's Works* içinde, ed. Herbert T. Lehman, cilt 54 (Philadelphia, 1967), s. 247.

Bizzat Melanchthon, Faust'u anarken Luther gibi taciz edici ifadeler kullanır, onu "habis canavarlar ve iblislerle dolu bir pislik çukuru" diye niteler (*S*, s. 103). Bununla birlikte, 1549 ila 1560 arasında Kitabı Mukaddes konusunda yaptığı yorumları yayımlanan Melanchthon, büyü ve astroloji karşısında Luther kadar anlayışsız değildi, ama İblis'in "tuhaf büyü marifetleri"ne sahip olduğuna açıkça inanıyordu; bu marifetlerden birisi de Faust'la ilgiliydi. Melanchthon şöyle anlatır: "Büyücü Faust, Viyana'da başka bir büyücüyü mahvetti ve o büyücü birkaç gün sonra bir mağarada bulundu. İblis pek çok mucize gerçekleştirebilir; yine de kilisenin kendi mucizeleri vardır" (*S*, s. 99-100). Melanchthon aynı zamanda Faust ile Simun Magus arasında da bir paralellik kurmaktadır. "Simun Magus," diye yazar Melanchthon, "göğe yükselmeye kalkışmış, fakat Petrus düşsün diye dua etmişti." "Faust", diye devam eder, "bunu Venedik'te denedi, fakat feci şekilde yere çakıldı" (*S*, s. 99-100). Manlius ise bu olay hakkında daha fazla şey anlatmıştır: Simun Magus'u taklit etmeye yeltenen Faust "gökyüzüne uçabileceğini söyleyerek Venedik'te bir gösteri düzenlemek istemişti. Böylece İblis onu havaya kaldırdı ve sonra da aşağı indirip yere çaldı, öyle ki neredeyse can veriyordu" diye yazar.[28]

Melanchthon ve Manlius, Lutherci geleneği sürdürmüşlerdir; bu gelenek Faust'u, Tritheim gibi hümanistlerin yaklaşımıyla neredeyse taban tabana zıtlık sergileyen bir tutumla ele alıyordu. Her iki kesim de Faust'a düşmandı; ancak, hümanistler Faust'un iddia ettiği gibi büyü güçlerine sahip olduğunu yadsırken, Lutherciler onun gerçekten de böylesi güçleri olduğunu düşünüyor, fakat bu güçlere sahip oluşunu İblis'e atfediyorlardı. Tarihsel bir kişilik olan George Faust'u, nihayetinde efsanevi bir mit karakterine dönüştüren şey, Faust'un İblis'le anlaşmasını ve karşılaştığı korkunç sonu icat eden, bu Lutherci karşı hareket olacaktı.

[28]Johannes Manlius, *Locorum Communium Collectanea*, alıntı: *S*, s. 101.

MİTİN 1587'DEN ÖNCE HALK ARASINDAKİ GELİŞİMİ

Faust ile İblis'i bağdaştırmaktan ve ölümünü de ona atfetmekten sorumlu olanlar, Luther, Melanchthon ve onların çağdaşı olan Protestan takipçileriydi. Fakat Faust'un, ölümü üzerine uzun bir anlaşma yaptığı fikri, 1587'de Frankfurt'ta basılan *Faustbuch*'a [Faust Kitabı] kadar yayımlanmamıştır. Faust'un 1540 civarındaki ölümünün ardından ona duyulan ilgi kaybolmamıştı, aslında tam tersine Faust hakkındaki yazılar giderek artıyordu, fakat dinî ve toplumsal durumlar kısa süre içinde muazzam değişmişti. Tarihî George Faust karakteri, Almanya'da cadı diye yakılan binlece kişi arasında yer almadığı için gerçekten talihliydi. Sadece iki nesil sonra yaşamış olsaydı, hayatı bambaşka olabilirdi; fakat ömrü boyunca aleyhinde ciddi bir zorlayıcı eyleme girişildiğine yönelik hiçbir belge yoktur.

Zimmerische Chronik'in [Zimmern Ailesi Vakayinamesi] "1539 sonrası"na ait bir bölümünde, "kötü şöhretli büyücü Faust ... Breisgau'nun Staufen kasabasında veya oraya yakın bir yerde öldü," diye belirtilir (*S*, s. 113-15). *Zimmerische Chronik* yine ilkin Gast tarafından anlatılmış Faust hakkındaki bir hikâyenin farklı bir versiyonunu sunar; buna göre Faust, kendisini gece misafir etmeyi reddeden bir Vosges manastırındaki keşişlere kızıp, o mekânın başına bela kesilen "bir ruh" göndermiş ve manastırı yaşanılmaz bir yer haline getirmişti. Bu muzır ruhtan bahsedilmesi, Faust'un güçlerine inanıldığını gösteriyor, fakat aynı zamanda bu tür ruhlar ve öcüler, halk masallarında yaygın kullanılan öğelerdir. Bu tür hikâyelere daha geç tarihli hatıratlarda da rastlanmaktadır: Örneğin 1568 yılında, cadılık kovuşturmalarının faal bir düşmanı olan Johannes Wier, Faust'un ölüm hikâyesini tekrarlamış, fakat komik bir olay da nakletmiştir; buna göre Faust, bir papazdan kendisine daha fazla şarap getirmesini ister, ama papaz, tıraş olmak için kasabaya gitmesi gerektiğini söyleyince, Faust, yüzünü sihirli bir merhemle ovma-

sının yeterli olacağı konusunda papazı ikna eder; ancak bu merhem arseniktir ve elbette papazın derisini, etini ve saçını yakıp kavurur.[29]

Faust'un yaşamına ve ölümüne dair daha ayrıntılı bir anlatı, 1572 ila 1587 arasında kaleme alınmış bir elyazmasında bulunmaktadır. Bu elyazması günümüzde Wolfenbüttel adlı bir Saksonya kasabasının kütüphanesinde bulunmaktadır. Çok daha dikkate değer bir çalışma olan bu eser, eski hikâyelerin genel düzeninden kopmaz; aslında *Faustbuch*'a öylesine yakındır ki onun olası kaynağı olarak değerlendirebiliriz ya da kaynağı değilse bile aynı özgün eserin başka bir yansıması olmalıdır.[30] Wolfenbüttel versiyonu, hikâyenin genel gelişme kısmı bakımından *Faustbuch*'a çok yakındır ve olay örgüsündeki pek çok ayrıntı benzeşir. En belirgin benzerlikler, ikisinde de yirmi dört senelik bir anlaşmanın yapılması ve Faust'un uğradığı korkunç sondur.

Bu dönemde cadıların yoğun bir biçimde kovuşturmaya uğraması, Faust'a duyulan ilgiye ve aleyhindeki düşmanlığın dışavurulmasına katkıda bulunmuştur. Tüm Hıristiyan mezheplerinde cadı avı yaygınlık kazanmıştı, fakat özellikle Almanya'da Lutherciler bu işe dört elle sarılmışlardı ve Lutherciler en sonunda cadılara karşı ortaçağ Hıristiyanlığının sağladığı tüm ara tahkimatları yok etmeyi başarmıştı. Luther dinî ayinleri en aza indirmiş, komünyon, kutsal su ve diğer birkaç kalıntıyla yetinmişti; cömert arabulucu ruhlar işlevi gören koruyucu melekler, koruyucu azizler veya Bakire Meryem falan artık yoktu; kutsal emanetler, tılsımlar, günahını affettirmek için rahiplerin verdiği kefaret belgeleri, ölüler için yapılan ayinler bundan böyle korkuya ve kayıplara karşı insanoğluna

[29] Johannes Wier, *De Praestigiis Daemonium* ([İblislerin Sanrıları Hakkında] 1568 edisyonu), alıntı: *S*, s. 106.

[30] H. G. Haile, *Faustbuch: The history of Doctor Johann Faustus*'un (Urbana, 1965) İngilizce çevirisine giriş bölümü ve Haile, "Reconstruction of the Faust Book: the disputation," *PMLA* 78 (1963), s. 175-89.

gündelik koruma sağlamıyordu; üstelik artık Lutherci kilise, kötücül ruhlara karşı şeytan çıkarma gibi ayinler de düzenlemiyordu. Erasmus, Tanrı ile insan arasında bir boşluk yarattı diye Luther'i kınamıştır; aslında bireyler, kötü ruhların dehşet saldığı ve ak büyüye başvurmanın bile çok katı bir şekilde yasaklandığı bir dünyada tek başlarına bırakılmıştı.[31]

Luther'in eğitim ve anadilinde okuyup yazma konularındaki yoğun çalışmaları, Almanya'da okuyan kesimin genişlemesi sonucunu doğurdu.[32] *Faustbuch* aslında bu genişlemiş fakat nispeten eğitimsiz zümre için yazılmıştır; bu insanlar, İblis'in bitmek tükenmek bilmeyen faaliyetlerine karşı özel bir savunmaya gereksinim duyuyordu. Kitap Frankfurt'ta basılmıştı. Almanya'nın kadim başkenti olan Frankfurt, 1580'lerde hem Lutherci bir şehirdi hem de kitapçılık zanaatının merkezi konumundaydı.

Cinlerin ele geçirdiği insanlarla ilgili kitaplar zaten bir edebiyat türü oluşturmuştu ve Frankfurtlu matbaacılar bu tarza bayılıyordu. 1587'de bu konu bilhassa günceldi. Örneğin, Frankfurt'tan çok uzak olmayan Trier prensliğinde bir önceki yaz mevsiminin gelişi çok gecikmiş ve bu yüzden mahsuller kırılmıştı; böylece, günah keçisi ilan edilen "yüz on sekiz kadın ve iki erkekten, zor kullanılarak kendi büyüleri yüzünden kışın uzadığı itirafı alındı" ve yakılarak öldürüldüler.[33]

[31] Bkz. Keith Thomas, *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth- and Seventeenth-Century England* (Harmondsworth, 1973), s. 58-65, 558-92; Friedrich Heer, İngilizceye çev. Jonathan Steinberg, *The Intellectual History of Europe* (Cleveland, 1966), s. 227.

[32] Örneğin, bkz. Johannes Janssen, İngilizceye çev. A. M. Christie, *History of the German People after the Close of the Middle Ages,* (Londra, 1906), I. 1- 60.

[33] George Lincoln Burr, "The fate of Dietrich Flade," *George Lincoln Burr* içinde, ed. Roland H. Bainton ve L. O. Gibbons (New York, 1943), s. 207, n. 44; Latinceden kendi çevirim. Bilhassa bu kovuşturmayla ilgili iki anlatı için bkz. Kors ve Peters, *Witchcraft in Europe 1100-1700* ..., s. 216-33.

JOHANN SPIES'İN *HISTORIA VON D. JOHANN FAUSTEN*'İ: *FAUSTBUCH*

Faust mitinin daha geç tarihli birçok versiyonunun asıl kaynağı olan *Faustbuch* 1587'de yayımlanmıştır. *Historia von D. Johann Fausten* [Doktor Johann Faust'un Hikâyesi] adlı bu küçük ve kötü basılmış eserin iç kapak sayfasında, o zamanların âdeti uyarınca kitabın hikâyesi uzun uzadıya özetlenmişti. Şu şekilde tercüme etmek mümkün: *Kötü şöhretli büyücü ve ruh çağırıcı Doktor Johann Faustus'un Hikâyesi, üzerinde anlaştıkları bir vade karşılığında kendisini İblis'e nasıl sattı, bu süre boyunca hangi tuhaf serüvenleri yaşadı, hangi maceraları kendisi uydurdu, hangilerini yaşadı ve en sonunda akıbeti ne oldu. Kibirli, meraklı ve tanrısız insanlara, korkunç bir emsal, iğrenç bir örnek ve samimi bir ibret olsun diye, doktorun ölümünden sonra çoğunlukla kendi yazılarının derlenip hazırlanmasıyla matbaada basılmıştır.* Luka 4.7-8, Kral James versiyonu: Dolayısıyla kendinizi Tanrının ellerine bırakın: İblis'e direnirseniz, sizden kaçacaktır. *Cum gratia et privilegio.* Frankfurt am Main'de Johann Spies tarafından basılmıştır, 1587.[34]

Kitabın ithaf ve önsöz kısımları, başlığın dindar tembihlerini pekiştirip çoğaltırken, verilmek istenen ders ayrıca kitabın sonunda Petrus'un Birinci Mektubu'ndan (5.8-9) bir alıntıyla özetleniyor: "Ayık durun, uyanık olun, çünkü düşmanınız İblis, kükreyen aslan gibi dolaşarak yutabileceği birini arıyor. Ancak imanı bütün olanlar ona direnebilir."

İç kapak yazısı, yayıncı Johann Spies'in imzasını taşıyor; fakat anlatının kendisi isimsizdir ve yazarın kimliği bilinmez, fakat metni bizzat Spies de yazmış olabilir.[35] İç

[34] Aksi belirtilmedikçe, *Faustbuch*'tan alıntılar Hans Henning'in edisyonundandır: *Historia von D. Johann Fausten: Neudruck des Faust-Buches von 1587* (Halle, 1963); bundan sonra *HF* kısaltmasıyla belirtilecek. Almanca yayımlanmış yeni bir eleştirel edisyonu da vardır: ed. Stephan Füssel ve Hans Joachim Kreutzer (Stuttgart, 1988).

[35] Spies, zamanının önde gelen yayıncılarından biriydi; katı bir Lut-

kapak sayfasının iddiasına rağmen, metnin herhangi bir kısmının, Faust'un ölümünden sonra ortaya çıkmış yazılarından –yazılar ne olursa olsun– derlenmiş olması pek muhtemel değildir; üstelik bu tür metinlerin var olduğuna dair hiçbir bulgu yoktur (gerçi bu iddia, kitaba bir hakikilik havası katmıyor değil). Kitabın önsözünde, ayrıca Faust'un şöhretine ilginç bir hürmet gösterilmiş:

> Davetlerde, cemiyet toplantılarında ve her yerde, bu Faustus'un hayat hikâyesine büyük bir merak gösteriliyor... Ben de şimdiye dek, bu korkunç masalı derli toplu bir şekilde anlatacak bir kimsenin neden çıkmadığını hep merak etmişimdir... Âlimlere ve eğitimli insanlara sordum... fakat kısa bir süre önce Speyer'deki iyi bir dostumun aracılığıyla bu yaşam hikâyesini ele geçirene kadar pek bir şey keşfedememiştim. (*HF*, s. 3-4)

Kitapta anlatılan hikâyeyi ele geçirip, ima edildiği üzere doğrulayacak konumda olan bu "iyi dost"un kim olduğu hakkında daha fazlasını bilmiyoruz.

Faustbuch'ta Spies'in bize sunduğu derleme, üç farklı malzemenin karmakarışık bir toplamdan ibarettir: İlk olarak, George Faust henüz hayattayken onun hakkında dolaşmaya başlayan, ancak ölümünün ardından büyük oranda ayrıntılandırılıp genişleyen hikâyeler var. İkincisi, büyük oranda geleneksel abuk sabuk numaralar olmak üzere, Faust'a atfedilen büyü numaralarının derlemesi; son olarak da aslında antik çağ ve ortaçağdan XVI. yüzyıla dek uzanan döneme ait olan büyü hikâyelerinin artık Faust'a atfedilerek daha da karman çorman hale getiril-

herci olan Spies, genelde eğitim ve dinle ilgili eserler basıyordu: *Faustbuch*'un tekrar baskısını yapmamasının sebebi, bu kitabın olağan yayın listesinden "epey sapması" olabilir, fakat yerel dinî makamların itirazları da belki etkili olmuştur. *Faustbuch*'u bizzat Spies'in yazmış olabileceği iddiası için bkz. Harry Berger, "Johann Spies", *Nassau Lebensbilder* [Nassau Portreleri] 4 içinde (Wiesbaden, 1950), s. 29-35.

miş bir harmanı.[36]

Faustbuch'un ilk edisyonu altmış sekiz kısa bölüm içermektedir; diğer bölümler sonradan eklenmiştir. Burada Johann Faustus adıyla anılan Faust, Weimar civarında yaşayan fakir ama dindar bir köylü ailenin oğlu olarak tanıtılır. Zengin amcası onu Wittenberg'e gönderir ve orada "yeterince" okuyan Faust, İlahiyat Doktoru olur. Fakat, der yazar, "Heyhat! Kim İblis'e ulaşmak isterse onu durdurmak mümkün olmaz" (*HF*, s. 13). Şeytani sanatlar konusunda onunla fikir birliği içinde olan kişilerle beraber Faust, kendisini tamamen büyücülük ve falcılığa adar, "yeryüzünün ve gökyüzünün tüm sırlarını keşfetmeyi" kafasına koymuştur (*HF*, s. 14). Ama ne kendi çabaları ne de "yukarıdan ona bahşedilen" ilim irfan, Faust'un "arzularına ulaşmasını" sağlayabilmiştir; dolayısıyla o da "hem bedenini hem de ruhunu Doğunun cehennem prensine vermiştir" (*HF*, s. 29). Birkaç buluşmadan ve sıkı pazarlıklardan sonra Faust, bir anlaşma kaleme alır ve anlaşmayı kendi kanıyla imzalar. Şeytani ruh Mefistofeles,[37] "Faust'a hizmet etmeye ve ölümüne dek her isteğine boyun eğmeye", "arzuladığı her şeyi" ona getirmeye ve sorduğu tüm sorulara doğru yanıtlar vermeye razı olur (*HF*, s. 17). Bunun karşılığında Faust da "bu mektubun yazılışından yirmi dört yıl sonra" eğer istekleri tam manasıyla yerine getirilmişse, İblis'in "bedenine, ruhuna, etine, kanına veya malına kendi usulünce dilediğini yapmasını kabul eder." (*HF*, s. 22).

Faust'un kendi kanıyla yasal bir belge imzaladığı fikri, Wolfenbüttel elyazmasından önce hikâyenin parçası değildi; bu yüzden de bu fikir, *Faustbuch*'u kendinden önceki Faust anlatıları ve benzer yayınlardan köklü bir

[36] Henning, *Historia*, s. XXXII-XLII arasında kaynakların tam bir dökümünü veriyor. İngilizce kısa bir özet için bkz. E. M. Butler, *Fortunes of Faust* (Cambridge, 1952), s. 4-13.

[37] Ben modern yazılışını kullanacağım; aslında *Faustbuch*'da Mephostophiles deniyor.

şekilde ayırmaktadır. Bu noktada ilk defa, Faust'un yaşamına sağlam, hatta fiilen bağlayıcı bir ipotek konmuş olur ve o, geleceği olmayan bir adamdır.

Bu sözleşme yedinci bölümde betimlenir ve bunun ardından artık ayrı ayrı olaylara şahit olmaya başlarız. Faust artık güzel yiyecekler ve içkiler ister; Mefistofeles bunları muhtelif dükler ve piskoposlardan çalıp getirir. Faust görkemli bir giysi dolabına kavuşur; Mefistofeles tüm bu giysileri Almanya'nın her yanındaki tüccarlardan aşırmıştır. Anlatı gizli ilimler konusu üzerinden ilerler, Mefistofeles ile uzun uzadıya astronomi ve ilahiyat meselelerini konuşurlar; Faust özellikle Şeytan'ın krallığını merak etmektedir. Cehennemi ziyaret ederler (*HF*, s. 52-59), bunun ardından gökyüzünde ve dünyanın her yanında uzun yolculuklara çıkarlar; bu yolculuklar esnasında Faust'un astronom ve falcı olarak çeşitli becerilerine şahit oluruz. Anlatının ikinci yarısı, genellikle çeşitli prenslerin saraylarında Faust'un ruh çağırma seanslarıyla geçer; bunun yanı sıra alt tabakadan kişilere çeşitli komik büyü numaraları da yapmaktadır.

Anlaşmanın aşağı yukarı son yedi yılına gelindiğinde, yaklaşan lanet üzerine kafa yoran Faust iyice bunalır ve böylece tövbe etmeyi cidden düşünmeye başlayacaktır. Bununla birlikte, Mefistofeles Faust'un aklından neler geçirdiğini anlar ve onu ikinci bir sözleşme yaparak Lucifer'e sadakatini tekrarlamaya zorlar; ayrıca Tanrı'nın merhametine sığınmasını önlemek için Faust'un dikkatini dağıtacak başka önlemler de alacaktır. Son yılında Faust mirasını açıklar ve kalan günlerini "kaba saba ve zevk dolu bir hayatla" harcamadan önce büyü bilgilerini ve şaşırtıcı ölçüde mütevazı mülkünün çoğunu eski öğrencisi ve sadık hizmetkârı Wagner'e bırakır (*HF*, s. 119). Bir deri bir kemik kalmıştır, melankoliye kapılır, Mefistofeles'in yüzünü görmek istemez ve kaderinden acı acı yakınır. Öğrencilere kendisini örnek almamalarını tavsiye eder ve en sonunda, Luther'in ilahisini anımsatan şu kelimelerle haykırır:

> Sonsuza kadar lanetlenmekten kaçabilseydim, cennetten nasıl da isteyerek feragat ederdim. Ah, lanetlenmişlerin yandığı tarifsiz ateşten beni kim kurtaracak? Çarenin olmadığı o yerde, günahlardan tövbe etmenin işe yaramadığı o yerde, gece gündüz kimsenin dinlenemediği o yerde, beni sefaletimden kim kurtaracak? Kim koruyacak beni, kim elini uzatacak bana, nereye sığınacağım? Nereye tutunacağım? (*HF*, s. 128-129)

Faust'un ölümü doğrudan gösterilmez. Öğrencileri, "güvenilir dostları", "sanki ev yılanlar, engerekler ve diğer haşaratla doluymuş gibi korkunç bir ıslık ve tıslama sesi" duyar; sonra Faust'un kapısı "aiden açılır" ve zavallı adam "yardım çığlıkları atmaya başlar, adam öldürüyorlar diye bağırır, ama sesi yarım yamalak çıkar" ve "kısa süre içinde artık sesi duyulmaz olur." Ertesi sabah Faust'un odasına çıkan öğrencileri orada, her yerde kan lekeleri ve Faust'un duvara yapışmış beyni dışında bir şey görmezler, sanki İblis Faust'u duvardan duvara çarpmıştır. Ayrıca gözleri ve birkaç dişi yerde durmaktadır... Nihayetinde Faust'un cesedini bir at dışkısı yığınının üstünde bulurlar, fakat cesede bakılacak gibi değildir, çünkü kafası ve tüm uzuvları kırılmıştır" (*HF*, s. 130-34). *Faustbuch* şu ahlak dersini tekrarlayarak sona erer: "Her Hıristiyan, fakat bilhassa meraklı, kibirli, küstah ve inatçı dimağlar, Tanrı'dan korkmayı, cadılıktan ve diğer şeytani işlerden uzak durmayı öğrenmelidir, çünkü Tanrı bunları kesinlikle yasaklamıştır" (*HF*, s. 135).

TARİHİN SÜZGECİNDEN GEÇMEK

Faust, mitin panteonuna adaylığını sırf kendi marifetiyle koymamıştır; ilk olarak insanların dilekleri ve korkuları tarafından onun yeniden icat edilmesi gerekmişti.

Faustbuch'un etkisini ve zamanlamasını ilk elden etkileyen tarihsel süreç kısmen teknolojiyle ilişkilidir: matbaacılığın yükselişi ve ardından yazılı metinlerin yaygınlık

kazanması. Bilhassa Almanya'da ve büyük oranda Luther sayesinde, hem halka hitap eden eğitici eserlerin sayısında hem de bu eserlerin okuyucu sayısında bir artış yaşanmıştı. *Faustbuch* da bu eserlerden biridir; diğerleri gibi eğitici bir nitelik taşımasının yanı sıra güncel konularda ahlak dersi vermeye yeltenir ve en önemlisi de kelimenin tam anlamıyla "gerçek"miş gibi davranır. *Faustbuch*'un metni, kapak sayfasında söylenen "ölümünden sonra çoğunlukla kendi yazılarının derlenip hazırlanmasıyla" vaadini karşılamaya çalışır. Faust, Wagner'e "yeri gelince sanatı[n]ı ve işleri[ni] yayımlama[sı] koşuluyla" kendi şeytani ilmini teklif eder (*HF*, s. 123); Faust'un ölümünden sonra öğrencileri onun yazdığı tarihçeyi bulur ve ona yalnızca Faust'un ölümüne dair kendi yazdıklarını ilave ederler.

Gerçek bir yaşamöyküsü olma iddiası taşıyan *Faustbuch*, neredeyse bütünüyle kurmacadır; fakat bir yandan da kitabın isimsiz yazarı, metnin içindeki çok az öğenin asıl mucididir.[38] Kitaptaki neredeyse her unsurun izi, önceki kaynaklarda ve çeşitli eserlerde bulunabilir; söz konusu eserler bu adamın yaptıklarına ve fikirlerine atıfta bulunuyordu; adamın hayatı, geçmiş elli yılı kapsayan uzun bir derleme süreci aracılığıyla yeniden yorumlanıp bu yorumlar da iblisle ve büyücülükle ilgili Lutherci düşünceye göre düzenlenmişti. Ama öte yandan etraflı ve güya hakiki bir yaşamöyküsü kaleme almak, yazarı, gelişmekte olan mitin iki önemli bileşenine doğru sevk etmiş, hem Faust'a hem de İblis'e birer kişilik vermesi gerekmişti.

Mefistofeles karakterini yaratması çok temel bir öneme sahipti. Normalde ruh çağırmak, tuhaf akisli isimleri art arda telaffuz etmeyi içerir, fakat *Faustbuch*'a kadar bu tür şeytani hizmetkârlar nadiren betimlenmiş, hatta isimlendirilmiştir. Mefistofeles isminin kendisi bile açıkça uydurmaydı. Bir araştırmacının yazdığı gibi, çok heceli bu isim, "bir anlama geliyormuş gibi görünse de, şimdiye dek

[38] Bkz. Geneviève Bianquis, *Faust à travers quatres siècles* (Paris, 1935), s. 18-19, 40-41.

kimse bu anlamı keşfedememiştir."[39] Kulağa Yunanca gibi gelen bu sözcüğün anlamına dair en iyi tahminler şöyle: "Işığın dostu olmayan" anlamında Yunanca *mephotophiles* olabilir[40] ya da "ışık dost değildir" anlamında *Me to phos philes*.[41]

Faust karakteriyse hâlâ üzerine pek düşülmemiş bir haldeydi. Asıl zorluk bayağı maskaralıkların yapıldığı sahnelerden kaynaklanır: Beş semiz domuzu bir ahmağa satıp, sonra domuzları saman çöpü demetlerine çevirerek kendini eğlendiren birini çok ciddiye almak hiç kolay değildir. Faust'un sarhoşken yaptığı muziplikler ve balya balya samanı mideye indirmekten başka bir şey düşünmeyen iştahlı bir adam olarak yaptığı kahramanlıklar, onu geleneksel bir halk kahramanı kılmaktadır; ancak bu tür hünerler, kudretli ve kasvetli bir büyücünün yaşam öyküsünden çok, halka hitap eden bir mizah kitabına aittir. Bununla birlikte daha içe dönük ve öznel bir şeyin de tomurcuklandığını görüyoruz; *Faustbuch*'un başkahramanı, tarihî George Faust karakterinin aşağılık başarısızlıkları ve küçük düşmelerinden hiçbirini yaşamaz; elbette hayatı ödediği korkunç bedel sayesinde yücelmiştir; kitap boyunca bu korkunç sonu ara sıra önceden sezmektedir.

Bu bedeli ödemenin zorunluluğu, XVI. yüzyılda bireycilikle bağlantılı pek çok tarihsel akımı temsil eden bir sürecin sonucudur. Bireyin kendi ruhunu kurtarmak için üzerine düşen sorumluluk konusunda ısrar edip Vatikan'ın mevcut öğretisel ve kurumsal pek çok geleneğini ha gayret sadeleştiren Protestanlık, her bireysel ruhu din zeminine oturtmaya yönelik Hıristiyanlık eğilimini fiilen

[39] Butler, *The Myth of the Magus*, s. 132.

[40] Bu görüş Charles Dédéyan'a ait, *Le thème de Faust dans la littérature européenne*, cilt 1, *Humanism et classicisme: XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles* (Paris, 1954), s. 15.

[41] İlk olarak 1926'da yapılan bu öneri şu eserde destek bulmuştur: J. H. Jones'un William Empson'ın *Faustus and the Censor: The English Faust-Book and Marlowe's "Doctor Faustus"* (Oxford, 1987) adlı kitabına yazdığı dipnot, s. 203-4.

güçlendirmiştir; insanoğlunun olağan zayıflığı göz önüne alındığında, bu akım, hazzı geciktirme terbiyesinin cidden pekiştirilmesini zorunlu kılar: İnsanlar bu dünyada alınan hazzın, öte dünyada acı getireceğine inandırılmalıydı.

Saksonya yasalarının gözden geçirilmesini gündeme getiren unsur, Lutherci Wittenberg'in baskısı olmuştu; 1572 tarihinden sonra "büyüyle kimseye zarar vermemiş olsalar bile," sırf İblis'le anlaşma yaptıkları için cadıların yakılması kanunlaştırıldı.[42] Lanetlenme ideolojisi, içselleştirilerek pekiştiriliyordu; *Faustbuch* bu yaklaşımı iki şekilde temsil eder. Bir yanda Faust'un birilerine zarar verdiğini göstermeye gerek bile yoktu; öte yandan cezalandırıcı güç öznelleştirilmişti.

Cadıların ya da büyücülerin canına kıyıldığı bilinen tüm vakalarda, bunlar Şeytan tarafından değil insanlar tarafından öldürülmüştür; aslında çoğu zaman, bunu yapan insanlar aynı esnada zenginleşmiştir, tıpkı Treves'in hukukçuları ve cellatları gibi. Oysa büyünün uğursuz sonuçlarına dair klasik anlatılardaysa kurban, ölümü doğrudan İblis'in elinden tadar. Bu durum, cezalandırma ideolojisinin özünü teşkil eder; böylece bir zorlama mekanizması mutlak kılınmıştır. Eskiden cadı ve iblis hizmetkârı arasındaki epey ayinsel fakat kişisel olan bu sözleşmeye, *Faustbuch*'ta hukuksal bir yaptırım gücü kazandırılmıştır. Şeytan'la yapılan anlaşmada, hukuksal bir titizliğin insanı canından bezdiren formaliteleri kaleme alınmıştır. Faust'a vaat edilen yirmi dört sene bile, eski yasal uygulamalardan türemişti. XVI. yüzyılda, kanuna göre erişkinlik yaşı yirmi dört yıldı, oysa günümüzde yirmi bir senedir: İnsanın çıraklığı bu yaşa geldiğinde biterdi, ancak o zaman insanlar keşiş veya okullarda üstat olabilir ya da ancak o zaman miras bırakma hakkı tanınırdı.[43]

[42] Trevor-Roper, *The European Witch-Craze of the Sixteenth and Seventeenth Centuries and Other Essays*, s. 141.

[43] Keith Thomas, "Age and authority in early modern England", *Proceedings of the British Academy* 62 (1976), s. 205-48.

İblis'le sözleşmeye yapılan bu yeni vurgu, *Faustbuch*'un geçmiş versiyonlarıyla arasındaki asıl ve özgün farklılıktır. 1587'den önce bu tür anlaşmalardan bahsedildiği çok olmuştu, ama hiçbiri ortaya bir süre koymamıştı. *Faustbuch*'daki anlaşma sayesinde iblis, önceden belirlenmiş bir tarihte kurbanını kendisine alabiliyordu. Şeytan'la yapılan anlaşmaları ele alan eski hikâyelerle kıyasladığımızda, bu dalaverinin acımasızlığını anlayabiliriz. Ünlü kurbanlardan biri de 999 yılında II. Silvester adıyla Papa seçilen Gerbert'ti; 1003 yılında vücudu parçalanarak korkunç bir şekilde öldürüldü, fakat bu idam usulüne kendi isteğiyle maruz kalmıştı, çünkü hayatının son dakikalarında yaptığı itiraflarda, papa olmak için İblis'le anlaştığını ifade etmişti. Gerbert'in hayatıyla ilgili anlatıların eski versiyonları, bu itirafı sayesinde ruhunu lanetlenmekten kurtardığını söylerken, hikâyenin sonraki Protestan versiyonlarıysa bundan bahsetmez.[44]

Faustbuch yazarının verdiği yavan ve kayıtsız ahlak dersi, Lutherci Almanya'nın cinler ve şeytanlarla ilgili yüzünü sorgulamaksızın aksettirmiştir. Sonuç olarak *Faustbuch*, Reform sürecinin büyü, dünyevi hazlar, estetik tecrübeler, seküler bilim, yani kısacası Rönesans'ın pek çok iyimser arzusunu lanetlemesini yansıtmaktadır.

[44] Butler, *Fortunes of Faust*, s. 111-12.

2 DOKTOR FAUSTUS'UN YAŞAMININ VE ÖLÜMÜNÜN TRAJİK HİKÂYESİ

İNGİLİZCE *FAUST KİTABI*

Faustbuch uluslararası ölçekte muazzam bir başarı yakalamıştı. Sadece iki yıl içinde yaklaşık on altı Almanca versiyonu basılmıştı; bunlar arasında özgün kitaba ek nitelikli eserler bile vardı, hatta bir de şiir versiyonu yazılmıştı. Hikâye kısa bir süre içinde yurtdışına da taşacak, Aşağı Almanca lehçesine, Felemenkçe ve Fransızcaya tercüme edilecekti. Faust'un hikâyesine İngiltere'deyse en erken 1572'de göndermede bulunulmuştur. 1592 yılına gelindiğindeyse *Doktor John Faustus'un Lanetli Yaşamının ve Hakettiği Ölümünün Hikâyesi ... Frankfurt'ta basılan gerçek esere uygun bir şekilde P. F. Gent tarafından İngilizceye çevrilmiştir*,[1] adlı kitap piyasaya çıktı. Bu İngilizce *Faust Book* aslına bakılacak olunursa, nispeten serbest bir uyarlamaydı; fakat aynı zamanda Christopher Marlowe'un, muhtemelen aynı yıl içinde yazdığı, *Doktor Faustus'un Yaşamının ve Ölümünün Trajik Hikâyesi* adlı tiyatro oyunundaki başlıca unsurların neredeyse tek kaynağını oluşturmaktadır.

CHRISTOPHER MARLOWE

Bir dizi şanslı rastlantının peş peşe gelmesinin ardından tarih, yersiz yurtsuz gezginlerle ilgili pek çok halk masalının aksine, Faust'un hikâyesinin, unutulmuş hikâyeler arafına düşmesine izin vermedi. Bu miti tesis eden kişi, aslında herkesten çok Marlowe'dur; Faust'un hikâyesine

[1] Yani "P. F. Gent[leman]". Bu Gent'in çevirdiği metnin bir parça modernleştirilmiş versiyonunu şurada bulabilirsiniz: *S*, s. 134-231. Ayrıca elinizdeki kitabın bu bölümü yazıldıktan sonra, 1592 tarihli metni temel alan bir eleştirel edisyon da yayımlanmıştır; bkz. *The English Faust Book*, ed. John Henry Jones (Cambridge, 1994).

kattığı trajik tını, iki yüzyıl sonra Goethe nihayet esere daha geniş bir ölçek kazandırana dek edebiyat ve tiyatro geleneğinde yaşadı.

Bu süreçte yaşanan üç büyük şanslı olay şunlardır: İlk olarak, *Faustbuch*'un İngilizce çevirisinin ortaya çıktığı yıllar, Elizabeth dönemi tiyatrosunun altın çağının başlangıcıydı; ikincisi, ülkenin en büyük oyun yazarı olan Marlowe, bu eseri, yaşamının son yılında ve gücünün zirvesindeyken tanımıştır; üçüncüsü de bizzat Marlowe'un bir *anima naturaliter Faustina* [doğuştan Faust ruhu taşıyan birisi] olmasıdır.

O dönemde Faust'un hikâyesini tiyatroya uyarlamanın önemli sonuçları oldu. Açmak gerekirse, Elizabeth dönemi tiyatrosu kendi çapında halka hitap eden canlı bir güçtü ve dolayısıyla bu tiyatro geleneği, hikâyenin sahnede sergilenme şeklini büyük ölçüde etkilemiştir; dahası doğası gereği drama biçimi, hikâyenin bir şekilde temel unsurlarına indirgenmesini de gerektirmiştir. Yani Faust kitaplarının çeşit çeşit maskaralığı ortadan kaybolmamış olsa bile, Marlowe, ana karaktere ve onun hayatına trajik bir ciddiyet kazandırmak için çok uğraşmıştı. Hikâyenin, ona kadar süregelmiş bayağılık öğelerinin büyük bölümünü göz ardı etmiştir: Örneğin, Faust'un büyü güçlerinin önemsiz tarafları atılmış, can sıkıcı ahlak derslerinin ve simya numaralarının sayısı epeyce azaltılmış, karakterin kilitli kapıları açma, takvim çıkarma, hava durumunu tahmin etme gibi etkinlikleri tamamen bir kenara bırakılmıştır; çünkü *Faustbuch*'un yazarının küçük burjuva zihnine göre bu işler, Faust'un astroloji bilgisini sergileyebileceği pratik uygulamalardı. Marlowe'un Doktor Faustus'u ise *Faustbuch*'taki Faust'un yaptığı komik ödleklikleri sergilemediği gibi, çoğunlukla görmezden gelme yoluyla Helen karakterinin rolü de dönüştürülmüştür. Marlowe bize meşhur ruh çağırma sahnesini sunar, sonra Helen ortadan kaybolur, böylece hayalgücümüzde bu kadın Faustus'un oynaşı olarak kalır, oysa Faust kitaplarında Faust ile yaşamaktadır ve bir oğulları vardır.



Christopher Marlowe'un *Doktor Faustus* adlı oyununun resimli iç kapak sayfası (Londra, 1616).

Eski anlatıdaki bazı unsurların görmezden gelinerek karakteri yüceltme sürecine, Marlowe'un şiirsel hünerinin doğurduğu olumlu dönüşümler de eklenmiştir. Belki de edebiyattaki en zor şey, Faust mitindeki üç temel konuya gerçeklik kazandırmaktır: bilgi edinme tutkusu, dünyevi güzellik ve ruhun lanetlenmesi. Marlowe bu üç işin de üstesinden başarıyla gelir ve bu işi becerirken de başkahramanına ilk defa dokunaklı bir cana yakınlık kazandırmış olur.

Yazarın kendisini Faust'la özdeşleştirmesinin kişisel ve psikolojik bir temeli bulunuyor. Christopher Marlowe'un yaşamı hakkındaki bulgular, tıpkı George Faust'un yaşamıyla ilgili bulgular gibi, hem kafa karıştırıcıdır hem de çıkarımlar yapmamazı mümkün kılacak ölçüde zengindir. Sonuç olarak yaşadıkları dönemin, eğitimlerinin ve meslek yaşamlarının olanca farklılıklarına rağmen, bu iki adamın temelde düşünsel ve vicdani tutumlarının ortak olduğu çıkarımını yapabiliyoruz. Bu hareketli, gösterişçi ve hırslı adamlar, zamanlarının pek çok yerleşik kanaatinin yanı sıra kendi hayatlarının tehlikeli ve hüsran dolu koşullarına karşı tek başlarına dolambaçlı ve acı bir savaş vermişlerdir.[2]

Christopher Marlowe, din karşıtı düşünceleri ve ifadeleri konusunda sergilediği cesaret bakımından George Faust'u fersah fersah aşmaktadır.[3] Bir heretik olduğundan bile şüphelenilmiştir.[4] İşkenceye uğramanın ve tutukluluğun baskısı altında ifade veren oyun yazarı dostu Thomas Kyd'e göre, Marlowe, "Kitabı Mukaddes ile alay etmeyi, dualarla dalga geçmeyi, peygamber ve benzeri

[2] Marlowe'un yaşamının özlü bir hikâyesi için bkz. Christopher Marlowe, *Doctor Faustus*, ed. John D. Jump (Londra, 1962), s. xvii-xxi. William Urry, *Christopher Marlowe and Canterbury*, ed. Andrew Butcher (Londra 1988) ise Marlowe'un ailesi hakkında bir inceleme sunar.

[3] Özellikle bkz. Paul H. Kocher, *Christopher Marlowe: A Study of his Thought, Learning, and Character* (Chapel Hill, 1946), s. 23-32.

[4] John Bakeless, *The Tragicall History of Christopher Marlowe* (1942; Hamden, CT, 1964), 1.76-77.

kutsal adamların söylediklerine veya yazdıklarına karşı çıkmayı ve bunları çürütmeyi" alışkanlık haline getirmişti. Devlet görevlisi olan Richard Baines de benzer iddialarda bulunmuştur; Marlowe'un "Dinin Hükmünü lanetli bulduğunu ve Tanrı'nın kelamını alaya aldığını" söylemiştir. Baines pek çok iddiasının yanı sıra Marlowe'un insan ırkının Yaratılış Kitabı'nda bahsedilenden daha yaşlı olduğunu, "hokkabazdan başka bir şey olmayan Musa'nın Yahudileri kaba ve iğrenç bir halk olmaya zorladığını", "Mesih'in piç ve annesinin de şıllık olduğunu", on iki havarinin "hem akılsız hem de değersiz alçak kişiler" olduğunu, "dinin, başlangıçta yalnızca insanlarda korku uyandırmak için doğduğunu" ileri sürdüğünü de anlatır.[5]

Marlowe'un, yerleşik inanışlara karşı koyması, sadece dinî meselelerle sınırlı değildi. Baines'e göre, "Kim tütünü ve oğlanları sevmiyorsa, o aptaldır" demiş; ayrıca "İncil yazarı Aziz Yuhanna, Mesih ile aynı yatağı paylaşırdı" da demiş.[6] Ayrıca doğaüstü olaylara da ilgi duyuyordu: Spekülatif entelektüellerden oluşan ve bir parça gizemli bir çevreyle bağlantılıydı; zaman zaman "Gece Okulu" olarak bilinen bu grup, pek çok şeyin yanı sıra büyüyle de ilgileniyordu.[7] Son olarak da tüm bunların yanı sıra aykırı ve dışlanmış bir toplumsal çevreye de mensuptu, yani meyhane kabadayıları, küçük dolandırıcılar ve kiralık hançerlerden oluşan Londra'nın sokak insanları arasında boy gösterirdi: Görünen o ki bir devlet görevlisi olarak hizmet ediyordu ve Kyd'in belirttiği gibi, "erkeklerin hassas yerlerinde ani yaralar açmaya yeltenmekte" aceleci davrandığını gösteren kayıtlar mevcuttu.[8]

Marlowe'un bu dünyadaki son günlerinde, yaşamı boyunca girdiği çatışmalar adeta cisimleşmiş gibidir. 18 Mayıs 1593 günü Kraliyet Danışma Meclisi, Marlowe'un

[5] Kocher, *Christopher Marlowe* ..., s. 24-25, 34-35.
[6] Kocher, *a.g.e.*, s. 35.
[7] Kocher, a.g.e., s. 7-18, 138-60.
[8] Christopher Marlowe, *Doctor Faustus*, ed. John D. Jump, s. xvii, xix.

tutuklanmasını emretti; bunun sebebi muhtemelen güya dine hakaret içeren yorumlarıydı. Fakat bu emir uygulanmadan önce, üç adamla giriştiği bir meyhane kavgasında öldürüldü. Bu adamlar hiç de saygın kişiler değildi ve iki tanesi devlet görevlisi veya casusuydu.[9]

Faust miti konusuna Marlowe'un yaptığı büyük katkılar üç başlık altında özetlenebilir: bireysel mesleki tercih, akademik yabancılaşma ve sonsuza kadar lanetlenme.

AKADEMİ VE MESLEKİ TERCİH

Özgün Faust, kendi kendine verdiği Heidelberg'li Doktor George Faust unvanını bileğinin hakkıyla kazanmış olmayabilir, fakat doktorluk sanatını öğrenme konusunda olmasa bile, en azından bu unvanın getireceği itibarı ve ödülleri elde etme konusunda ısrarcı ve istekliydi. Faust'un daha sonra, edebiyat alanında gerçekleşen tekrar dirilmelerinde, akademik bağ merkezî bir konum kazanmıştı ve bunun sebebi de hiç şüphesiz, derinlere işlemiş bir geleneğe gayet uygun olmasıydı: Pandora'nın kutusu ya da Yaratılış kitabındaki bilgi ağacı gibi, Faust'un hikâyesi de bilginin tehlikelerine ve bunun cezalandırılmasına dair kadim mitlere paralel bir anlatıdır. Ortaçağda bu gelenek, bilginin peşinden koşturmak ile menfur büyü sanatlarının uygulanması arasında illa bir bağın bulunduğu varsayımı biçimini almıştı: Büyük âlim Albertus Magnus da dahil olmak üzere pek çok bilgin –ki XIII. Ioannes (965-972) ile VII. Gregorius (1073-1085) arasındaki on sekiz papadan hiç bahsetmiyorum bile– halk tarafından kara büyücü olarak addedilmiştir.[10] Tahsil ile büyü arasındaki bağ, büyünün üniversitelerde öğretilmesiyle perçinlenmişti; özellikle de

[9] Frederick S. Boas, *Christopher Marlowe: A Biographical and Critical Study* (Oxford, 1940), s. 265-77. Ayrıca bkz. Charles Nicholl, *The Reckoning: The Murder of Christopher Marlowe* (Londra, 1992).

[10] Bkz. Butler, *The Myth of the Magus*, s. 94-95.

astroloji ve simya; çünkü o zamanlar bu dallar astronomi ve kimyadan açık bir şekilde ayrı tutulmuyordu. Çeşitli ilk dönem anlatılarında, tarihî Faust karakterinin Krakov'da eğitim gördüğü söylenir; bu şehir büyü konusundaki çalışmalarıyla ünlenmişti.[11] Ayrıca, Yeni-Platoncu büyünün pek çok uygulayıcısı, özellikle de maddi dünyayı denetim altına almak için bu büyüden faydalanmak isteyenler, İblis'le anlaşmalar yapmakla itham edilmişlerdir: Örneğin Faust'un en meşhur çağdaşlarından ikisi, Paracelsus ve Agrippa bile bu suçlamaya maruz kalmışlardı; geniş kesimler bunları sihirbaz ve kara büyücü sayardı.

Faust'un akademik bağlantısının güçlendirilmesinin muhtemelen bir sebebi daha vardı: Faust'un eğitim aldığı yeri, yeni Alman üniversitelerinden en meşhuru olan Wittenberg'e (1502 yılında kurulmuştur) nakletmek ve onu gerçek bir ilahiyat doktoru yapmak, Faust ile Wittenberg öğretmenlerinin en şöhretlisi olan Luther arasında düzenli bir kutuplaşma kurulması anlamına geliyordu. Tek başına Wittenberg'in ünü bile, Faust'u, entelektüel mesleklerin doğurduğu tehlikelerin bir temsilcisi olarak tanımlamayı kolaylaştırmış olmalı; bu vasıf, Faust miti gelişirken ona sülük gibi yapışmıştır.

Faust'un eğitim aldığı yeri Wittenberg olarak değiştiren eser kesinlikle *Faustbuch* olmuş ve bu yorumuyla da infial uyandırmıştır. Üniversitenin seçkin mezunlarından Augustin Lercheimer (gerçek adı Witekind), büyücülerle ilgili eserinin üçüncü edisyonunda, gerçek Faust'un aslında "Wittenberg'de veya herhangi bir yerde evi ya da yuvası olmadığı" itirazını dile getirmişti. "Gezgin bir serseri gibi yaşıyordu, bir asalak, ayyaş ve pisboğazdı, üstelik geçimini şarlatanlıkla sağlıyordu" (*S*, s. 120). Fakat

[11] *S*, s. 101, alıntı: Johannes Manlius, *Locorum Communium Collectanea*: "O [Faust], Krakov'da öğrenciyken büyü üzerine eğitim alacaktı, çünkü o şehir daha önce büyü sanatı araştırmalarının adeta yatağı haline gelmişti ve büyü sanatı hakkında halka açık dersler verilirdi." Ayrıca bkz. L. Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science* (New York, 1934), 4.451-53, 456-57.

Lercheimer'ı kızdıran asıl etken, üniversitesinin karalanmasıydı: "Melanchthon tarafından iblislerin pislik çukuru diye nitelenen bir adamın, böylesi bir üniversitede bırakın ilahiyat doktorluğunu, öğretmen olduğunu söylemek bile ... bu unvana ve onurlu makama büyük saygısızlık yapmak anlamına gelir."[12]

Faustbuch, hikâyenin entelektüel yanlarına Marlowe kadar ilgi göstermez. Yine de, kendi kaba ve ilkel üslubuyla, hikâyenin temel çatışmasını, bilginin mevcut sınırlarının ötesine geçme arzusunu gözlerimizin önüne sermektedir. Bu arzu *Faustbuch*'un kahramanını büyüyü kucaklamaya iter, çünkü Faust "sıradan insanlar bana bildiklerimden fazlasını öğretemez" der (*HF*, s. 22). Mefistofeles, Faust'un cehennemle ilgili sorularını, gerçeklerin yalnızca onu mutsuz yapacağını düşünerek geçiştirmeye çalıştığında, Faust nispeten görkemli bir yanıt verecektir: "Ya öğreneceğim ya da artık daha fazla yaşamak istemiyorum" (*HF*, s. 38).

İngilizce *Faust Book*'un yazarı, özgün George Faust'un ya da *Faustbuch* yazarının aksine, üniversite eğitimi almış gibi görünmektedir. Ayrıca Faust'u gerçek bir aydın olarak sunan ilk kişi odur: Onu sınavdan geçiren "Rektör ve on altı öğretmen" sonuç olarak "onunla tartışılamayacağını" anlamışlardı. Faust'un istisnai zekâsına dair buna denk bir örneklendirme ne *Faustbuch*'ta ne de gerçek Faust'un Padua Üniversitesi ziyaretçi defterine kendisi için yazdığı "doyumsuz düşünce adamı Doktor Faustus" tanımlamasında var (*S*, s. 135-36, 176).

Marlowe ise kendi yarattığı Faustus karakterini akademik çevreye çok daha katı bir şekilde yerleştirir. Sahnelerin çoğuna akademisyenler ekler, oysa *Faust Book*'ta bu tarz karakterlere rastlamak zordur; her ne kadar bu tiyatro oyunu sırf bir felsefi tartışma draması olmaktan

[12] *Christlich Bedencken* [Hıristiyanlık Üzerine Düşünceler], 1597; tam hali için: Alexander Tille, *Die Faustsplitter in der Literatur* ([Edebiyatta Faust'a Atıflar] Berlin. 1900), s. 92-97.

uzaksa da, geçmiş versiyonlara kıyasla çok daha geniş bir bilgi yelpazesi sergiler. Daha da önemlisi, Faust'un entelektüel yaşamına çok daha fazla yoğunluk kazandırır. Entellektüel yaşamına yoğunlaşma Marlowe'un daha ilk sahnesinden bile özellikle bellidir; ki anlatının eski versiyonlarında böyle bir sahne bulunmaz.

Bu açılış sahnesinde Faustus'u çalışma odasında görürüz; tüm akademik bilim dallarını gözden geçirir, ama hiçbirini beğenmez:

> Faustus, karar ver öğreneceğin şeye,
> Başla uzmanlaşmak istediğin derinlikleri ölçmeye.
> (I.I. 29-30)[13]

Mantık bilimiyle işe başlar –*Faustbuch*'da adı sanı geçmeyen bir bilim– fakat kısa süre içinde bu bilimin "tek amacının" yalnızca "iyi tartışmak" olduğuna kanaat getirir ve bu sanatı zaten bildiği için "daha fazla okumamaya" karar verir; her halükârda "daha yüce bir konu yaraşır Faustus'un zekâsına" diye düşünüyordur. Ardından tıbba geçer, fakat zaten doktor diye nam salmıştır: "Yine

[13] Aksi belirtilmedikçe, alıntılar, Doktor Faustus'un çağa uydurulmuş A metnindendir: ed. W. W. Greg, *Marlowe's Doctor Faustus. 1604-1616: Parallel Texts* (Oxford, 1950). Perde, sahne ve mısra numaraları bu metne göre verilmiştir; Greg satır numarası kullanmadığından ötürü, Michael Keeper'ın 1991 edisyonundaki (Peterborough, Canada) satır numaralarını kullandım. A metni *Doctor Faustus*'un ilk basılı versiyonundan alınmıştır; 1604 yılında gotik harflerle dört yapraklı formaya basılmıştır; daha kısadır ve aslına daha sadık olması, bütününde onu uzun ve muntazam 1616 tarihli B metninden daha iyi bir eser kılmaktadır. A ve B metinleri arasındaki farklılıklar, acaba Marlowe, Faust'un lanetlenmesini mi istiyordu, yoksa en sonunda kurtulmasını mı dilemiştir diye tartışmalar doğurmuştur; örneğin, William Empson'un ölümünden sonra basılan eserine bakınız: *Faustus and the Censor: The English Faust-Book and Marlowe's "Doctor Faustus"* (Oxford, 1987), s. 162-63. [Marlowe'un *Doktor Faustus* adlı oyunundan yapılan alıntılar Christopher Marlowe'un *Bütün Oyunları* (çev. M. Hamit Çalışkan, Yapı Kredi Yayınları) adlı kitaptan alınmıştır. Perde, sahne ve mısra numaraları, yazarın yukarıdaki notunun aksine, Türkçe kitaba göre verilmiştir —*çev. notu.*]

de sen sadece Faustus'sun, bir insansın" (I.I. 51). Onun nazarında tıp, ancak mucizeler yaratabildiği zaman değerlidir: "İnsanlara sonsuz yaşam / Ya da ölenlere yeniden can verebiliyor musun? / İşte o zaman bu meslek övgüye değerdir." Hukuk ise "paragözlere yaraşır". Onca şey vaat eden ilahiyat bile, hiç kimse günahtan kaçamayacağı ve günahın bedeli ölüm olduğu için, dinin bize "O zaman da öleceğiz, evet, hem de sonsuza dek" (I.I. 72-73) dediğini göstermekten başka işe yaramaz.

Geride sadece büyü kalıyor. Büyü daima, bireyi o an için sahip olduğu bilgisinin mevcut sınırlarının ötesine götürme vaadini taşımıştır. Özellikle de, büyünün kişiye sunduğu güçler, Faustus'a yerleşik ilmin kusurlu olduğunu göstermiştir: Felsefe taşı ölümsüz bir hayat sunabilir; ve büyücülük ölüleri diriltebilir. Şeytani ruhlar, kişi için, ulaştığı irfanın sınırlarını aşmayı mümkün kılabilir ve Faust da kendisine bu varlıklar, "aklımdaki soruların yanıtını verecekler mi bana?" (I.I. 108) diye sorar. Şu ünlü mısralarda Faustus, büyünün kendisine kazandırabileceklerini düşününce kendinden geçer:

> Ne büyük bir kazanç, zevk,
> Egemenlik, onur ve sonsuz güç beklemekte!
> Evrenin sessiz kutupları arasında
> Hareket eden her şey emrimde olacak.
> İmparatorlara, krallara sadece kendi ülkelerinde baş eğerler;
> Ne rüzgâr oluşturabilir, ne de bulutları dağıtabilir onlar.
> Ama bu alanda başarılı olanlar
> İnsan aklının sınırlarına kadar ulaşabilirler.
> İyi bir büyücü yüce bir tanrıdır.
> Evet Faustus, eğit aklım, sen de bir tanrı ol.
>
> (I.I. 82-91)

Bu mısralarda, mitin daha sonra tesis edeceği Faustvari adam algısının, evrenselci bir bilim görüşünün ve bireysel benliğe öncelik tanımış mutlakçı görüşün fazlasıyla tipik örneği olan bir bilinçle temas halinde olduğumuzu

hissederiz. Faustus'un büyüye biçtiği bu rol, Marlowe'un çağdaşı Francis Bacon'a ilham veren bilgi ve iktidar denklemine çok yakındır: Uygulamalı bilimlerin gelişiminde insanın ilahlaştırılması ve Tanrı'nın yerini alarak bu süreci tamamlaması, söz konusu gelişmenin doğasında vardır. Burada Faustus'un "iyi bir büyücü kudretli bir Tanrıdır" (1616 metninde "yarı tanrı" denir) değerlendirmesinin bir eşi *Faustbuch*'da olmasa bile, Marlowe'un muhtemelen tesadüfen, George Faust'un "Heidelberg'in yarı tanrısıyım" iddiasını (*S*, s. 87) yansıtması dikkate değer.

Tarihsel bir bakış açısından, *Doktor Faustus*'un açılış sahnesindeki durum, modern toplumda erişkinliğe geçiş ayininin simgesel bir canlandırması olarak görülebilir: Entelektüel ya da akademik bir uzmanlık seçme sorunu, bireyin gelecekteki yaşamını belirlemesi bakımından çok ciddi önem taşımaktadır.

Burada da Marlowe gerçek George Faust'un dürtüleri sayabileceğimiz şeylere, Faust kitaplarından daha yakındır. *Faust Book*'ta İblis'le yapılan anlaşma, açıkça habis bir kibrin tezahürüdür ve bu kibir yalnızca "Tanrı'nın anmaktan memnun olduğu mesleklerle" (*S*, s. 142) yetinmez. Toplumsal düzende kişinin kendi konumunu yükseltme çabasına karşı yerleşik anlayışın bu uyarısına Marlowe'un en çok yaklaştığı nokta, oyunun sonunda koronun, Faustus'un "cehenneme düşüşünü" örnek gösterip bilge kişileri gayrimeşru bilimlere karşı uyarmasıdır:

> Onların derinlikleri zeki insanları kandırır
> Tanrısal gücün izin verdiğinden daha fazlasını denemelerine neden olur
>
> (Epilog, 7-8).

AKADEMİK YABANCILAŞMA

Toplumsal hiyerarşi içinde kendisine biçilen mevkide kalmanın, bireyin dinî ve ahlaki görevi olduğunu söyleyen ortaçağ görüşü, modern bireyci toplumun ideolojisine taban tabana zıttır. Bireyci toplum ideolojisine göre, kadın

veya erkek her birey, hem kendi meslek yaşantısını seçmek hem de o meslekte kendini elinden geldiğince geliştirmek konusunda eşit fırsata sahip olmalıdır. Toplumsal ve akademik sistemlerin, her bireyi meslek seçimine hazırlarken fırsat eşitliği temin etmesi beklenir; bu seçimlerin sonuçları da eşit olmalıdır. Bu eşitlikçi tutuma verilen kuramsal destek, hem Rönesans hem de Reform fikirlerinde zaten mevcuttu; ayrıca, eşit ölçüde olmasa bile toplumda eğitim fırsatlarının gerçekten artması özellikle Protestan ülkelerde görülmekteydi. Aslında, Faust mitinin ortaya çıkışının muhtemel temellerinden biri de üniversite eğitiminin muazzam şekilde yayılmasına halkın verdiği tepkiydi. Wittenberg, XVI. yüzyıl boyunca Almanya'da mantar gibi biten pek çok yeni üniversiteden sadece bir tanesiydi. Benzer bir patlama da İngiltere'de görülmüştür; örneğin 1560 ila 1590 arasında geçen otuz yıl içinde Oxford ve Cambridge'in kabul ettiği başvuruların sayısı tam üç katına çıkmıştı.[14] Bunun sebeplerinden biri, yeni kurulan İngiltere Kilisesi'nin eğitimli papaz ihtiyacıydı: Din öncelikli bu tür itici taleplerle birtakım yeni kolejler kurulurken, bir yandan da var olanlar büyütüldü, ayrıca yoksul delikanlıların üniversiteye gidebilmesi için pek çok burs dağıtıldı.

Christopher Marlowe da bu gençlerin tipik bir örneğidir. Canterbury'li bir kunduracının oğlu olan Marlowe, önce bir bursla King's School Canterbury'e kabul edildi ve daha sonra hümanist başpiskopos Parker'ın sağladığı burs parasıyla Cambridge'teki Corpus Christi kolejine gitti. Marlowe, önceleri din adamı olmaya niyetliydi, fakat 1587 yılında Cambridge'ten ayrıldığında, hayatını yazar olarak kazanmak istiyordu. "Üniversiteli Zekâlar" adlı bir yazar grubuna üyeydi; adlarının da gösterdiği gibi

[14] Lawrence Stone, "The size and composition of the Oxford student body 1580-1910", *The University in Society, Volume 1, Oxford and Cambridge from the Fourteenth to the Early Nineteenth Century* içinde, ed. Lawrence Stone (Princeton, 1974), s. vii, 5-7, 82-83.

bu grup, akademinin doğurduğu büyük beklentiler ile bu beklentileri karşılama yolunda toplumun sunduğu kıt fırsatlar arasındaki ayrılığa karşı yükselen bir tür toplu tepkiyi temsil ediyordu. Aralarında Thomas Lodge, George Peele, Robert Greene ve Thomas Nashe gibi isimlerin de bulunduğu Üniversiteli Zekâların meslek yaşantıları ve ulaştıkları başarılar farklı farklıydı, fakat bazı ortak özellikleri de vardı; bu özelliklerden iki tanesi bizim incelediğimiz konu bakımından bilhassa önemlidir. Birincisi, Üniversiteli Zekâlar klasik hümanist çalışmalar üzerinden eğitim almış olsalar ve bu çalışmaların çoğu Latin edebiyatından kayda değer tercümeler içerse bile, bu kişiler her zaman halkın anadilindeki edebiyat türlerine –drama, güncel konularla ilgili kitapçıklar, kurgu düzyazılar– ilgi göstermişlerdi; bu türlerin okuyucusu daha fazlaydı. İkincisi, bu insanlar huzursuz, "bohem", doyumsuz, müstehzi ve horgörücü kişilerdi, kendilerine toplumda tatmin edici bir konum bulamamış, öfkeli, genç insanlardı. Belki de tesadüfen, bunların çoğu genç yaşta ölmüştür.

Üniversiteli Zekâlar grubu, tarihte benzeri olmayan bir fenomen değildir. Örneğin, üniversite eğitiminin uyandırdığı umutlar ile bu umutları hayata geçirebilecek mesleki fırsatlar eksikliği arasındaki uyumsuzluk, Parnassus Oyunları'nın konusudur ve bu oyunları 1600 yılı civarında Cambridge'deki St. John Koleji öğrencileri yazmıştı. Bu oyunlarda, iki ana karakterin, sanat ve bilim düşkünü Philomusus ile öğrenim düşkünü Studioso'nun akademi eğitimleri sırasında ve daha kötüsü, gerçek dünyaya çıktıklarında yüzleştikleri ters yanıtlar anlatılmaktadır.[15] Elbette bu karakterler, öğrencilere açık olan gerçek mesleki tercihlerin insanı rezil rüsvâ ettiğini keşfedeceklerdir: Patrona küçük düşürücü bir bağlılık ya da geçici ve aşağılık işler söz konusudur.

XVI. yüzyılın ikinci yarısı ila XVII. yüzyılın ilk yarısında üniversite eğitiminin fazlasıyla yaygınlık kazanması

[15] J. B. Leishman, *The Three Parnassus Plays, 1598-1601* (Londra, 1949).

sonucunda ortaya çıkan akademik istihdam bunalımı, sadece sosyolojik bir olgu değildi, ideolojik anlamları da vardı veya öyle olduğu düşünülüyordu. Dolayısıyla Thomas Hobbes, I. Charles'a karşı çıkan isyanın suçunu üniversitelere yüklemiştir; buralarda öğretilen Yunan ve Roma tarihi, insanların "özgürlüğün görkemli adına" hayranlık duymasını sağlıyor ve böylece kraliyeti bir "tiranlık" olarak görüyorlar diyordu. Hobbes "isyanın çekirdeği ... üniversitelerdir, çünkü kendi zekâlarını üstün gören insanlar bir de üniversitede öğrenim görmüşlerse, bir ulusun yönetilmesi için gerekli her türlü liyakata ihtiyaç duyduklarını onları ikna etmek zor meseledir" diye yazmıştı.[16] Mark H. Curtis'e göre Hobbes'un görüşü abartılıdır. Curtis "üniversiteler ... çok az makama çok fazla adam hazırladığı için tehlikeliydi" fikrini benimsemişti. XVII. yüzyılın ilk yarısında iki üniversite her sene dört yüzden fazla öğrenci mezun ediyordu ve Curtis bu rakamın kilisedeki boş mevkilerin sayısından yaklaşık yüz fazla olduğunu hesaplamıştı. Bu, daha genel bir sürecin sadece bir yüzüydü ve söz konusu süreçte "insanların eğitimlerini ve yeteneklerini tam anlamıyla kullanma fırsatının" olmayışı "Stuart yönetimiyle birlikte hoşnutsuzluğun büyüdüğü bir dönemde, tek tek ve topluca sorun çıkaran kişiler haline gelen yabancılaşmış aydınların çözülmez bir yığın" oluşturması sonucunu doğurmuştu.[17]

O halde Marlowe'u genel bir modern görüngünün özel ve oldukça erken bir örneği olarak görmeyi gerektirecek dolaylı bulgulara sahibiz; bu olay da yabancılaşmış bir aydınlar sınıfının veya o zamanlar denildiği şekliyle "hoşnutsuzlar"ın palazlanmasıdır. Bu sınıfın sahip olduğu pek çok duygusal ve ideolojik eğilim *Doktor Faustus*'ta ifade edilmiştir.

[16] *Behemoth, English Works of Thomas Hobbes*, ed. Sör William Molesworth (Londra, 1840), 6.168, 192-96, 236-37.

[17] Mark H. Curtis, "The alienated intellectuals of early Stuart England", *Past and Present* 23 (1962), s. 27, 28.

Rönesans, antik Yunanistan ve Roma'nın entelektüel seçkinleri, sadece halkçı ve cumhuriyetçi siyasi fikirlerin itici gücü olarak önemli değillerdi; onlar aynı zamanda sanatsal yetkinlik, pagan duygusallığı ve kahramanlık örneği gibi insanları özgürleştirici idealler de sunmuşlardı. Marlowe'un yarattığı Faustus karakterinin, ideal beklentilerine bütünüyle ulaştığını düşündüğü tek deneyimin, Helen'in ortaya çıkışı olması gözümüze çarpar. Faustus, Helen'i ilk önce öğrencileri için çağırmıştır ve öğrencilerine göre "Yunanlı Helen gelmiş geçmiş en güzel kadın"dır (XII. 3); daha sonrasındaysa Mefistofeles, Faust'un tövbe edip pençesinden kurtulmasını engellemek için "göksel Helen'i sevgilisi" olarak elde etmesine izin verir. Bu, İblis'in başvurduğu son çaredir ve Helen iki aşk tanrısının arasında ortaya çıktığında Faustus sevinçten neredeyse kendini kaybedecektir:

> Binlerce geminin denize açılmasına
> İlium'un göklere değen kulelerinin yanıp yıkılmasına
> Demek bu yüz neden oldu!
> Sevgili Helen, bir öpücükle ölümsüz kıl beni;
> Dudakları ruhumu emiyor, bak, nerede uçuyor ruhum!
> (XII. 31-35)

Ayrıca Helen'i görmek Faustus'a, düş gücünde kendisine yüce bir rol biçmesini esinler:

> Paris olacağım ben, sana olan aşkım yüzünden
> Yağmalanacak Troya yerine Wittenberg.
> Çarpışacağım korkak Menelaus ile;
> Tolgamın sorgucunda senin eşarbını taşıyacağım.
> Evet, Akhilleus'u topuğundan yaralayacağım,
> Ve geri döneceğim Helen'e, bir öpücük almak için.
> (XII. 39-44)

Elbette, yaşamın sunduğu inanılmaz olasılıklar, geçmişin edebiyatından türetilmişti; okumak sayesinde Faustus, kendisine öylesine tatmin edici bir kahraman âşık rolü hayal edebiliyordu ki, Helen'in uğruna Wittenberg'i yağma-

lamaktan mutlu olacaktı; burada yağmalama isteği acaba hatta Wittenberg'i bile mi, yoksa özellikle Wittenberg'i mi? Faustus, kendisi için değerli olan ne varsa, hepsini kitaplardan edinmişti; doğaüstü özlemleri bile hayal ettiği geçmişe aittir ve büyünün yaratacağı birkaç mucize gerçekleşmediği takdirde, önünde sadece gerçek dünyanın cehennemi uzanmaktadır.

Yani Marlowe'un *Doktor Faustus*'unun açılış sahnesi, eğitimin ve edebiyatın Faustus'un düş gücünde tetiklediği beklentileri tatmin edebilecek bir mesleğin seçimine yönelik bireysel girişimlerle ilgili bir anı canlandırmıştır. Elbette, kuram ile uygulama arasındaki veya eğitimin vaat ettiği başarı imkânları ile gerçekte verebildikleri arasında uzanan geniş uçurum, Platon'un zamanından beri hem çok açık bir olgu hem de felsefi bir meseledir; fakat öğrencinin "uzmanlaşmak istediği derinlikleri ölçmeye" başlaması yaklaşımına modern toplumda daha büyük bir *önem kazandıran* şey, sunulan tercihlerin engin yelpazesi ile bu tercihin bireyin iktisadi ve toplumsal geleceğinde artık belirleyici bir rol üstlenmiş olmasıdır.

Bu tiyatro oyununun basit günah ve ceza antitezinin ötesinde, eğitimin bireyin zihninde en azından Rönesans'tan beri uyandırdığı doğaüstü umutlar ile dünyanın mevcut halinden duyulan hayal kırıklığı arasındaki kaçınılmaz çelişkinin varlığını da saptayabiliriz. Faust özellikle entellektüellerin mitidir; Marlowe'un Faustus'undan beri kim bilir kaç aydın, çeşitli yollarla "ilahlaşmak için aklını zorladı" ve kitaplarla doğan beklentilerini bu şekilde karşılamaya çalıştı? Bu bağlamda Marlowe'un Faustus'unu, modern seküler bireyciliğin merkezî fakat nispeten gerçekdışı varsayımlarından birinin prototipi saymak makuldür. Bu bireycilik hem Rönesans hem de Reform'un doğaüstücü özlemlerinden bazılarını içerir, fakat bu özlemlerin hayata geçirilebileceği bir dünya bulamaz veya yaratamaz; böyle bir şeyi sadece büyü yapabilir. O halde diyebiliriz ki, Marlowe elbette bunu bilemezdi, fakat onun Faustus'u Protestanlık tarafından lanetlenmekle kalmamış, aynı zamanda Protestanlığın dünyaya

getirmek için çok çaba sarf ettiği daha büyük bir güç tarafından da lanetlenmiştir; modern bireyciliğin bir sonucu olarak lanetlenmiştir; kendisini sonsuza dek lanetlemiştir ki gerçekleşmemiş emellerinin cehenneminde yaşamak zorunda kalmasın, zira şimdiki zaman ve mekânda Faust'un elinde sadece bu vardı.

EBEDİ LANETLENME

Marlowe'un oyununun etkisi, bizlerin kara büyünün kötülüğüne veya İblis'in gerçekten var olduğuna inanmamıza bel bağlamaz. Bununla birlikte Marlowe'un genel fikirleri dinî açıdan heretik olsa bile, *Doktor Faustus* oyununda bu öğretisel meselelerle ilgili ortodoks anlayıştan bir kopuş bulunmaz. Oyunun dramatik etkisi büyük oranda, Karşı-Reform'un seküler hazcılığa ve kilise ahlakına ters düşen bireyciliğe karşı verdiği savaşta merkezî konumda bulunan meselelerin sunumuna bağlıdır: Bu meseleler arasında cehennemdeki dehşetin gerçekliği, ruhun ölümsüzlüğü ve sonsuza kadar lanetlenme olasılığı da bulunuyor.

Ölümcül sözleşme imzalandıktan sonra, cehennem konusu Faustus'un açtığı ilk konudur. Başlangıçta, sonsuza dek sürecek işkenceye inanmaz. Kendisinden bahsederken, "lanetlenme düşüncesi onu korkutmuyor" der; çünkü "Elysium'da cennet cehennem diye bir ayrım yapmaz" ve paganlara göre, ölümden sonra gidilen yer anlamına gelen Eysium'da ruhunun "eski filozoflarla birlikte" olacağını ummaktadır (III. 61). Bununla birlikte kısa süre sonra Mefistofeles, "cehennemin sadece bir masal" olduğuna inanan Faustus'un gözünü açar ve "peki, sen öyle düşün, yaşayınca fikrini değiştirirsin" yorumunu yapar (V. 120-121). Oyunun sonuna gelidiğindeyse Faustus, cehennemin "bir kocakarı masalı" olduğunu ve "hayat sona erince acı çekme" diye bir şey olmadığını düşünmekle ne kadar da yanıldığını anlayacaktır (V. 126-28).

Tıpkı ilk sahne gibi, son sahnenin de önceki kaynaklarda herhangi bir eşi veya karşılığı yoktur. Ölümünü sah-

nede doğrudan göstererek Faustus'un lanetlenişinin gücünü ilk kez tiyatro oyununa döken kişi Marlowe olmuştur. Faustus'u kendi kendine konuşturur ve böylece bu deneyime bir öznellik kazandırır. Saatler, Faustus'un bu dünyadaki son saatini vurduğunda, çatışmanın gerçek doğası da sahnelenmektedir: bu, tekil benlik ile zaman arasındaki çatışmadır. Faustus, saatin ilerleyişini durduramadığında –"Yıldızlar hâlâ hareket ediyor, zaman akıp gidiyor, saat çalacak" (XIII. 68)– ve sonunda saat on ikiyi çaldığında –"Ah çalıyor, çalıyor! Bedenim şimdi karış havaya/Yoksa Lucifer gelip seni canlı canlı cehenneme götürecek" (XIII. 110-111) diye belirtir– özgün sözleşmenin zamanla ilgili maddesinin korkunç gerçekliğini onunla birlikte yaşarız. Faustus haykırır: "Açma ağzını çirkin cehennem! Lucifer, gelme! / Yakacağım kitaplarımı – ah, Mefistofeles" (XIII.116-117); sonra da açılmış bir ağza benzeyen cehennem girişine götürülür, yani uygun bir şekilde sırtı seyirciye dönük olarak yerleştirilmiş sahne dekorunun önüne gelir, ki bu dekor ortaçağ tiyatrosunun ahlakçı oyunlarında kullanılırdı.

İşte! Ruh, zamansal düzenin parçası değildir. Ruhun ölümsüzlüğü meselesi oyunun hem başında hem de sonunda açık açık ortaya konur. Sözleşmeyi imzalamadan önce Faustus, ne zaman isterse ruhundan kurtulma hakkı olduğunu söylerek, "ruhunu" Lucifer'e vermek için kendine bir kılıf uydurmuş oluyordu (V. 66). Fakat belirtilen yirmi dört seneden çok ama çok daha uzun bir süre boyunca Faustus'un ruhuna sahip olamayacaksa, Lucifer için bu sözleşmenin bir değeri elbette yoktur. Faustus'un kendi kendine konuşmasından bir evvelki kısmın merkezinde de işte bu mesele vardır: Faustus, *Faustbuch*'da kısaca değinilen bir noktayı, artık Mesih'ten son isteği haline dönüştürmektedir:

> Bir son ver dinmeyen acılarıma.
> İzin ver Faustus bin yıl,
> Yüz bin yıl yaşasın cehennemde ama kurtulsun sonunda.
> (XIII. 93-95)

Ama bir yandan da bunun imkânsız olduğu düşüncesiyle Faustus, ruhun ölümsüzlüğünü eleştirerek, onun aslında Tanrı'nın insanoğlunun sırtına bindirdiği ağır ve haksız bir yük olduğunu söyler. Şöyle devam eder:

> Ah, lanetlenmiş ruhlar için bir son yoktur!
> Niye ruhsuz bir yaratık olarak doğmadın ki!
> Niye ölümsüz senin ruhun?
> Ah, Pisagor'un *metempsychosis*'i doğru olsaydı,
> Ruhum çıksaydı bedenimden, ben de dönüşseydim
> Yabanıl bir hayvana.
> Mutludur tüm hayvanlar; çünkü öldüklerinde
> Ruhları hemen öğelerine ayrışır;
> Ama benimki cehennemde sonsuza değin yaşayıp işkence çekecek.
> Lanet olsun beni dünyaya getiren anamla babama.
>
> (XIII. 96-105)

İnsanoğlunun sonsuz işkenceye maruz kalan tek canlı olması, Faustus'un keşke sadece hayvan olsaydım diye sızlanmasına yol açar; dolayısıyla, Tanrı'nın insanoğluna en büyük iyiliğinin, onu hiyerarşik yaratılış düzeninin en tepesine oturtmak olduğunu söyleyen yaygın anlayışı da yadsımaktadır. Marlowe belki de en heretik kişisel beyanını işte bu bu son haykırışla ortaya koymuştur.

XVII. yüzyılın bireyci fikrî geleneği, Hıristiyanlığın öbür dünyayla ilgili geleneksel yaklaşımına karşı en azimli fakat yine de en itinalı savaşını sonsuz lanet meselesinde vermiştir. Ruhların çoğunluğunun sonsuza kadar lanetleneceğini ve ruhu kurtulan kişilerin en büyük zevkinin bu işkenceleri izlemek olacağını söyleyen öğretiye katılmamak, tehlikeli bir sapkınlıktı. Socinusçular, yerleşik öğretiyi yumuşatmaya çalışmıştı; sadece kutsanmış ruhların sonsuz yaşamı olacağını, uzak bir gelecekte Tanrı'nın merhamet edip günahkârları yok edeceğini söylemişlerdi. Fakat Socinusçular, pek çok ülkede hoş karşılanmazdı, ayrıca Tanrı'nın, her ruhu, Şeytan'ınkini bile kurtaracak gücü olduğunu söyleyen Origenes'in görüşü de eşit oran-

da sakıncalıydı.[18]

Elbette mantıksal olarak, ruhun bağımsız bir varlık olduğu ve egodan talimat almadığı düşüncesi, bireyciliğin ana varsayımıyla çelişmektedir; bu kelimenin türevi "daha fazla bölünemeyecek birim" anlamına geliyor. Marlowe'dan yüzyıl sonra bile, lanetlenmiş ruhların ölümsüzlüğü öğretisi, açıkça karşı çıkmanın tehlikeli olduğu bir düşünceydi, öyle ki ortodoks anlayışa karşı sesini en çok yükselten John Locke ve Isaac Newton gibi insanlar bile, bu konudaki kanaatlerini kamuoyu önünde açıklamamıştır. Bununla birlikte Locke, kendine özel yazdığı bir incelemede, Kitabı Mukaddes'ten çıkarsadığına göre iki farklı diriliş olduğunu söyler: Doğru insanlar ruhsal bir vücutla dirilecektir, oysa yanlış insanlar sıradan vücutlarla dirilip uygun bir süre "işkence görmek üzere cehennem ateşinde yakılacaktır." Fakat, der Locke, bu yanlış insanlar "sonsuza kadar yaşamamalı" çünkü bu durum, günahın bedelinin ölüm olduğunu söyleyen kutsal kitap değerlendirmesiyle ters düşmektedir.[19]

Marlowe'un kişisel görüşleri muhtemelen tam bir ateizme yakındı; fakat *Doktor Faustus* oyununda, Hıristiyan öğretisine doğrudan karşı çıkmaya kalkışmaz. Cehennem ateşinin sonsuzluğu düşüncesine kamuoyu önünde karşı çıkmaya Locke'un bile istekli davranmaması, Marlowe'un da sergilediği bu tereddüdün sağlam bir sebebi olduğunu gösteriyor.

MARLOWE VE MİT: SON DÜŞÜNCELER

İmanın imtihanı şehitliktir ve Marlowe'un Faustus'u hakkında eski moda bir görüş, George Santayana'nın belirttiği gibi şöyle der: "O, Rönesans'ın değer verdiği her şeyin, yani

[18] Marlowe hakkında ve Socinusçu ya da Ariusçu aykırı fikirler hakkında bkz. Boas, Marlowe, s. 110-12, 257.

[19] D. P. Walker, *The Decline of Hell: Seventeenth-Century Discussions of Eternal Torment* (Chicago, 1964), s. 94-95.

iktidar, merak, girişim, zenginlik ve güzelliğin şehididir."[20] Şehit mi? Bu, şimdi biraz zorlama olmadı mı? Faustus kuşkusuz edepli bir kişidir; imparatoruna sadıktır, öğrencilerinin saygısını kazanmıştır ve hizmetkârlarına cömert davranır; fakat onda başka insanlara hizmet etme veya diğer insanlar için kendini feda etme isteğini aklımıza getirecek bir şey görmeyiz.

Dahası, gelecekle ilgili pişmanlık ya da korku duyduğu anların dışında, Faustus'un, kaderini bağlayan sözleşmeyi imzalamasıyla korkunç hesaplaşma günü arasında kalan hayatı, en fazla alışılmadık ölçüde uzamış bir doktora sonrası akademik izin süresi kadar kabahatli bir şeymiş gibi gözlerimizin önünden geçer: Çıktığı seyahatlere Venedik ve Roma'nın yanı sıra cehennemi, Olimpos'u ve yıldızlı gökyüzünü dahil edecek kadar şanslıdır; üstelik öğrencilerinin ona hiç karşı çıkmaması ve sonuna dek sadık kalmaları da yeterince şaşırtıcı.

Her şey sona erdiğindeyse büsbütün dehşete kapılan Faustus'un ilahi merhamet dileyerek haykırmasından ötürü, akıbetinin, hukuksal bakımdan adil ve din kurallarına uygun olsa bile, haklı bir son olmadığını hissederiz. Çoğumuzun hayatı adil bulmamasıyla aynı sebepten dolayı, Faustus'un sonu da adil değildir: Çünkü verilen ceza, suçlarımızdan büyük görünür; çünkü gerçekten "suç" işlediğimizi düşünmeyiz ya da belki bunun sebebi, çocukluktan itibaren yaşamla ilgili taleplerimizin mantıksız olduğuna bütünüyle ikna olmayışımızdır. Cehenneme ve ruhun ölümsüzlüğüne inanmadığımız takdirde, Doktor Faustus'u hayalimizde –tıpkı diğer herkes gibi– her şeyi istediği için cezalandırılmış bir adam olarak canlandırırız.

Nicholas Brooke, "oyunun en güzel mısralarla desteklenmiş tüm ilerici söylemleri, malum Hıristiyan ahlakının

[20] George Santayana, *Three Philosophical Poets* (1910; New York, 1953). s. 135.

aleyhinedir," diye yazmıştır.[21] İlk ve son sahneye bakıp, arada cehennemden ve Truvalı Helen'den bahsedilmesinden yola çıkarak, Faust mitine Marlowe'un ana katkısının, belirmekte olan bireyciliğin temel çatışmalarına yeni bir kapsam ve yoğunluk kazandırmak olduğu sonucuna pekâlâ varabiliriz. Yerleşik ilimlerin hiçbir işe yaramadığının keşfedilmesiyle büyünün sahte vaatlerine zemin hazırlandığı ilk sahne, genel ve kalıcı bir tamamlayıcılığın tarihteki tezahürü olarak değerlendirilebilir: İnanç ve meslek seçme özgürlüğünün her birey için hak olarak görüldüğü bir toplumda, eğitim sistemini tanımlayan sonsuz beklentiler ile ona hiç uygun olmayan katı gerçekler. Marlowe'un cehennem hakkında ne düşündüğünü bilmiyoruz; fakat dünyada yaşadığı acı deneyimden ötürü, "cennetin sonsuza kadar süren zevkleri" ile yeryüzünde yaşanan mevcut hayat şartları arasındaki çelişkiye dikkat çeken Mefistofeles ile aynı fikirde olduğu tahmininde bulunabiliriz: "Burası da cehennem, çıkmış değilim oradan" (III. 76). Kısacası, gündelik yaşam cehennemi kuşkusuz gerçektir ve Mefistofeles'in dediği gibi: "Biz neredeysek cehennem oradadır / Cehennem neredeyse biz de hep orada olmak zorundayız" (V. 115-16). Ebedi lanetlenme öğretisine gelince, Marlowe'un ne çözebildiği ne de başından atabildiği bir sorundu bu. Öte yanda Karşı-Reform toplumu, günahkârların sonsuz ceza çekmesi yaklaşımını herhangi bir ahlaki ve toplumsal düzeni korumak için ana silahlarından biri haline getirmişti; o dönemin isyancıları, hoşnutsuzları ve tanrıtanımazları konu alan pek çok oyununun da gösterdiği gibi, bu toplum, heretikliği her türlü suç ve ihanet davranışıyla bir tutmuştu. Marlowe da yaşamını bu gölgenin altında geçirdi; ama yine de, eğer birey bunun nihai bedelini ödemeye istekliyse, kuramda ya da uygulamada bireyin özerkliği ile sonsuza dek lanetlenme

[21] Nicholas Brooke, "The moral tragedy of Doctor Faustus", *Cambridge Journal* 5 (1952), alıntılandığı yer: *Marlowe: Doctor Faustus, a Casebook*, ed. J. D. Jump (Londra, 1969), s. 109.

ihtimalinin bir arada var olamayacağını kamuoyu önünde açıklamak onun için fazlasıyla tehlikeliydi; Locke bile daha sonra aynı kanaate sahip olduğunu ima edecekti.

Bireyciliğin daha sonraki zamanlarında bile, cehenneme gitmeye hazır olma, bireycilerin ödemesi zorunlu bir bedel olarak görülüyordu elbette. Bu anlayış Arthur Rimbaud ve Huckleberry Finn gibi o çağın gençlerince de ifade edilmişti. Rimbaud, 1873 yılında *Cehennemde Bir Mevsim* adlı eserini yazmış; Huckleberry Finn ise 1884'te yapması gereken şey hakkındaki hisleri konusunda samimi olmak uğruna, "Peki, o halde cehenneme giderim" diye karar vermişti.[22] Faustus "hem ruhunu hem de bedenini Lucifer'e vermek" (V. 124-25) üzere tam imza atacakken kanı donar ve bunu "Faustus ruhunu sana veriyor" kelimelerine karşı bir uyarı alameti olarak alır, fakat sonrasında şöyle düşünür: "Neden vermeyecekmişsin? Ruh senin ruhun değil mi" (V. 66).

Öyle olmadığını öğrenecektir. Marlowe'un kendi şahsi inançları ne olursa olsun, okuyucularının, bu keşfi geçerli kabul edeceklerini varsaymakta yanılmadığına emin olabiliriz. Gerçekten de İblis'in buyruklarını yerine getirdiklerine inandıkları için suçlarını itiraf eden dönemin cadıları gibi, Faustus ve onun izleyicileri, bireyin yaşamıyla ilgili değiştirilemez şartlara ruhun da dahil olduğuna inanıyordu; üstelik Tanrı'nın rehin tuttuğu ve göze görünmeyen fakat ölümsüz olan bu yabancının içinde, daima pusuda bekliyordu.

Bizlerin XVI. yüzyıl Faust'unu, bireyciliğin şehidi değil de bir günah keçisi olarak görmemiz gerektiğinin sebebi işte bu. Büyük bir ideolojik gerilimin var olduğu o dönemde, Faust simgesel bir şahsiyete dönüşmüştü; Rönesans ve Reform'un anarşist ve bireyci eğilimlerine karşı duyulan korku bu şahsiyete yansıtılmıştı; onun uğradığı

[22] Mark Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn*, ed. Leo Marx (Indianapolis, 1967), s. 244. [*Huckleberry Finn'in Maceraları*, çev. Necmiye Uçansoy, Alfa Yayınevi]

lanetlenme, daha iyimser bir kuşağın yeşerttiği, ama tarihin hüsrana uğrattığı umutları aforoz etmek için Karşı-Reform hareketinin bir girişimiydi. Bu aforoz teşebbüsü en nihayetinde başarızlığa uğrayacaktı; fakat ardında Faust mitini bırakmıştır; söz konusu mit, bilgi ile ölümsüzlüğü ilahi güce karşı bir tehdit olarak sunan çok daha kadim ve ibretlik bir mitoloji şablonunun yeni biçimiydi: Âdem ile Havva, cennet bahçesinden kovulduklarında "Rab Tanrı dedi ki insan iyiyi ve kötüyü bilmekle bizden biri gibi oldu" ve cennetten kovulmaları zorunlu hale gelmişti: "Artık elini uzatıp hayat ağacından meyve alıp yemelerine, sonsuza kadar yaşamalarına izin verilmemeli." (Yaratılış, 3.22) Faustus'un kendi kanıyla imzaladığı taahhüdün hukuksal bir biçime bürünmüş olmasıysa cezalandırma meselesine epeyce modern bir biçim kazandırır; çünkü, Henry Sumner Maine'nin yazdığı gibi: "Çoğunlukla toplum ... daha önceki nesillerden, sözleşmeyle belirlenmiş alanın toplumda kapladığı yerin büyüklüğüyle ayrılır."[23]

Acaba tarihî kişilik George Faust, Faust kitaplarının kahramanları ya da Marlowe'un Faustus'u, bilgiyi ulaşılması gereken birinci amaç haline getirmiş midir, bu başka bir mesele; Marlowe'un Faustus'u kısa süre içinde fikrî arayışından kesinlikle cayar. En başta düşündüğü, "Almanya'nın çevresine tunç duvar" ördürtmek (I. 117) gibi kamu yararına yönelik yüce fikirlerinden hiçbirini gerçekleştiremediğini fark ederiz. Belki daha ciddi olan durum, ilerledikçe oyunun kapsamının, uçsuz bucaksız dünya ve gökyüzüne göre, Wittenberg'e ve Anhalt yöresine daraldığını görmemizdir. W. W. Greg bunu, "Faustus'un meslek yaşantısının giderek aptallaşması" diye betimler.[24] Bilgi ve lanetlenme temaları yine mevcuttur, fakat muhtelif maceralar ve abuk sabuk numaralar içeren bir metinde bu tür konular baskın değildir; böylesi serüvenler oyunda kendi

[23] Henry Sumner Maine, *Ancient Law*, (1861; Londra, 1887), s. 304.

[24] W. W. Greg, "The damnation of Faust", *Modern Language Review* 41 (1946), s. 103.

etkilerine sahiptir, hatta insanlara dair birtakım gerçeklere dokunurlar, fakat hırs, sözleşme ve cezalandırmanın zirvesinden aşağılara doğru inildiğini temsil ettikleri de su götürmez bir gerçektir.

O halde, Faustus'un ruhunu tek bir şey için sattığını söyleyemeyiz: Bilgi bu sebeplerden sadece biri ve kişinin isterse kendini lanetleme hakkının olması da diğer bir sebep; fakat daha genel meselelerle ilgili çok inatçı bir kaygı da var: İktidar, haz ve çeşitli nimetleri tadıp büyük bir insan diye övgü kazanmak. Tüm bunlar Marlowe'un Faustus'unda mevcut ve bu olgu, Cleanth Brooks'un çıkardığı şu sonucu tekrarlamamızı haklı kılıyor: Faustus'un kendi bireyliğini sürdürmesi, "onun hem zaferi hem de lanetidir."[25]

[25] Cleanth Brooks, "The unity of Marlowe's *Doctor Faustus*" alıntılandığı yer: Christopher Marlowe, *Doctor Faustus*, ed. John D. Jump (Londra, 1962), s. 221.

3 LA MANCHA'LI DON QUIJOTE

Faust'un aksine, Don Quijote karakteri gerçek bir tarihî karaktere dayanmaz. Bu karakterin, Cervantes'in karısının amcası olan Alonso Quijada gibi, şövalye romanslarının doğru olduğuna inanmış gerçek kişilere dayandığı öne sürülmüştür. Fakat akademisyenler arasında bu konuda bir fikir birliği yok ve güvenilir bir saptama yapmak ise imkânsız. 1605 ve 1615'te basılmış *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*'nın [La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote] kahramanı, gerçek hayattan bir kişiye dayanmıyor denebilir;[1] ayrıca tüm mitler gibi Don Quijote miti de halkın bilincinde çok sade bir biçime kavuşmuştur. Biz de burada bu sade biçimin Batı uygarlığının ana değerlerinden ve çatışmalarından bazılarını nasıl yansıttığını ele alacağız.

İLK SEFER

La Mancha köyünde, soy adını anlatıcının da bilmediğini iddia ettiği, Quixada, Quesada, Quexana ya da Quixano adında ve yaşı "elliye merdiven dayamış" fakir bir *hidalgo* (yani, İspanyol asilzadeliğinin en alt basamağına üye kişi) yaşamaktadır. Bu kişi boş zamanlarında, "yani yılın büyük bölümünde ... şövalye romansları okumaya merak salmış[tır]."[2] Bu işi bir takıntıya dönüştürmüş[tür]. "Dö-

[1] *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, editörler: Justo Garcia Soriano ve Justo Garcia Morales (Madrid: Aguilar, 1973), s. 32; bundan sonra metinde SM olarak anılacaktır. Ayrıca bkz. William Byron, *Cervantes: A Biography* (New York, 1978), s. 305.

[2] Miguel de Cervantes, *Don Quixote*, İngilizceye çeviren John Ormsby, gözden geçirenler Joseph R. Jones ve Kenneth Douglas, Norton Critical Edition (New York ve Londra, 1981), s. 25 [51]. Ormsby'nin İngilizceye çevirisi eski olsa bile (1885), doğru ve edebi bakımdan epey nitelikli bir

nümlerce arazi satıp, okumak üzere şövalyelikle ilgili kitaplar" satın alır, tüm bu kurmacaların ve düşlerin doğru olduğu inancına hayal gücünü öylesine adar ki "onun gözünde, dünyada daha gerçek bir öykü olamaz" (s. 26 [52]). Nihayet "tamamen kaybettiği aklına dünyanın en çılgınca fikri gel[ir], hem şerefini yükseltmek, hem de ülkesine hizmet etmek amacıyla, gezgin şövalye olmayı uygun ve hatta gerekli bul[ur]. Zırhını kuşanıp atına binerek dünyayı dolaşacak, serüven peşinde koşacaktı[r]." Böylece de "okuduğu kitaplarda gezgin şövalyelerin yaptığı her şeyi yapmaya" çalışır.

İlk olarak, kendisine atalarından kalmış olan küflü ve paslı zırhı yeniden cilalar; bu zırh "yüzyıllardır bir köşede unutulmuştur" (s. 27 [53]). Ardından, yaşlı ve çelimsiz atına görkemli, seçkin bir isim bulmak için dört gün kafa patlatır ve nihayet beygir anlamına gelen *rocín* kelimesi ile "en önde gelen" ya da "önceki" anlamına gelip ayrıca etkileyici bir telaffuzu da olan *ante* kelimesini birleştirerek, atı için Rocinante isminde karar kılar. Sonra, kendisi için bir isim tasarlayarak sekiz gün daha geçirir ve en sonunda Don Quijote ismini bulur: Yüksek soyluluğa mensup erkekler için yerinde bir unvan olan Don sözcüğünü, kendi soyadının kulağa mağrur gelen bir çeşitlemesiyle birleştirmiştir. Fakat bu isim onun için hâlâ yeterince mağrur değildir; böylece "vatanını da meşhur etmek için, krallığının adını ismine ekleyen" Galyalı Amadis'i, gezgin şövalyeliğin en iyi timsali olan bu adamı anımsayarak, Don Quijote ismine "La Mancha'lı" ibaresini de ekler (s. 28 [54]). Madrid'in güneyine düşen La Mancha bölgesi, yoksulluk ve ıssızlığın ikinci adı gibiydi; üstelik *quijote* sözcüğü de

çeviridir. Yapılan alıntılar ve göndermeler bu edisyona aittir ve bundan sonra metinde yalnızca sayfa numarasıyla anılacaktır. Ayrıca Samuel Putnam'ın iki ciltlik çevirisine de başvurduğum oldu (New York, 1949). [Kitapta kullanılan alıntılar *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote* (çev. Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, 2004, 7. Baskı) adlı çeviriye göre değiştirilmiş ve sayfa numaraları, yazarın kendi verdiği sayfa numaralarının yanında [ ] içinde belirtilmiştir —*çev. notu.*]

"uyluk zırhı" demektir ve dolayısıyla bütün olarak bu isim, "Çorak Diyarın Lordu Baldır Zırhı" biçiminde modern bir muadilini akla getirecek bir taşlama niyeti de taşımaktadır. Zırh, at, kahramanca bir isim; kahraman bir şövalye haline gelmenin gereklerini tamamlamak için geriye tek adım: "Âşık olacağı bir kadın bulmaktan başka bir eksiği kalmamıştı[r]." Don Quijote, komşu köy Toboso'dan "çok güzel bir çiftçi kızı"nı seçer (s. 29 [54]). Kıza ad olarak, kızın vaftiz ismi Aldonza Lorenzo'nun uygun fakat birazcık alakasız bir çeşitlemesi olan Dulcinea üzerinde karar kılar: Böylece kız onun için Toboso'lu Dulcinea olur.

"Gecikmesinin dünyada bir eksiklik doğurduğunu düşünerek" acele eden Don Quijote, "kimseye görünmeden" temmuz ayında bir gün şafak sökmeden önce yola koyulur. "Atı hangi yolu izlemek istiyorsa o yoldan" gider, "serüven denen şeyin anlamının bu olduğuna" inanmaktadır (s. 30 [55]). Gün boyunca hiçbir olay yaşanmaz; ancak gece çöktüğünde Don Quijote aç ve bitap düşmüştür. Fakat "maceraperestimize her düşündüğü, gördüğü ve hayal ettiği şey gerçek gibi geldiğinden", bir han görünce, onu harika bir şato zanneder (s. 31 [57]). Okuyucular olarak bizler de bu adamın macerasının ve deliliğinin, dış dünyayla ilk temasında sona ermesini bekleriz. Ama hayır; Don Quijote'nin hırçınlığından ve silahlarından korkan hancı, konuğunun aptallığıyla dalga geçmenin daha akıllıca olduğunu düşünecektir. Böylece Don Quijote, kendine biçtiği rol uyarınca ağırlanır ve karnı doyduktan sonra, silahlarını kuşanır ve geceyi su teknesinin başında geçirir; tıpkı bir şövalye adayının gece silahlı nöbet tutması gibi. Don Quijote de vazifesini bu şekilde yerine getirir. Ertesi sabah, silahlarını tekneden çekmeye çalışan iki masum katırcıyı başarıyla savuşturur; ondan kurtulmak için acele eden tavernacı, Don Quijote'yi şövalye ilan etme merasimini taklit eder. Böylece Don Quijote, en sonunda kendisini doğru düzgün bir gezgin şövalye olmuş sayar ve hemen yola çıkar; tavernacı bu başbelasından kurtulduğuna öylesine çok sevinir ki bu adama ve atına sunduğu

yiyecek ve konaklama hizmetinin parasını bile istemez.

İkinci gün iki macera birden yaşar. İlk olarak, genç çoban Andrés'i, koyunlara doğru düzgün bakmıyor diye kırbaçlayan bir çiftçiyi durdurur; oğlana ücretini ödemesi için çiftçiye söz verdirir ve kendinden memnun bir şekilde oradan ayrılır. Don Quijote arkasını döner dönmez, çiftçi, adeta Andrés'in canlı canlı derisini yüzer ve anlatıcı da şu alaycı yorumu yapar: "Yiğit Don Quijote, haksızlığı işte bu şekilde düzeltmişti" (s. 41 [67]). Sonrasında bir Toledo'lu tüccar kafilesine rastlar; Dulcinea'nın eşsiz güzelliğini onlara zorla kabul ettirmeye karar verir; fakat atından düşer ve katırcılardan birinden temiz bir sopa yer. Onu yerde bırakırlar ve hareket edemez bir halde yatan Don Quijote, Charlemagne'ın şövalyelerinden olan ve yaralı düşüp dağlarda tek başına kalan Baudouin hakkında kederli bir "romans" veya türkü okuyarak kendini teselli eder. Talihine, yine kendi köyünden nazik bir adam oradan geçmektedir; Quijote'yi eşeğine yükler ve ardından onu hiç kimseye görünmeden bir şekilde evine götürür.

Don Quijote'nin çıktığı ilk seferi anlatan bu beş bölümde Cervantes'in başlıca amacının, şövalye romanslarını doğrudan hicvetmek olduğu çok açıktır. Cervantes 1597 yılında *Don Quijote*'yi yazmaya başladığında bu fikir hiç de yeni değildi. Bir yüzyıl önce Rönesans döneminin büyük İtalyan şairleri, şövalye kahramanlarını incelikli bir komedi ruhuyla ele almışlardı. Bunlar arasında şövalye Orlando'nun aşkı ve deliliği hakkında Boiardo'nun (*Orlando innamorato*) ve Ariosto'nun (*Orlando furioso*) şiirsel anlatıları en dikkat çekenlerdi; Cervantes de bu eserleri biliyor ve takdir ediyordu.[3] Daha yakın bir tarihte ve Cervantes'e

[3] Don Quijote temasına yaklaşan hikâyeler daha önce de olmuştur; İtalyan kısa hikâyecisi Franco Sacchetti (yaklaşık 1330-1400), yetmiş yaşında Floransalı bir beyefendiyi resmetmişti; bu beyefendi, şövalyelik idealiyle kafayı öylesine üşütmüştür ki cılız ve yaşlı atıyla yerel bir turnuvaya katılır, fakat büyük bir onur kazanmak isterken kendini rezil eder. Özellikle bkz. Ramón Menéndez-Pidal, İngilizceye çev. George I. Dale, "The genesis of *Don Quixote*", *Cervantes across the Centuries* için-



Tony Johannot, ahşap gravür, çizimin alındığı yer: *L'ingenieux hidalgo Don Quichotte de la Manche* (Paris, 1836-37).

daha yakın bir bölgede, aynı konu, yazarının ismi bilinmeyen, İspanyolca *Entremès de los romances* ([Baladların Ara Faslı], 1592)[4] adlı bir eserde kısa komedi tiyatrosu olarak ele alınmıştı. Bu eserde, şövalye maceraları hakkında pek çok halk türküsü dinlemiş olan Bartolo adlı bir köylü delirir ve kendisini bir romans kahramanı gibi görmeye başlar. Saçma ve eski püskü bir zırh kuşanıp macera arayışıyla yola koyulur. Zorla alıkonulmuş bir bakireyi kurtarıyorum derken, aslında bir âşık kavgasına karışır; öfkeli âşık, Bartolo'yu yaralar ve Bartolo da evine geri götürülürken, duruma uygun kederli türküler okuyacaktır.

İngiliz ve İskoç sınır baladları gibi, İspanyol romansları da aşk ve savaşla ilgili kahramanlıkları veya trajik olayları konu edinir; ayrıca bunlar çoğunlukla –Don Quijote'nin söylediği şarkı gibi– Charlemagne'ı ve onun on iki ünlü

de, editörler Angel Flores ve M. J. Benardete (New York, 1747), s. 32-55.

[4] *Entremès*, *Don Quijote*'nın Norton edisyonunda vardır.

şövalyesini, yani paladinleri[5] ele alan geleneksel Karolenj hikâyelerine dayanmaktadır. *Entremés*'in taşlama hedefleri, *Don Quijote*'ninkilerle açıkça aynıdır. Dahası, bu iki eser de, bilindik parodi veya komedi yöntemleriyle değil, komik bir psikolojik fikri, gerçekçi bir drama şeklinde ele alarak ilerlemeleri bakımından da paraleldir: Her iki eser de romans tutkunu bir kişi, kurmaca dünyasını gerçek dünyayla karıştırdığında ve üstelik sıradan gerçekliğin zalim darbelerine karşı bu hayalini sürdürmeye çalıştığında ortaya çıkan saçma sonuçları sergilemektedir.

Böylesine basit bir fikir, nasıl olur da ikna edici bir olay örgüsüne dökülür? *Entremés*'de Bartolo'nun düşünce dünyası ile gerçeklik arasındaki zıtlık öyle kaba ve niteliksizdir ki bu hikâye, tek bir yüzleşmenin ötesine pek geçemez. Cervantes bunun farkına varmıştı ve bu yüzden de onun Don Quijote'si her zaman kaybeden taraf değildir: Vladimir Nabokov, Quijote'nin "Zaferlerini ve Yenilgilerini" incelikli bir şekilde listeleyerek bu olguyu oldukça canlı bir şekilde gözler önüne sermişti; bu listeye göre, Don Quijote'nin dövüşlerinde toplam yirmi zaferi ve bunu kusursuz bir şekilde dengeleyen yirmi yenilgisi vardı.[6]

Cervantes sahneye pek çok aracı psikolojik etken sokar ki gerçek ile ideal arasındaki çelişki hepten net olmasın: İlk gecesinde konakladığı hancı gibi kimi insanlar, Quijote'nin fantezilerine ayak uydurur, çünkü onlar herhangi bir sorunla karşılaşmak istememektedir; ayrıca Quijote'nin kılıcından ve mızrağından da korkmuşlardır. Diğer bazı olaylardaysa Quijote bilinçsizce kendi psikolojik savunma mekanizmalarını devreye sokar. Uğradığı her yenilgiye, çoğunlukla asıl deliliğini koruyacak hatta pekiştirecek bir kılıf uydurur: Örneğin, katırcıdan dayak yediği

[5] "Paladin" terimi aslen saray memuru anlamına gelirken, bu terime günümüzdeki kahraman şampiyon anlamını Charlemagne'ın "paladinleri" kazandırmıştır.

[6] Nabokov, *Lectures on Don Quixote*, ed. Fredson Bowers (Londra, 1983), s. 110. Nabokov, bu dengeyi "sanatçının ahenk arayan sezgisine" atfeder.

zaman, Quijote bunun "gerçek gezgin şövalyelerin başına gelebilecek bir felaket olduğunu" düşünür ve başarısızlığı sadece "atının yüzündendir" (s. 44 [73]). Daha sonrasındaysa, yenilgilerini düşmanları olduğuna inandığı çeşitli büyücülere atfedecektir. Quijote'nin zihni ile karşılaştığı gerçekler arasında süregiden bir diyalektik vardır; sonsuz bir çeşitlilik ve karmaşıklık üretme yetisine sahip olan bu diyalektik, roman tarihinde Don Quijote'ye benzersiz önem taşıyan bir konum kazandırmıştır.

Don Quijote'yi mite dönüştüren unsur, bu fikrin ortaya çıkıp gelişmesidir. Cervantes bu yolda devam ettikçe, Don Quijote'nin takıntılı çılgınlığının bütünüyle ona mahsus olmadığını keşfetmişti; Quijote'nin temas ettiği herkes şövalye romansları hakkında zaten bir şeyler biliyordur ve bu romanslar karşısındaki tutumları genelde karmaşık ve çelişkilidir. Önsözde Cervantes'in bir arkadaşının ona "amacınız, birçok kişinin nefret ettiği, ama çok daha fazla kişinin övdüğü bu şövalyelik kitaplarının temelsiz sanat yapısını yıkmak olsun {*invectiva contra los libros de caballerias, SM,* s. 185}" nasihatini verdiği doğru (s. 13 [42]); hikâyenin sonundaysa Cervantes "benim tek isteğim, şövalye kitaplarının uydurma ve aptalca öykülerini insanların gözünden düşürmekti {*las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerias, SM,* s. 593}" der. Fakat, elbette gezgin şövalyelik kurumu, pek çok kişi tarafından takdire şayan idealleri olduğu için övülmüştür. Şövalye romanslarına verilen yaygın desteğin ve bu romansların *Don Quijote*'de sorunlu bile olsa cisimleşmesinin sebebi, hiç şüphesiz bu romansların, Batı uygarlığına ait hem klasik dönemdeki hem de Hıristiyan mirasındaki en önemli değerlerden birçoğunun kurmaca birer dışavurumu olmalarıdır.

ŞÖVALYE ROMANSLARI

Şövalye terimi tıpkı süvari ve centilmen kelimelerinin Fransızca, İtalyanca ve İspanyolca karşılıkları olan *che-*

valier, *cavaliere* ve *caballero* gibi, elbette "at sürücüsü" kavramıyla doğmuştur. Atın evcilleştirilmesi insana güç, yücelik ve hareket kabiliyeti kazandırmıştı; bu da askerî ve toplumsal seçkinler tabakası için hem gerçek hem de simgesel bir temel haline gelmişti. Avrupa'nın karanlık çağlarında feodal atlılar, yani asıl şövalyeler, kırsal bölgeleri talan edip zayıfların sırtından geçinirdi; bu tehditle başa çıkmaya çalışan Hıristiyan kilisesi de şövalyeliği uygarlaştırmaya kalkıştı. 1096 yılından 1291'e kadar süren Haçlı Seferleri sırasında bu girişimin sonuçları muazzam olmuştur. İncil ahlakına uymak için haç üstüne yemin eden katılımcılarıyla birlikte Haçlı Seferleri, savaşçı sınıfını Kilisenin denetimi altına sokmanın bir yoluydu ve kısa süre içinde büyük savaşçı tarikatları belirmeye başladı: Örneğin Hospitalier Şövalyeleri (Kudüs St. Jean Hastanesi Tarikatı, kuruluşu yaklaşık 1099), Tapınak Şövalyeleri (Süleyman Tapınağı ve İsa'nın Fakir Şövalyeleri Tarikatı, kuruluşu yaklaşık 1119), Töton Şövalyeleri (Azize Meryem Hastanesi Alman Tarikatı, kuruluşu 1190) gibi. Aslen manastır yaşamı ideallerinden ilham alan ve kendilerini hastalarla ilgilenip hacıları korumaya adamış şövalye tarikatları, kısa süre içinde güçlenip, büyük mali kazançlara ve gayrimenkullere kavuşarak, dışa kapalı kardeşlik cemiyetlerine dönüştüler. Şövalyelik tarikatları, sadece kendisine mahsus silah taşıma hakkına sahip koskoca bir askerî sınıfın, hem onur, fedakârlık ve görgü gibi toplumsal ideallere hem de hayırseverlik ve zayıfın yardımına koşmak gibi Hıristiyan erdemlerine adanmasıyla ilgili genel bir şablona, en azından kuramsal olarak emsal teşkil eder. İncelikli yasasıyla birlikte şövalyelik, gelişiminin tepe noktasına XII. yüzyılda ulaştı ve bununla birlikte bir şövalyelik edebiyatı, koca bir romans geleneği belirdi; bu akım, ortaçağ Avrupasının yerel dillerinde kaleme alınmış özgün metinlerin ilk teşekküllerini de oluşturur.

"Romans" kelimesi, Eski Fransızca *romanz* sözcüğünden türemiştir; özgün anlamı, halkın konuştuğu dilde "roman" demektir; bu, daha önce neredeyse tüm metinlerin

kaleme alındığı klasik Latinceden farklıdır. *Romanz* kelimesi kısa süre içinde, esasen anadili kullanılarak yazılan türlü türlü hikâyeler anlamına gelmeye başladı; özellikle de Charlemagne, Kral Arthur ve şövalyeleriyle ilgili çeşitli milletlere yayılmış masallar söz konusuydu. Bu romans külliyatı, *Don Quijote* ile kimi ortak özellikler barındırır; en genel ortak özellikleriyse her zaman bilinçli bir şekilde olmasa da, Hıristiyan kültürel idealleri ile seküler kültür değerleri arasındaki çatışmayı içermeleridir. Bu ayrım, Arthur efsanelerinin iki ana grubunda gayet açık ifade edilir. Bir yanda, İncil'in öğretisini yayan Hıristiyanlık konusu bulunur; bu konu, Kutsal Kâse arayışıyla ilgili efsanelerde hüküm sürer. Rivayete göre, İsa çarmıha gerildikten sonra Aramatyalı Yusuf, Mesih'in kanını bir kâsede saklamıştır ve Yuvarlak Masa şövalyeleri işte bu kâseyi aramaya ant içerler. Üstelik bu arayışı ancak ruhen saf ve günahlardan arınmış, yeminine sadık bir şövalye başarıyla tamamlayabilir; Galahad'a ve iki örnek yoldaşına Mesih görünür ve Kâseyi ondan alırlar. Fakat öte yanda, Yuvarlak Masa şövalyelerinin pek çoğu dünyevi aşka, hatta zinaya bulaşmıştır. Örneğin Lancelot, Arthur'un karısı Kraliçe Guinevere'in âşığıdır; ve bizzat Galahad, Lancelot'un bir büyü yüzünden Guinevere sandığı prenses Elaine ile ilişkisinin meyvesidir.

Burada iki anlatı unsuru, yani idealize edilmiş dindar ile sıradan şehvetperest birleşip, romansların standart özelliklerini meydana getirmiştir. Ayrıca her iki unsurda da Hıristiyanlık dışı sayılan doğaüstü büyünün kullanımı belirgindir: Kilisenin romanslara düşmanlığını bu durum büyük oranda açıklar; *Don Quijote*'deki geleneksel şövalye anlatısının bariz saçma kısımlarının çoğunu bu doğaüstü büyü unsuru teşkil eder; ayrıca "romans" terimini gerçekçi olmayan ve inanılması zor hikâye türleri için kullanmamızın temelinde de yine bu unsur yatar. Bu arada, yeni edebiyat tarzına ve onun barındırdığı cinsellik ideolojisine karşı, kilisenin çok açıkça sergilediği, fakat pek de güçlü veya etkili olmayan muhalefetine yol açan şey de bu tarzın

içerdiği şehvet unsuruydu. Romanslarda aşk bir tür dinî tapınma anlamı taşır ve bu gelenek uyarınca Don Quijote de adeta şövalyenin ibadeti buymuş gibi, tüm zaferlerini adayabileceği Leydi Dulcinea'yı bulmadan harekete geçmeyecektir.

"Romans" terimine günlük hayatımızda bir aşk ilişkisi ya da aşk hikâyesi anlamını kazandıran şey de yine Arthur ve Karolenj romanslarında aşkın ele alınış şeklidir. Genel itibariyle ortaçağ romansları, tıpkı gezgin ozanların söylediği şiirler misali, kraliçe veya derebeylik tahtındaki soylu bir hanım gibi özel bir seyircinin huzurunda yaratılır. Güney Fransa'da, romanslara kıyasla nispeten erken bir tarihte doğmuş ve günümüzde meşhur olmasına rağmen, hâlâ ihtilaflı görünen bir saraylı aşkı yasası vardı.[7] Bu esasen, şövalyenin efendisine borçlu olduğu feodal hizmetin bir uygulamasıydı; fakat erkeğin âşık olduğu leydiye şiirle veya muhtemelen cinsellikle tapındığı bir biçime kavuşmuştu. Fransız romansları ve özellikle Chrétien de Troyes gibi XII. yüzyılın ikinci yarısının en büyük ve en etkili yazarlarının romansları, ister Tristan hikâyeleri misali ölüme dek süren trajik bir sadakat duygusu biçiminde olsun, ister *Lancelot*'taki gibi kuşkulu bir rafine zevk mecrasında ilerlesin, saraylı aşkı kültünü yaymakta çok etkin olmuşlardır. Hem Tristan hem de Lancelot zina sayılan birer aşk yaşarlar; fakat bu aşk ömür boyu sürer, âşıklar birbirine sadıktır ve en azından kuramsal olarak temiz,

[7] Saraylı aşklarının tarihçesi ve ideolojisi hakkında, artık klasik sayılan Denis de Rougemont ve C. S. Lewis'in eserlerine bakabilirsiniz. Lewis, *The Allegory of Love* (Londra, 1936) adlı eserinde faydalı bir özet çıkarır ve saraylı aşkının dört unsurdan meydana geldiğini söyler: tevazu, kibarlık, zina ve din sevgisi. De Rougemont'un *L'amour et l'occident* (Paris, 1939) adlı eseriyse İngiltere'de *Passion in Society* (Londra, 1950) ve ABD'de *Love in the Western World* (New York, 1956) adıyla çevrilip yayımlanmıştır. Daha az itibar gören bir görüş için bkz. Alexander J. Denomy, *The Heresy of Courtly Love* (New York, 1947). Yakın tarihli akademik bir özet için bkz. Roger Boase, *The Origin and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship* (Manchester, 1977).

iffetli bir aşktır.

Saraylı aşkı kavramı Fransa'yla sınırlı değildi; farklı yollarla İtalya'ya da taşınmıştı. Petrarca ve Dante bu konuda ünlüdür. Almanya'ya taşınmasındaysa "minnesänger"ler (gezgin ozanlar) etkili olmuştur. Zaman içinde saraylı aşkının edebiyattaki dışavurumu giderek daha da idealleşecek ve zina öğesi ya tamamen platonik bir aşka veya romantik bir tek eşli evlilik idealine dönüşerek önemsiz hale gelecekti. Fakat konuyu ele alıştaki edebi farklılıklar ne olursa olsun, saraylı aşkı, şövalyeliğe ve şövalyelik edebiyatına, elde edilemez bir leydiye duyulan ideal aşk temasını kazandırmıştır; elbette bu, Don Quijote'nin kendi elde edilemez, hatta aslında var olmayan Dulcinea'sına tapınmasının kalıbıdır.

XIV. yüzyıla gelindiğinde, şövalyeliğin faal askerî işlevlerinin pek çoğu artık çürümeye başlamıştı. Haçlı seferleri sona ermiş; üstelik yeni askerî teknikler, silahlar ve düzenler, ağır zırhlı süvarileri geçmişten bir yadigâr haline getirmişti. Yüz Yıl Savaşları sırasında kargı, uzun yay, arbalet (kundaklı yay) kullanan piyadeler, atlı şövalyelere karşı ne kadar etkili olduklarını kanıtlamışlardı; ayrıca barutun kullanılmaya başlanması, ki en çarpıcı örneği 1453 yılında Osmanlıların Konstantinopolis'i fethetmesi olmuştur, hem feodal şövalyelerin yuvası olan kalelerin gücünü hem de süvarinin askerî üstünlüğünü bitirmişti. Don Quijote'nin "şeytan icadı" diye hayıflandığı barut (s. 303 [337]), savaşların şövalye aşamasını bütünüyle sona erdirmişti ve bunu Cervantes de biliyordu. Cervantes'in yaşadığı dönemde V. Karl'ın (I. Carlos) hem Eski hem de Yeni Dünya'daki büyük İspanyol fetihlerini gerçekleştiren kişiler soylular değil, profesyonel ve silah altına alınmış askerlerdi; bunlar da yeni ve nispeten hafif bir ateşli silah olan arkebüz, yani çakmaklı tüfek taşıyorlardı.

Askerî güç üzerindeki tekelini kaybeden şövalyelik ise kralların ve prenslerin saraylarıyla bağlantılı törensel ve toplumsal bir kurum haline dönüşmüştü. XIV. ve XV. yüzyıllarda, eski savaşçı yasası da şerefin, düellonun ve

turnuvalardaki atlı mızrak dövüşlerinin epey karmaşık kurallarına yeni inceliklerin kazandırılmasıyla birlikte, kademeli şekilde bir tür boş vakit uğraşı ve sosyal faaliyet amaçlarına uyarlanıyordu. Yeni ve büyük oranda onursal amaçlı şövalyelik tarikatları yaratıldı, örneğin 1344'te İngiliz Garter tarikatı, 1429'da Burgundiya'da Altın Post Tarikatı kuruldu; aynı zamanda, kralların giderek merkezileşen iktidarı yüzünden şövalye sınıfının askerî ve siyasi özerkliği de daralmıştı. Kraliyet, öncelik hakkı ve silah taşıma gibi meselelerde dizginleri eline almıştı; İngiltere'de 1433 yılında bir kraliyet kurumu olarak Silah Kurulu tesis edildi; ve krallar şövalye tarikatlarının başı oldu: Örneğin 1489 yılından itibaren İspanya kralları, Haçlı seferlerine katılmış kadim Calatrava tarikatında Büyük Üstat sayılmıştır.

Cervantes'in *Don Quijote*'de işlediği ana konulardan biri de şövalyelik ve onun ideal değerlerinin gerçek dünyada işlevsel bir güç olup olamayacağı meselesidir. Tarihe bakıldığında açıkça görülür ki, ortaçağ şövalyeliğinin onur ve nezaket idealleri, XVI. yüzyıl gibi geç bir tarihte bile savaşın yürütülme şeklinde ara sıra etkili olmuş ve pek çok insanın hayatına belirgin bir kişilik katmıştır. Haksız bir üstünlük kurmanın aleyhindeki onur yasası yüzünden, Kastilya kralı Don Henri de Trastamara [II. Enrique], arazinin kendisine sunduğu üstünlükten vazgeçmiş, dolayısıyla 1367'de Najera çarpışmasında Kara Prens'e [Woodstocklu Edward] yenilmiştir. Bire bir çarpışarak başka insanların hayatlarını kurtarma fikri, 1503 yılında [Pierre du Terrail] Bayard ve [Alonso de] Sotomayor arasındaki ünlü düelloda kendini göstermiştir; İmparator V. Karl aynısını Fransa kralına 1526'da ve 1536'da iki kere teklif etmişti.[8]

Örgütlü şövalyeliğin işlevlerindeki çöküşten kaçınmanın bariz bir yolu da gezgin şövalye ideali tarafından

[8] Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* (1924; New York, 1954), s. 100, 97. [Türkçesi: *Ortaçağın Günbatımı*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yayınevi, 1999.]

önerilmişti. Bu, şövalyeliğin aşırı bir örneğiydi; Johan Huizinga'nın betimlemesiyle söylemek gerekirse: "Esasen, ahlak ideali görüntüsüne bürünmüş bir estetik ideal olan, görkemli bir seküler yaşam biçimidir."[9] Bireysel şövalyenin paralı askerlik yaptığı –ki bu terimin ortaçağda tekabül ettiği kurum pek çok şeyi açığa çıkarmaktadır– ve özgür bir yaşam tarzı güttüğü düşüncesi, kısmen edebiyatla sınırlıydı ve öyle kalmıştır. XVI. yüzyılın başında ortaya çıkan şövalye romanslarının kahramanları gezgin şövalyelerdi. Epik kahramanların ya da *chansons de geste*'nin[10] aksine, bu kahramanların mesken tuttuğu dünya ulusal, siyasi ve coğrafi kısıtlamalardan büyük oranda özgürdü; gezgin şövalyeler efendileri için değil, kendi seçtikleri amaç uğruna ve bu yolda ilerlerken karşılarına çıkan düşmanlar, rakipler, devler, büyüler gibi engellere karşı savaşırdı; en tipik amaçlarıysa bir kadının kalbini kazanmak olurdu. Şövalye romanslarında eylem yapısı kollektif değil bireyseldi; zirveye çıktığı nokta çarpışma değil, girişilen macera ve bu serüven sırasında kişinin karşısına tesadüfen çıkan tehlikeler veya fırsatlardı.

İngilizcede "gezgin şövalye" [*knight-errant*] teriminin görüldüğü ilk yer, Arthur şövalyeliğiyle ilgili büyük İngiliz şiiri, XIV. yüzyıl tarihli *Sir Gawain ve Yeşil Şövalye*'dir. Fakat bundan çok daha uzun süre önce gerçek gezgin şövalyeler, yani *chevaliers errants* vardı;[11] örneğin İngiliz kralı ("Aslan Yürekli") I. Richard'ın zamanında yaşamış William Marshall gibi. Hatta X. yüzyıl gibi erken bir tarihte bile yaşamış[12] ve daha ileri tarihlerde yaygınlık kazanmışlardı.[13]

[9] Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, s. 69.

[10] Genelde Charlemagne'ı ve çevresini konu alan ortaçağın "maceracı şairleri."

[11] Bkz. Maurice Keen, *Chivalry* (New Haven, 1984), s. 20-22. Keen'in incelemesi harika çizimleriyle birlikte mükemmel bir çalışmadır.

[12] Bkz. George Duby'nin klasik çalışması, İngilizceye çeviren Cynthia Postan, *The Chivalrous Society* (Berkeley, 1977), s. 156-57.

[13] Örnekler arasında XIV. yüzyılda yaşamış Nuno Alvares Pereira ve XV. yüzyılda yaşamış George von Ehingen bulunur. Sırasıyla bkz. Edgar

Örneğin, XV. yüzyılda Ispanya'da gerçek gezgin şövalyeler vardı ve bunlar hakkında yazılmış pek çok metin, ister tarihî nitelik taşısın ister kurmaca olsun, günümüze kadar gelmiştir.[14] İktisadi ve toplumsal kurumlardan doğası gereği ayrı olmasından ötürü, elbette gezgin şövalyelik, gerçek hayatta yalnızca nispeten rastlantısal ve parçalı bir şekilde cisimleşebilirdi. Yine de bireysel zafer arayışı fikri batı Avrupa ülkelerinde varlığını açıkçası sürdürmeyi başarmıştır. Geç dönemin gerçek gezgin şövalyeleri arasında en ünlüsü, meşhur *chevalier sans peur et sans reproche* [korkusuz ve kusursuz şövalye] Pierre du Terrail Bayard idi (yaklaşık 1473-1524).[15] İnanılmaz cesareti olan bir askerdi, aynı zamanda sofuluğu, cömertliği ve zayıflara nazik davranmasıyla da ünlüydü. Ortaçağ şövalyeliği ile Rönesans'ın hümanizması arasındaki süreklilik ilişkisi, sanat ve edebiyatın büyük hamisi Fransa kralı I. François'nın, Şövalye Bayard tarafından şövalye olarak ilan edilmeyi tercih etmesinde açıkça görülebilir.[16]

Eski şövalye idealleri ile yeni hümanist ideallerin kaynaşmasına dair edebiyattan verilebilecek en kusursuz örnek, Don Quijote'nin bayıldığı bir romans olan *Amadís de Gaula*'dır [Galyalı Amadis]. Amadís şahsiyeti XIV. yüzyıla veya daha da eskiye uzanır; İspanyol veya Portekiz asıllıdır, fakat mevcut versiyonları içinde en erken tarihli *Amadís* romansı, 1508 yılında İspanyol Garcia Ordóñez (muhtemelen Rodriguez) de Montalvo tarafından yayımlanmıştır. Romansın kahramanı Amadis, Galler kralının oğludur; Britanyalı prenses Oriana'ya âşık olur

Prestage, ed. *Chivalry: A Series of Studies to Illustrate its Historical Significance and Civilizing Influence* (New York, 1928), s. 153-54 ve *El Viaje de Jorge de Ehingen*, şu kitapta: *Libros de Antano* 8, s. 37-38.

[14] Bkz. Martin de Riquer, "Cervantes and the romances of chivalry" ve şu kitaptaki bibliyografi: *Suma cervantina*, ed. J.B. Avalle-Arce ve E.C. Riley (Londra, 1973), s. 273-92; *Don Quijote*'nin Norton edisyonunda tekrar basılmıştır, s. 895-913.

[15] Keen, *Chivalry*, s. 78.

[16] Keen, *Chivalry*, s. 238.

ve inanılmaz acılar çekip imkânsız zaferler kazandıktan sonra nihayet prensesin gönlünü kazanır. Kral Arthur hikâyelerindeki standart karakterler ve olayların çoğunu içeren –örneğin kötü büyücüler, koruyucu peri Urganda gibi– bu romansta, sürüsüne bereket karakter ve maceraya rağmen, anlatı çok dikkatli bir şekilde örülmüştür; en incelikli nezaket, sözlü zarafet ve ideal aşk ruhu, sadece erdem örneği Amadis'e değil, tüm eserin diline, atmosferine ve hassasiyetine de nüfuz etmiştir.

Amadis sırf İspanya'da değil, tüm batı Avrupa'da ve özellikle de Fransa'da büyük rağbet görmüştü. Sayısız devamı yazıldı ve bundan türeyen çeşitli hikâyeler oldu. Bu hikâyelerden biri olan [ve Francisco de Moraes Cabral'ın yazdığı] *Palmerin of England* [İngiliz Palmerin], *Amadis* ile birlikte, Don Quijote'nin kütüphanesini acımasızca yok etmek isteyen rahip ve berberin yaktığı ateşin alevlerinden kurtulan tek şövalye kitabıydı (s. 48-54 [74-79]). *Amadis*'in ve ardıllarının eriştiği popülerlik, şövalye romanslarına yönelik genel bir ilgi doğurdu ve özetlenmiş versiyonları, tiyatro oyunları ve baladlar aracılığıyla pek çok romans daha geniş bir halk kesimine ulaştı.

Şövalye kitapları sadece revaçta değildi; aynı zamanda ciddi bir kültürel etkileri vardı. Kendi zamanında *Amadis*'e kesinlikle sırf eğlencelik bir eser gözüyle bakılmıyordu. Hayranları arasında Fransa Kralı I. François, İspanya Kralı sofu V. Karl, ayrıca Montaigne, Juan de Valdés, Luis Vives ve Granada'lı Keşiş Luis [de Leon] gibi önde gelen âlimleri ve ahlakçıları sayabiliriz; geniş kesimlerin nazarında, hem saray adabı için bir kılavuz hem de okuyuculara görkemli başarılar ilham edebilen bir eserdi. Ayrıca onun, insan davranışları üzerindeki gerçek etkilerine tanıklık eden sağlam kaynaklar da bulunmaktadır. Örneğin, Cortés'in emri altındaki *conquistadore*'lar [fatihler] Azteklerin başkenti Tenochtitlan'ı ilk gördüklerinde, onu *Amadis* romansındaki büyülü şehre benzetmişlerdi[17]

[17] Alıntı: R. O. Jones, *The Golden Age: Prose and Poetry*, şu kitapta: A

ve Yeni Dünya haritası üzerine yazdıkları "California" adı, *Amadis*'in ilk devam eseri olan *Esplandián*'daki hayali bir adadan türetilmişti.[18] Daha ikna edici bulgular XVI. yüzyıl İspanyasının iki büyük dinî şahsiyetinden gelir. Hem Loyolalı Ignatius hem de Azize Teresa, gençliklerinde *Amadis*'in hayal güçlerini nasıl cezbettiğini belirtmişlerdir: Nefsin adiliğine ve dünyanın aleladeliğine tenezzül etmemelerini teşvik eden şey, şövalye romanslarını okumak olmuştu. Aynı zamanda, şövalye romansı geleneğine *Don Quijote*'nin kesinlikle ilk saldırı olmadığını anımsayalım: Riquer, XVI. yüzyıl İspanyasında benzer konulu otuz beş yazılı metin sıralar;[19] ayrıca *Don Quijote*'nin basılmasından uzun süre sonra bile şövalye romanslarının hâlâ rağbet gördüğünü de unutmayalım.

İKİNCİ SEFER

Don Quijote'nin neredeyse her sayfasında, çoğunlukla izah edilmeyen kinayeler bulunuyor; bu da bize Cervantes'in, şövalye romanslarının pek çoğunun ana karakterlerine ve olaylarına okuyucuların zaten aşina olduğunu varsaydığını gösteriyor. Cervantes'in zamanında bu esere, şövalye romanslarına karşı öncelikle komik ve bir bakıma alaycı bir saldırı gözüyle bakıldığına hiç şüphe yoktu; fakat bu kadarı bir mit yaratmak için tek başına yeterli değildir. Şövalye romanslarının güncelliğini, hatta bilinirliğini yitirdiği ileriki nesillerde *Don Quijote*, nasıl olup da bir mit haline gelmiştir?

Eserin mit mertebesine ulaşmasının kesin sebeplerinden biri, her ne kadar olayların geçtiği zaman ve mekân

Literary History of Spain (Londra, 1971), s. 54.

[18] Erwin G. Gudde, *California Place Names* (Berkeley, 1962), "California".

[19] Riquer, "Cervantes and the romances of chivalry," Norton baskısı, s. 901-5. Cervantes'in bu geleneği taklit etmesine dair yakın bir çözümleme için bkz. Howard Mancing, *The Chivalric World of Don Quijote: Style, Structure, and Narrative Technique* (Columbia, MO, 982).

Cervantes dönemindeki İspanya olsa bile romanın, gerçek hayatın hususlarından büyük oranda azade olmasıdır; bu da romanslar dünyasının (ayrıca modern macera hikâyelerinin veya kovboy filmleri dünyasının da) özelliklerinden biridir. Don Quijote kıraç İspanya düzlüklerini arşınlarken; bir yandan da gezindiği mekânlarda karşılaştığı insanlarla ve gündelik hayatın sıradan kaygılarıyla uğraşır, buralarda sıcaklık ve toz gerçektir. Bununla birlikte, başka bir bakımdan da zaman ve mekân, bildiğimiz modern romanlardaki kadar gerçek değildir; tıpkı şövalye romanslarındaki etki ve tepkilerin, gerçek hayatın zorlu ve zorunlu niteliklerinden hiçbiriyle alakalı olmaması gibi. Kahramanın heveslerinin ve atının kaprislerinin, eylem akışının başlıca belirleyicileri olarak göründüğü *Don Quijote*'de, karşımıza çıkan her şey, sanki herhangi bir düzen olmaksızın gerçekleşmektedir.

Bu anlatının, şövalye romanslarıyla başka bir ortak noktası da, çeşitliliğe ve hikâyenin kapsamının genişlemesine son derece açık olmakla birlikte, mümkün mertebe en basit durumları içermesidir. Bu özelliği sayesinde *Don Quijote*, bazı bakımlardan Faust, Don Juan ve Robinson Crusoe gibi diğer mitsel masallara benzer: Hikâyenin kahramanı, zihninde çok basit bir fikirle birtakım eylemlere girişir ve bu eylemlerin hayata geçirilmesi esnasında sayısız macera yaşanır. Dahası, Cervantes, bireyin ruh hali meselesini de ele almaktadır; işte şövalye romanslarının eski *chansons de geste*'den ayrıldığı nokta tam da burasıydı ve bu özellik zamanla gelişip, *Amadís*'teki kahramanının en yenilikçi vasıflarından birini teşkil eden açık özfarkındalığa dönüşmüştür. Sonuç olarak, Cervantes'in anlatının eylemini epeyce genişletmesi, eylemin psikolojik bakımdan içselleştirilmesine aynı ölçüde önem vermesiyle bir bütünlüğe kavuşmuştur. Okumaya tıpkı diğer romanslarda olduğu gibi, iyi ve kötü diye ikiye ayrılmış bir dünyayla yüzleşmek üzere yola çıkan soylu bir kahramanla başlarız. Fakat kısa süre sonra, bu dünyada ve Don Quijote'nin algısında neyin iyi neyin kötü, neyin ger-

çek neyin gerçek dışı olduğu sorusu her şeyin sorunlu görünmesine yol açacaktır. Romanslarda bir çözüme kavuşan kavgalar, gizemler ve muammalar, *Don Quijote*'de çözümsüz kalır; bunlar çözülemez, çünkü bu eser insanoğlunun kafasını daima karıştırmış ve modern dünyanın düşünce ve kurmaca dünyasının kafasını bile hâlâ allak bullak etmeyi sürdüren sorunları yeni bir şekilde ele alır.

Don Quijote'deki çeşitli temel mitsel unsurların bir kısmı, Quijote'nin ilk seferinde elbette yoktur. Bu noktada Quijote'nin sahip olduğu güdüler, daha sonrasına kıyasla kaba sabadır: Örneğin, *Orlando innamorato* adlı eserde anlatılan Montalbân'lı Reinaldos'u [Renaud de Montauban'ı] bilhassa "şatosundan çıkıp herkesin yolunu kestiği" için takdir eder; ve özellikle Charlemagne hikâyelerindeki hain Ganelon'a "elinin tersiyle bir tokat patlatabilmek için" yanıp tutuşur (s. 27 [53]). Cervantes'in başlangıçta devreye soktuğu etkiler daha geneldir: Don Quijote, katırcıdan sopa yedikten sonra, kendisini Baudouin veya İbn-is-Serrac gibi balad kahramanlarından biri olarak hayal eder (s. 44-45 [70-71]) ve bu parodivari abartma yüzünden de, adamın ruh hali saf delilikle sınırlanmış gibi olur. Bunula birlikte çıktığı ikinci seferde karşımıza, ki bu yolculuk *Don Quijote*'nin ilk cildinin geriye kalan kırk yedi bölümü boyunca sürecektir, epey incelikli ve çok daha girift bir ruh hali çıkar.

Birinci sefer ile ikinci sefer arasındaki geçiş, Don Quijote'nin kütüphanesindeki kitaplardan uzun uzun bahsedilmesiyle gerçekleştirilir: Yeğeni, kâhyası, köyün berberi ve papaz yardımcısı, hepsi de Quijote'nin deliliğinin sebebi olarak bu kitapları görür ve çoğunu yakarlar. Quijote yılmaz. Fakat ilk macerasında, kendisine şövalyelerin doğuştan gelen haklarından biri sayılan, güvenilir bir silahtar bulamadığını fark eder. Böylece komşusu olan bir köylüyü, Sancho Panza'yı hizmetine alır ve tıpkı Amadis'in kendi silahtarına söz verdiği gibi, hizmetleri karşılığında ona, kendi kılıcıyla kazanacağı bir adayı bağışlayacağının sözünü bile verir. Elbette Sancho Panza, Chaucer'in *Can-*

terbury Hikâyeleri'nin önsözünde anlattığı, şövalyelerin asil soydan gelen çömezleri veya *Amadís*'teki Gandalin misali geleneksel türde bir silahtar değildir. Bunun yerine Sancho, şövalye silahtarlığı hayatına kâr güdüsüyle başlayan komik bir ahmaktır ve bu özelliği hem hikâye hem de hikâyenin anlamı için çok önemlidir. Fakat Quijote'nin acelesi vardır ve Sancho'yu da hemen elinin altında olduğu için seçer. Bulabildiği tüm parayı topladıktan, tolgasını yamadıktan ve bir arkadaşından kalkan aldıktan sonra Don Quijote nihayet bir akşam Sancho Panza'yla gizlice yola koyulur; muhtemelen de engellenir veya geri getirilirler korkusuyla kimseye görünmeden yola çıkmışlardır.

Araya giren hikâyeler ve Don Quijote'nin yolda karşılaştığı farklı karakterlerle ilgili girift alt olay örgüleriyle dopdolu olan anlatının ilk kısmı, tıpkı özgün *Amadís* gibi, dört farklı ciltten meydana gelir. Pek çoğu ilginç olan bu olaylar ana anlatının konusu ve hadiseleri üzerinde dolaylı, fakat katlanarak artan bir etkisi olacak şekilde düzenlenmişlerdir; araya giren bu hikâyelerden bazıları, incelikli barok olay örgüsünün harika örnekleridir.[20] Fakat bu yan hikâyeler ve alt olay örgüleri aslında mitin gerçekten bir parçası sayılmaz; nihayetinde Cardenio ve Don Fernando, Leonela ve Anselmo, Dorotea ve Doña Clara, hatta kendi hayatını ve maceralarını anlatan mahkûmun hikâyesini bile pek az kişi anımsayacaktır. Mit asıl olarak bizzat Don Quijote'nin başından geçen uzun olaylar dizisini merkeze alır ve Quijote'nin ikinci seferini sona erdiren şey de bu olaylardan biridir. Öncelikle, bir tür seyyar polis olan Kutsal Kardeşlik cemiyeti, bazı kürek mahkûmlarının serbest bırakılmasını zor yoluyla sağlayarak en bariz zaferlerinden birini kazanan Quijote'nin, bu eyleminden ötürü tutuklanması için ferman getirir.

[20] Özellikle Joaquin Casalduero'nun şu aydınlatıcı makalesine bkz. "La composición del Quijote," *Rivista de Filologica Hispanica* 2 (1940), İngilizceye çeviren: Esther Sylvia, "The composition of Don Quixote", şu kitapta: Flores ve Benardete, *Cervantes across the Centuries*, s. 56-93.

İkincisi, nihayet Quijote'ye yetişen rahip ve köy berberi, onu, evine kafes içinde tutsak olarak gitmenin, kaderinin bir buyruğu olduğuna, büyük bir büyücünün kehaneti aracılığıyla ikna ederler. Böylece zavallı Don Quijote evine öküz arabasına yüklenmiş bir kafesin içinde götürülür ve memleketine bir pazar günü öğle saatlerinde ulaştığı için, bu seferki dönüşü hem herkesin gözü önünde olur hem de onur kırıcıdır.

İkinci yolculuğunda Don Quijote'nin maceraları çoğunlukla kendi içinde çok basit olan bir eylem şablonu izler: Görsel bir uyarıcı ve ardından Quijote'nin bu uyarıcıyı şövalyeliğin zorunlulukları bağlamında tamamen yanlış yorumlaması; sonrasında Sancho Panza'nın bu hatayı gerçeğe uygun bir şekilde düzeltmesi, ama bu düzeltmenin efendisinin söz geçirilemez hayalî bilirkişiliği tarafından göz ardı edilmesi; derken bir meydan okuma; çarpışma ve neticesi; Quijote ve Sancho arasında epey eğlenceli bir tartışma şeklinde nükseden bu sonucu, okuyucu hevesle bekleme alışkanlığı kazanır.

Hem bu eylem şablonu hem de eylemin doğurduğu sohbetler, bir yandan çoğunlukla şövalye konusuyla bağlantılıyken, öte yandan da insan yaşamını ilgilendiren daha genel bakış açılarıyla ilişkilidir. Mit söz konusu olunca, Quijote'nin başından geçen en meşhur hadise, büyük oranda bu standart anlatı şablonunu ve konusunu takip eder. Don Quijote, Montiel ovasında yeldeğirmenleri görür; bunların "otuz ya da biraz fazla azman dev" olduğundan emindir; bunları katlederek elde edeceği ganimetle hem Sancho'yu hem de kendisini zengin etmeyi umar; dahası "kötü tohumları yeryüzünden silmek hayırlı bir savaştır, Tanrı'ya büyük hizmettir." Sancho sabırla yeldeğirmenlerinin yeldeğirmeni olduğunu açıklar, fakat Quijote kibirli bir yanıt verir: "Serüven konusunda tecrübeli olmadığın belli." Yeldeğirmenlerine meydan okumasını haykırır, kendisine ve Dulcinea'ya hedefini tarif eder ve en yakın yeldeğirmenine dörtnala saldırır. Kargısını değirmenin kanadına sokmayı başarır, fakat heyhat! "Rüzgâr kanadı öyle bir dön-

dürdü ki, mızrak parçalan[ır]"; atı ve süvarisini sürükler, şövalye kötü bir şekilde yaralanarak yerlerde yuvarlanır. Sancho "ben zatı-ı âlinize söylememiş miydim" demeye cüret eder, ama Quijote hemen bir gerekçe uydurarak onu susturur: "odamı ve kitaplarımı çalan büyücü Freston, bu devleri değirmene çevirdi; onları yenmenin şanını elimden almak için" (s. 59-60 [84-85]). İşte böylece hiçbir gerçekliğin yok edemeyeceği, kendini besleyen bir çılgınlık dünyasına girmişizdir ve bütüne bakarsak da böyle olduğu için memnunuzdur, çünkü kahramanımız tüm hakaretlerin en acısına, yani kendini küçük düşürdüğünün farkında olmaya karşı bile mucizevi bir şekilde bağışıklık kazanmış demektir.

Yeldeğirmenleriyle dövüşme sahnesi bir bakımdan eşsizdir, çünkü söz konusu olan şey öylesine devasa ve bariz cansız nesnelerdir ki, bu karşılaşma mit için büsbütün temsilî bir resimsel imge sağlamaktadır: "Yeldeğirmenlerine kafa tutmak" deyiminin benimsenmesi, işte bu sahnenin simgesel niteliğine işarettir. Bu deyim, hayal edilen bireysel amaç ile o hedefe ulaşmanın imkânsızlığı arasındaki gülünç dengesizlik yüzünden asla uygulanamayacak olan bir girişimi anlatır. Bu deyimin halk arasındaki kullanımında bilhassa idealist bir çağrışımı var: Birey, kişisel menfaati peşinde koşmuyordur; aslında insanlığa faydasının dokunması gibi soylu, fakat kuruntu eseri bir fikirden ilham almıştır.

Kişisel arzular ile gerçeklik arasındaki başkalık elbette Don Quijote'ye özgü değildir, zira romantik dilekleri tarihî gerçeklerin yerine koymak evrensel bir eğilimdir. Esasen Don Quijote, tıpkı romanslarda olduğu gibi, benzer hayal ürünü baskılara bilinçsiz bir şekilde tepki verir: O, kahramanlıklarla dolu geçmişin altın günlerinin geçip gitmesinden bu yana, tarihin akışını onarma girişiminin vücut bulmuş halidir. Miguel de Unamuno, Quijote'nin macerasının bu yönünü cüretkâr bir biçimde dile getirecektir: "Donkişotluk, ortaçağ ile Rönesans arasındaki mü-

cadelenin düpedüz en umutsuz safhasıdır."[21]

Elbette bu geçiş, en modern unsurlarından biri olarak bilimi kapsar. Quijote hakkındaki kitabında Ortega y Gasset şunu yazmıştır:

> Mitin beslediği dünya görüşü, düşman kardeşi bilim yüzünden insanların ruhları üzerindeki hâkimiyetinden yoksun kaldığında, epik gelenek dinsel ağırlığını kaybeder ve yeni maceralar aramaya kalkışır. *Libros de caballerias*... epiğin yaşlı gövdesinden çıkan son büyük tomurcuklardı... Şövalye kitapları, anlatılan şeyin gerçekliğine duyulan inanç haricinde, epik özelliklerini sürdürür.[22]

Bu gerçekliğe inanmak, Don Quijote için bir zorunluluktu ve tarihin genel seyrini bir gerileme olarak görmesini de sağlıyordu. Bu görüşü kendinden emin bir şekilde ısrarla aktarıyordu, örneğin altın çağın keçi çobanları hakkındaki ünlü nutkunda buna rastlarız: O kutlu çağda her şey ortaktı, uyum ve dostluk hüküm sürüyordu, kayırmacılık ve çıkarcılık yüzünden adalet yoldan sapmamıştı, bakireler iffetlerini kaybetme korkusu yaşamaksızın etrafta özgürce dolaşabiliyordu. Quijote, bu uygarlık idealinden ötürü şövalyeliğe başlamıştı. "Şimdi bizim iğrenç çağımızda," diye sürdürür (buna "demir çağ" der), "kötülük arttıkça gezgin şövalye tarikatları kuruldu; bakireleri kollamak, dulları korumak, yetim ve muhtaçlara yardım etmek için" (s. 74-75 [101-102]). Bu bağlamda gezgin şövalyelik, önemli bir dinî işleve hizmet ediyor. İleride Don Quijote, keşişlerin işinin şövalyelik kadar zor olduğunu söyler: "Ama bu dünyada bir o kadar da gerekli olduğundan hiç şüphe[si] yok[tur]." Kilise ahalisi, "Tanrı'ya dünyanın iyiliği için yakarır" fakat bunu "huzur ve barış içinde" yaparlar: Öte yandan gezgin şövalyeler hem ciddi bir mahru-

[21] Unamuto, İngilizceye çeviren: J. E. Crawford Flitch, *The Tragic Sense of Life* (1912; New York, 1954), s. 322 [Türkçesi: *Yaşamın Trajik Duygusu*, çeviren Osman Derinsu, İnkilap Kitabevi, 1986].

[22] Ortega y Gasset (1914), İngilizceye çeviren: Evelyn Rugg ve Diego Marin, *Meditations on Quixote* (New York, 1963), s. 130.

miyete ve tehlikeye maruz kalırken hem de yaptıklarıyla, keşişlerin gerçekleşmesi için ancak dua edebildikleri işleri başarırlar; aslına bakılırsa gezgin şövalyeler "Tanrı'nın dünya üzerindeki temsilcileri ve Tanrı adaletinin dünya üzerindeki uygulayıcılarıdır" (s. 85 [112]).

Hem altın çağla ilgili söylevin "pekâlâ göz ardı edilebileceği" (s. 75 [102]) yorumunda bulunan anlatıcı, hem de Quijote'nin hitap ettiği insanlar, onun görüşlerini bariz saçmalık olarak görmektedir; örneğin Don Vivaldo, Quijote'nin "saçmalıklarına çanak tutmak" için bu görüşleri ciddiye alıyormuş gibi yapar (s. 85 [112]). İleriki sayfalardaysa Cervantes kahramanına tüm ciddiyetiyle şu yorumu yaptırır: İspanya kralının Osmanlı istilası tehdidini savuşturması için "tek yapılacak şey, Majestelerinin çığırtkanlar vasıtasıyla, İspanya'da dolaşan bütün gezgin şövalyeleri, belli bir günde saraya toplanmak üzere çağırması; sadece beş altı gezgin şövalye gelse bile, Osmanlıların bütün gücüne tek başına karşı koyabilecek bir tanesi olabilir aralarında" (s. 427 [455]). Doğru, saçma: ama yine de, Quijote'nin askerî ve siyasi şuuru noksan olsa bile, bu fikrinin inkâr edilemez yaratıcı bir mantığı var. Dünyanın bugünkü yozlaşmış durumunda, geçmişin tüm yüce değerlerine ihtiyaç duyarız: Pastoral yaşantının değerleri, altın çağın değerleri, romanslardaki Hıristiyan şövalyelerin değerleri, ortaçağ ve Rönesans düşünce dünyasında Hıristiyan şövalyelerle sık sık bir tutulan Yunan ve Roma kahramanlarının değerleri; dolayısıyla tüm erdemlerini kaybetmiş bir dünyada bu değerleri yeniden canlandıracak insanlara, yani gezgin şövalyelere ihtiyaç duyarız.

ÜÇÜNCÜ SEFER

Don Quijote'nın birinci kısmı çok hızlı ve muazzam bir başarı yakalamıştı: Sırf ilk yıl içinde dört tescilli, üç de korsan baskı yapılmıştır.[23] Ardından başka baskılar da geldi,

[23]William Byron, *Cervantes: A Biography* (New York, 1978), s. 444.

bunlardan ikisi Brüksel, bir tanesi de Milano kaynaklıydı; kısa süre içinde Fransızcaya ve İngilizceye de çevrildi. 1613 yılında Cervantes, bir devam bölümü yazacağını duyurdu; birinci kısmın son bölümünde bu olasılığın ip uçları zaten saklıydı. Bununla birlikte 1614 yılında ondan önce davranan biri oldu: Alonso Fernández de Avellaneda mahlasını kullanan ve kimliği hâlâ belirsiz bir yazarın kaleme aldığı düzmece bir devam kitabı Tarragona'da basıldı.[24] Cervantes'in yazdığı devam cildiyse 1615 yılının sonunda piyasaya çıktı ve 1617'den itibaren iki cilt de normal olarak birlikte basılıp tek eser olarak değerlendirilmeye başlandı.

Anlatının ikinci kısmı, Don Quijote'nin üçüncü ve son yolculuğunu ele alır. Bu yolculuk, önceki iki akının toplamından hatırı sayılır ölçüde uzundur; yine de daha derli topludur, çünkü artık hikâyenin başkahramanını doğrudan ilgilendirmeyen daha az yan hikâye ve olay içermektedir. Anlatı, Don Quijote'nin yeni bir maceraya çıkmadan önce Dulcinea'nın hayır duasını almaya karar vermesiyle başlar. Sancho Panza, kadını Toboso'da bulamaz ve tesadüfen karşılaştığı üç köylü kızından birinin gerçekte kötü bir büyücü tarafından görünüşü değiştirilmiş Dulcinea olduğuna Don Quijote'yi ikna eder. Bu iddia daha sonra Kral Arthur'un büyük sihirbazı Merlin'i canlandıran birinin, "üç bin üç yüz kırbaç vurması gerekiyor / senin şu silahtarın olacak Sancho'nun / kendi koca poposunun her iki yanağına" (s. 623 [664]) talimatıyla, Dulcinea'nın eski görüntüsüne kavuşabileceğini söylediği bir hilede tekrarlanacaktır.

Üçüncü akını için Quijote'nin zihninde olan ana macera, Saragosa'da düzenlenen törensel yarışmada şan kazanmaktı. Aslında bu yarışmaya asla ulaşamayacaktır.

[24] Cervantes'in yazdığı devam cildinin elli dokuzuncu bölümünde bu eser Don Quijote ve Sancho Panza tarafından eğlenceli bir şekilde tartışılır; anlatıcı, Avellaneda'yı takıntılı ve nispeten kinci bir şekilde alaya alır.

Bunun yerine anlatı, Quijote ve Sancho'nun yolda karşılaştığı olayları betimler. Don Quijote macerasına gerçek bir başarıyla başlar: Tek çarpışmada Aynalar Şövalyesini alt eder. Fakat bu şövalye aslında Sanson Carrasco'dur, yani Quijote'nin kendi köyündeki berber ve papazla işbirliği yapan bir öğrencidir; Quijote'yi çarpışmada yenip, bunun kefareti olarak köye dönme şartı koşarak Quijote'yi yuvasına döndürmeyi ummaktadır, ama Quijote'nin beklenmeyen zaferi bu tasarıyı suya düşürür. Quijote, seferinin ana kısmını bir dük ve düşesle birlikte geçirir ve bunlar, tuhaftır ki *Don Quijote*'nin birinci cildini okumuşlardır. Quijote ve Sancho'nun hesabına birtakım oyunlar düşünerek kendilerini eğlendirirler, örneğin Sancho'ya vaat edilen adada olmasa bile en azından dükün topraklarındaki bir köyde geçici valilik ayarlamayı tahayyül ederler. Bu serüvenin sonunda Sancho ve Quijote, Barselona'ya yolculuk eder ve kendisi de *Don Quijote*'nin ilk cildinin hayranı olan haydut şefi Roque Guinart'ın çabalarıyla şehre görkemli bir giriş yaparlar. Fakat son artık yaklaşmıştır. Beyaz Ay Şövalyesi Don Quijote'ye meydan okur; aslında bu şövalye, tekrar ortaya çıkan Sanson Carrasco'dur. Bu kez Sanson'un hilesi işe yarar: Don Quijote mağlup olur; evine dönmeyi kabul eder ve en azından bir yıl boyunca gezgin şövalyelikten vazgeçmeye söz verir.

Quijote'nin çıktığı üçüncü seferin büyük bölümü, Don Quijote'nin eski serüvenlerini gerçekten bilen karakterlerin, ona kasten oyun oynamasıyla geçer. Bu kadarıyla üçüncü sefer, okuyucuya eski yolculuklar kadar heyecan sunmaz; fakat oyun oynama unsuru fazlasıyla göze batıyor olsa bile, eserin bu ikinci kısmı, yeni bir derinliğe ve karmaşıklığa sahip düşünsel ve edebî açıdan zengin nitelikler sunmaktadır. En barizi, Don Quijote ve Sancho Panza'nın daha şimdiden hem kendileri hem de başkaları için mit şahsiyetlerine dönüşmüş olmalarıdır; artık bu efsanevi kişileri gerçek dünyada eyleme geçerken görürüz. Kurmaca ile tarih arasındaki ilişkiye yeni bir yön kazandırılmıştır. Romanslar genellikle yarı tarihî kişilik-

leri kurmaca karakterlere çevirmiştir, Cervantes ise tam tersine kendi kurmaca karakterlerini gerçek tarihî şöhretlere dönüştürmüştü.

DON QUIJOTE VE SANCHO PANZA

Don Quijote'de Cervantes'in başardığı işleri değerlendirmeye yönelik her girişim, mutlaka kahramanın kişiliğindeki bariz çelişkilerden yola çıkmalıdır.

Don Quijote ilk seferine çıkar çıkmaz pek çok insan ona deli demiş ve hiç kimse de buna cidden karşı çıkmamıştır; en başta da anlatıcı bu görüşle hemfikirdir, çünkü romansları ciddiye aldığı için Quijote'nin bariz çılgınlığını sürekli gözümüze sokarak topyekûn bir aşağılamayı bize zorla kabul ettirmeye çalışır. Bununla birlikte, eğer Don Quijote günümüzdeki modern algılama uyarınca, gerçekten deliyse, her yerde rağbet gören bir şahsiyet nasıl olabilmişti? Cervantes'in zamanında deliliğin veya çılgınlığın kişiler arasında mutlak bir nitelik ayrılığı yarattığı düşünülmezdi;[25] geniş kabul gören vücut salgıları kuramına göre, sıradışı bir zihinsel güç ya da hayal gücü, bedendeki fiziksel bileşenlerden birinin aşırı miktara ulaşmasının sonucu diye görülürdü ve bu da kişinin düşüncelerinde veya davranışlarında buna denk bir aşırılık yaratır deniyordu. Bu yaklaşım, Quijote'de gözlemlediğimiz pek çok özellikle tutarlıdır. O, kendi köyünde İyi Yürekli Alonso Quijano ismiyle tanınır (s. 829 [881]) ve sevilen bir kişidir. Kendisini dinleyenleri çoğunlukla bilgisi ve belagatıyla şaşırtır; aslında kimi konuşmaları, bilhassa altın çağ ve kılıç ile kalem hakkındaki konuşmaları o zamandan beri İspanya okullarının klasikleri arasına girmiştir. Kabaca söylersek, Quijote ancak kelimenin günlük konuşma anlamında "deli"dir; davranışları hatırı sayılır ölçüde takıntılıdır, fakat sadece belirli ve sı-

[25]Bkz. R. O. Jones, *The Golden Age*, s. 177-78 ve E. C. Riley, *Don Quixote* (Londra, 1986), s. 48-57, 62-63.

sınırlı meselelerde böyle davranır. Ayrıntıya inecek olursak, Quijote'nin tek konuda aşırıya kaçan, fakat sadece bu konuyla sınırlı bir yorum getirme düşkünlüğü sergilediği söylenebilir; üstelik düşkünlüğü tamamen romanslar ve gezgin şövalyelikle ilgilidir. Anlatıcının da bize söylediği gibi, "kendisi sadece şövalyeliğe ilişkin konularda sapıtır, diğer konularda çok berrak ve kıvrak fikirler ileri sürerdi" (s. 657 [700]).

Quijote'nin akıl sağlığını veya akıl yoksunluğunu çözümlerken bu noktadan ileri gitmek zor. Anlatıcının kuru ve çoğunlukla eleştirel nesnelliği, bizi kahramanın zihninde derin veya yetkin bir yolculuğa çıkarmaz. Açıkçası Quijote, düşünmeyi seven bir adamdır, fakat iç gözlemlerinin doğasını yalnızca sözlerinden ve eylemlerinden tahmin edebiliriz. Bununla birlikte hem sözleri hem de eylemleri, bu delilik meselesinde bir yandan da aslında oldukça bilinçli olduğunu gösteriyor. Örneğin, Dulcinea'nın kendisini hakaretle karışık geri çevirmesinden sonra kendisini nasıl çaresiz hissettiğini göstermek için, kefaret olarak delirir. Mantığın ve takıntının hoş bir birleşimiyle, bu hadiseyi bilinçli bir edebi taklit olarak anlatacaktır: "Belli bir sebeple çıldıran gezgin şövalye, özel bir övgüyü hak etmez; mesele sebepsiz delirmek ve sevgilime, sebepsiz yere bunu yapıyorsam, sebebi olunca ne yapacağımı düşündürmek" (s. 179 [208]). Delilik sorununun böylesine incelikli bir şekilde farkında olması, şunu söylediğindeyse iyice karmaşık bir hal alacaktır: Eğer Dulcinea'nın gönlü, deliliğinin yüzü suyu hürmetine yumuşamazsa, "gerçekten delir[ecek], delirince de hiçbir şey hissetme[yecektir]." Freud, nevroz ve psikozların tedavi işlevleriyle ilgili bu görüşe hiç şüphesiz katılırdı.

Don Quijote gerçeklik ve kendi sevimli hayalleri arasında hassas bir denge tutturmuş gibi görünmekte. *Don Quijote*'nin ikinci cildinin bir yerinde, eserin ilk cildinde eylemlerinin gerçeğe ne kadar sadık bir şekilde aktarıldığı tartışılıyor. Quijote'nin söyledikleri en başta, yalın gerçekliğe su götürmez bir sadakat gösteriyor gibidir: "Tarih

adeta kutsal bir şeydir; çünkü doğru olmak zorundadır; doğrunun olduğu yerde de Tanrı vardır" (s. 442 [471]). Fakat Sanson Carrasco, kimi okuyucuların, anlatıcıdan Quijote'nin yediği dayakların bir kısmını kitaba almamasını istediğini bildirince, şövalyenin bulunduğu yorum, savunmacı şüphecilik konusundaki ustalığını gösterir: "çünkü hikâyenin gerçekliğini değiştirmeyen olayların, hikâye edilen kişiyi değerden düşürüyorlarsa, yazılmasına gerek yoktur. Aslında ne Aenias, Vergilius'un tasvir ettiği kadar saygılı, ne de Odysseus, Homerus'un tarif ettiği kadar sağduyuluydu" (s. 439-440 [468]). Don Quijote'nin romansların şablonuna körü körüne sadık kalmayı reddettiği noktalar da vardır: Örneğin, sağduyulu bir gerçekçilik zeminine dayanarak, yardımcısı Sancho'yu keyfini süremeyeceği kadar yaşlanmadan en kısa süre içinde valilikle ödüllendirip, bilindik romans âdetlerini "iyileştirmeye" karar verir (s. 58 [83]). Ayrıca Quijote'nin gerçekten şüpheye düştüğü anları da görürüz: Düşes, acaba Dulcinea onun hayal gücünün bir ürünü olabilir mi diye merak ettiğinde, şu yanıtı verir: "Dulcinea'nın yaşayıp yaşamadığını, hayalî olup olmadığını Tanrı bilir; bunlar sonuna kadar incelenecek şeyler değiller" (s. 606-607 [646]).

Cervantes, Don Quijote karakterine, şövalye kalıbını bire bir taklit eden delirmiş bir adam niteliğini diğer pek çok şekilde de kazandırmıştır. İlk olarak Quijote, bu kalıptan bağımsız, sıradan insan özelliklerinin çoğunu taşımaktadır: Her zaman neşeli, sabırsız veya heyecanlı değildir, bazen temkinli, şüpheci ve soğukkanlı da olabilir. Bazı hadiselerde Don Quijote, örnek alınacak cesaret ve diğerkamlık gibi şövalye ideallerine ulaşamaz. Örneğin tavernada, Sancho'yu battaniyeyle havaya fırlattıkları zaman, Quijote atından inip yardımcısını savunamayacak kadar kendini "bitkin" hisseder (s. 116 [144]). Daha sonrasında, köylüler, eşek anırmasını gerçekçi bir şekilde taklit eden Sancho'nun kendileriyle alay ettiğini sanıp, onu kendinden geçene kadar dövdüklerinde, köylüler tarafından üzerine doğrultulan kundaklı yaylar ve çakmaklı

tüfeklerden dehşete kapılan Quijote kaçar ve "ikide bir nefes alıp, hâlâ nefes alıp alamadığını kontrol eder" (s. 581 [618-619]).

Don Quijote, benliği hiçe sayan diğerkamlık meselesinde de şövalye idealinin epey uzağında kalacaktır. Yalnız, yaşlı insanların bencilliğinden bir parça taşır ve bu yüzden çoğunlukla huysuz ve dediğim dedik birisidir. Dulcinea'nın güya büyüden kurtulması için, Sancho'nun kendi kendini kırbaçlamaya razı olmasını tekrar tekrar istemesi okuyucular için özellikle ve nahoş bir biçimde sıkıntılıdır; öte yandan, Sancho, acı çektiğine dair özellikle ikna edici bir çığlık kopardığında, ona kıyamayacak kadar nazik ve şefkatli birisidir (oysa Sancho sadece ağaçları kırbaçlıyordur) (s. 815-16 [869]).

Quijote'nin daha genel başka bencil güdüleriyse, gezgin şövalyeliğe başlamış olmasından çıkarsanabilir: Aslında bu durum, kendi ruhsal ve toplumsal menfaatlerini karşılamaktadır; çünkü gezgin şövalyelik, aslında köy hayatının kısıtlayıcı tekdüzeliğinin insana dayattığı benlik imgesinden daha hoşnut edici bir benlik imgesi yansıtır; üstelik hiçbir şekilde istisnai bir soyluluk iması akla getirmeyen *hidalgo*[26] unvanından, çok daha itibarlı olan *caballero* unvanına geçmek, toplumsal ölçekte de bir yükselme anlamına gelir. Bunun üzerine Sancho Panza, romanın ilk cildine kendi yörelerinde verilen tepkiyi Quijote'ye bildirir: "Asilzadeler [hidalgo], zat-ı âlinizin asilzadelik sınırları dışına taşarak *Don* lakabı aldığınızı, üç bağ kütüğü, iki dönüm arazi, sırtınızda bir çulla şövalyeliğe kalkıştığınızı söylüyorlar" (s. 436 [464]).

Fakat bütününe bakıldığında, Don Quijote'de, onu gerçek ve insan gösterecek kadarından daha fazla kusur ve zayıflık bulunmaz. Üstelik sadece okuyucularının değil, romanda karşı karşıya geldiği neredeyse herkesin gönlünü

[26] Antonio Domingues Ortiz'e göre, XVI. yüzyılın sonlarına doğru, Kastilya'daki ailelerin yaklaşık onda biri soyluydu. Bkz. *The Golden Age of Spain 1516-1659* (New York, 1971), s. 114.

kazandığını görürüz. Onunla dalga geçen karakterler –ki Quijote'nin kişiliği alay edilmekten korktuğu konusunda hepimizi ruhen ikna eder– içinde yaşadıkları olağan zihinsel ve toplumsal normların nihayetinde kasvetli, temkinli ve bencilce görünmesine sebep olurlar. Dük, Quijote'ye son tuhaf numarasını yaptığı zaman, anlatıcı hiç olmadığı kadar Quijote'nin deliliğinin yanında saf tutmaya yaklaşır ve şu yorumu yapar: "Seyyid Hâmid ... oyunu oynayanları da oyuna gelenler kadar deli bulduğunu, dükle düşesin, ahmaklara oyun oynamak konusundaki heveslerine bakıp, onların da ahmaklıktan bir parmak ötede olduklarını söyler" (s. 810 [863]).

Dük ve düşes, romanda Don Quijote'nin deliliğinin önde gelen bir niteliğine, yani bulaşıcı olma özelliğine bilmeden kendini kaptıran sayısız karakterden ikisidir. Nihayetinde gerçeklik, kişisel bakışımızın algıladığı şeydir; her ne kadar, kendi bakış açımızı insanların alaylarından ve kınamasından saklamayı öğrenmiş olsak bile, dobra dobra konuşanları takdir etmekten başkası elimizden gelmez. Böylece, Don Quijote'nin, şahsi bakış açısını gerçekliğin ters cevaplarından korumak için çoğunlukla olayları kafasına estiği gibi yorumlamasına anlayışla yaklaşırız. Dolayısıyla, kendisine tolga yaparken, yaratıcılığını kullanıp mukavvadan açılır kapanır siperlik yapmak için bir hafta harcar; ürettiği siperlik, deneme amacıyla indirdiği ilk kılıç darbesiyle tarumar olur; ardından daha güçlü bir tane yapar; fakat sonra, "bir deneme daha yapmayıp kenara koy[ar]; açılır kapanır siperliği, şahane bir miğferi olmuştu[r]" (s. 28 [53]).

Bu, aşina olduğumuz aptalca bir koruma stratejisidir; çoğumuz, epey çaba sarf ettiğimiz bir şeyin faydasızlığının bir an önce ortaya çıkmasındansa, durumu erteleyip ileride meydana gelebilecek bir felaket ihtimalini yeğleriz. *Don Quijote*'de de komedi unsurunun büyük bölümü, deliliğini ortaya çıkarabilecek gerçeklerden kendini korumaya çalışan kahramanın dolambaçlı stratejilerinden türemektedir. Kendimizi Don Quijote'yle özdeşleştiririz, gerçekli-

ğe galip gelmesini umarız; başkalarının oyunlarına ayak uydurmayı inatla reddedip insanları kendi oyununu oynamaya mecbur bırakmayı başardığı her defasında, hem gönlümüz ferahlar hem de onu kıskanırız. Aynı zamanda, anlatıcının Quijote'yle alay etmesini de memnuniyetle karşılarız; çünkü bu durum, kendi hayallerimizdeki hayatı yaşamaya yönelik ikircikli girişimlerimizin aslında zayıf temkinler olduğunu kabul etmemizi kolaylaştırır.

Bu mitin sahip olduğu uzun soluklu evrenselliğin başka bir yönü de Cervantes'in ikna edici olacak kadar dolu dolu bir değil, iki karakter yaratmasından ileri gelmektedir: Don Quijote ile Sancho Panza arasındaki ilişkiyi öyle bir sunar ki, bu ilişki artık hem ruhsal bakımdan sahicidir hem de kitapta ele alınan pek çok ana konunun bir mizansenidir.

Eğer bir yolda yan yana ilerleyen bir sırık ile tombalak görürsek, bu görüntü aklımıza hemen Don Quijote ile Sancho Panza'yı getirir. Görüntüleri o kadar çok zıtlık barındırır ki birlikte her şeyi kapsıyor gibidirler: Tüfek harbisine benzeyen Quijote, gökyüzüne yükselen bakımsız bir Gotik kule gibidir; kısa ve tıknaz Sancho ise koca göbeğine bakar ve bu gidişin sonunu merak eder. Binek hayvanları da bu komik ikiliyi tamamlamaktadır: Bir deri bir kemik kalmış Rocinante adlı at ve besili Eşek; sahipleri gibi bu iki hayvan da son derece uyumsuzdur, ama yine de bunları birbirlerinden ayrı düşünemeyiz.

Faust veya Don Juan'ın aksine, Don Quijote ile Sancho Panza'nın görsel bir mit haline gelmesinin sebebi, kısmen Cervantes'in bunları tanımlama şeklinden kaynaklanıyor şüphesiz. Bu karakterlerin fiziksel özellikleri ve hatları, Kastilya topraklarının kaba saba ışığına denk, insafsız bir netlikle resmedilmiştir. Ayrıca Cervantes sanki geleceğin ne getireceğini biliyor gibidir, çünkü eserinin resme dökülmesiyle ilgili pek çok imada bulunur. Birinci cildin başında anlatıcı, bu hikâyenin kaynağının, Toledo'da bulduğu eski bir Arap yazması olduğunu açıklar ve "birinci defterde, Don Quijote'nin Vizcaya'lıyla çarpışması çok

canlı bir şekilde resmedilmişti," der (s. 67 [93]); bunun ardından da sadece bu dövüş değil, aynı zamanda şövalye, silahtarı ve Rocinante de oldukça ayrıntılı bir biçimde betimlenir. Romanın ikinci cildindeyse Sancho adeta bir kâhin gibi şu öngörüde bulunur: "Bahse girerim ... kısa bir süre sonra, bizim kahramanlıklarımızı gösteren resimlerin asılı olmadığı tek bir meyhane, han, berber dükkânı kalmayacak" (s. 817 [871]).

Kahramanlarımızın görsel imgeleri, savundukları fikirlerin arasındaki pek çok zıtlığın da canlı örneğidir. Bu zıtlıklar temel fiziksel farklılıklarla başlar (zayıf ve şişman, kısa ve uzun), fakat buradan yola çıkıp en genel ve simgesel ihtilafların bazılarına ulaşır. Ruhsal bakımdan Quijote ve Sancho; tin ve et, beyin ve göbek, yer ve gök, hayal ve gerçek, geçmiş ve gelecek, edebiyat ve hayat kutuplarının yerine geçerler; toplumsal alanda şövalye ve köylü, herkese malum kahraman ve sözde ödlek, içe kapanık ve dışa dönük, yalnız ve girişken, bekâr ve koca ayrımı da vardır. George Orwell, bu karakterlerin arasındaki bağ hakkında gayet hoş bir biçimde yazarken, Don Quijote ile Sancho Panza arasındaki bağlantının, aslında bütün olarak insanlığı meydana getiren pek çok karşıtlığı temsil ettiğini ileri sürecektir:

> Bu iki ilke, yani soylu delilik ile bayağı bilgelik, neredeyse her insanoğlunda yan yana var olmaktadır. Kendi zihninizin içine baktığınızda, hangisi sizsiniz, Don Quijote mi yoksa Sancho Panza mı? Herhalde ikisi birdensiniz. Bir parçanız kahraman veya aziz olmak isterken, başka bir parçanız da postu deldirmeden hayatta kalmanın faydalarını açıkça gören o küçük şişko adamdır. Bu, gayriresmi benliğinizdir, ruha karşı çıkan midenin sesidir ... sizin bir parçanız olmadığını söylemek düpedüz yalan olur, tıpkı Don Quijote'nin de bir parçanız olmadığını söylemenin yalan olacağı gibi.[27]

[27] George Orwell, "The Art of Donald McGill," *A Collection of Essays* içinde (New York, 1954), s. 120.

Burada Orwell, bu mitin cazibesi ve bizde uyandırdığı bilgelik hissi için başlıca ruhsal sebeplerden birini ifade ediyor. Fakat sunduğu formülasyonun vurgusu iki tür sadeleştirme içerir: Quijote ve Sancho'nun zıt kutuplar olmasını hesaba katmaz, Orwell'in "neredeyse her insanoğlunda" gördüğü karmaşık harmanın kimi unsurlarını paylaştıklarını söyler; ayrıca bu söz konusu formülasyon, o iki karakterin arasındaki münasebetin ilerleyişi sırasında insan karmaşıklığının gelişmesini ve değişmesini de göz ardı etmektedir.

Sancho Panza şüphesiz kaba saba ve hayvanidir; *panza* İspanyolcada "göbek" anlamına gelir ve Sancho'nun eyer heybeleri, görsel hafızamıza Don Quijote'nin zırhı kadar kazınmıştır. İspanyolca bir terim kullanmak gerekirse, Sancho bir *gracioso*'dur: yani maskara veya palyaço değildir, ama ciddiye almaya değer komik biridir.[28] Elbette Baküsvari bir kişilik de değildir:[29] Morena sıradağlarındayken, Quijote âşık şövalyelere yaraşır bir delilik sergilemek ister ve silahtarına şunu söyler: "Hiç değilse çıplak halde on beş, yirmi çılgınlığımı seyretmeni istiyorum" (s. 186 [216]). Sancho bunu duyunca hakikaten afallar: "Tanrı aşkına, saygıdeğer efendim, zat-ı âlinizi çıplak görmeyeyim, çok üzülürüm, gözyaşlarımı tutamam" (s. 187 [216]). Sancho'nun açık saçık konulardan bahsetmeye en çok yaklaştığı yer, ikinci seferinin sonunda Quijote eve götürülürken yaptıkları eğlenceli bir sohbettir. Çok tedbirli davranan Sancho, kafeste kapalıyken efendisinin bedensel işlevlerini nasıl idare ettiğini sorar: "Ben de canı gönülden bunu öğrenmeyi istiyordum" (s. 381 [414]).

O halde Sancho Panza kaba sabadır, fakat çok edeplidir. Aynı zamanda korkak olduğu da söylenir. Don Quijote'nin tehlikenin ardından gidip kayıtsızca bunun

[28] Bkz. Norton edisyonunun 59. bölümünde, Samuel Putnam'ın 16 numaralı notu.

[29] Bkz. Arthur Efron, *"Don Quixote" and the Dulcineated World* (Austin, Texas, 1971).

doğurduğu acılara cesurca katlanması ile yardımcısının tehlikeden acıklı, komik bir korku duyup, canı yandığında dişini sıkmayı ve katlanmayı yüzsüzce reddetmesi arasında şüphesiz tutarlı bir tezatlık bulunur. Yine de Sancho tehlikeler ve zorluklarla dolu hayatında Quijote'ye gönüllü katılır; bazen de doğru düzgün savaşır; her ne kadar içine düştüğü durumları çoğunlukla anlamasa, hatta yaptıklarının delilik olduğunu düşünse bile, sonuçta postunu tehlikeye atmaktan kaçınmaz. Okuma yazması yoktur, fakat sözlü geleneğe dair sağlam bir bilinç sahibidir; özellikle halk deyişleri biçimindeki bu gelenek, efendisiyle girdiği herhangi bir tartışmada, Quijote'nin tüm tarih ve edebiyat bilgisine rağmen Sancho'nun kendi görüşünü savunmasını mümkün kılacak kadar zengindir. Aynı zamanda Sancho son derece zekidir, hem de sadece işbilir ve ihtiyatlı olması bakımından değil, ayrıca mantıksal ve örneksemeli meselelerde de yüksek bir idrak yetisi bulunur, örneğin tartışmalarda kendi bakış açısını savunurken belagatini hünerli bir biçimde kullandığını görürüz. Sancho, Baratarya valisi olduğu zaman, burayı kendisi için kârlı bir zenginlik ve refah kaynağı haline getirme fikrini unutur; aslında, Quijote'nin verdiği nasihatlara ihtiyaç duymaz gibidir; eşitlik ve adaletle ilgili önyargısız hissi sanki kendiliğinden doğmuştur. O halde, şimdiye dek Sancho'ya uygun görülmüş fiziksel, maddi ve bencilce özelliklerin bünyesindeki çeşitli kutupları değerlendirirken, mizacının ve içinde bulunduğu durumun temayüllerine rağmen, Cervantes'in onunla ilgili düşüncesinin de ötesinde, Sancho'nun kişiliğinde doğa yasalarına duyulan yerleşik bir inanç, toplum içindeki konumları her ne olursa olsun tüm insanlara rehberlik edebilecek güçlere dair doğru bir mantık mevcut olduğunu da göz önüne almalıyız. Sancho'nun "Ben bu felsefelerden anlamam," demeye hakkı vardır, ama yine de kendinden emindir: "Ben de herkes kadar ruha sahibim" (s. 389 [423]).

Don Quijote ise farklı bir meseledir. Gördüğümüz gibi, zaman zaman ideallerine uygun davranmasa bile,

duruşunun fiziksel ve zihinsel katılığını, gerçekliğin yıkıcı güçleriyle giriştiği çarpışmada, aptalca idealizminin vazgeçilmez savunması olarak görmemiz şarttır. Yine de maddi gerçeklerin gayet farkındadır; Sancho'nun para, yiyecek ve içki gibi meselelerde şövalye ideallerinden sapmasını, sürekli istismar edildiğinden sızlanmasını ve ağrı çekerken inlemesini idare ederken, Quijote'nin çok becerikli ve anlayışlı davranmasında bunu görebiliyoruz. Dolayısıyla, Don Quijote'nin bilincinde zengin bir insani ve gerçekçi altkatman olduğunu varsayabiliriz; iste bu altkatman sayesindedir ki, gezgin şövalyelik öğretileri baskın olmasına rağmen, Sancho'dan, hatta onun mizah anlayışından keyif alabilir, ki Quijote'de mizah diye bir nitelik bütünüyle eksiktir. Quijote, kişiliğinin bu yönü sayesinde, silahtarının dünyasıyla bir köprü kurabilir ve Sancho'ya gayet şık bir övgü düzebilir:

> Sancho Panza bugüne kadar gezgin şövalyelere hizmet etmiş en komik silahtarlardan biridir; bazen öyle zekice saflıkları vardır ki saf mı, zeki mi diye düşünmek bile büyük zevk verir insana. Ona aşağılık sıfatını kazandıran kötülükleri, ahmak olduğunu kanıtlayan dikkatsizlikleri vardır. Her şeyden şüphelenir; her şeye inanır; tam aptallığın çukuruna düşeceğini sandığım anda, öyle akıllıca bir şey söyler ki, gökyüzüne yükseliverir. Kısacası, ben, üstüne bir sehir de verseler, onu başka hiçbir silahtara değişmem. (s. 609 [648])

O halde, Don Quijote ile Sancho Panza'nın temsil ettikleri pek çok zıtlık mutlak ve yekpare değildir. Aslında kitabın genel fikrî bakış açısı, Erasmus'un *Deliliğe Övgü*'sünün ya da Rabelais'nin *Gargantua ve Pantagruel*'inin bakış açısına oldukça yakındır: Sancho'nun deliliğinde mevcut olan bilgelik, Quijote'nin bilgeliğinde yer alan deliliği mükemmelen tamamlar. Ne kadar çok bakar ve dinlersek, Orwell'ın de ifade ettiği gibi, Quijote ile Panza'nın arasındaki ilişkiye dair yaygın görüşte saklı olan çeşitli sadeleştirmelere rağmen, Cervantes'in Quijote ve Sancho'yu

aslında yıkılmaz ve nükteli bir somutlukla sunduğunu, bu yüzden herhangi bir şekilde birbirlerinin toplumsal, ahlaki ya da ruhsal zıddına indirgenemeyeceklerini açıkça görürüz.

Bu görüşün en açık ve zorlu dışavurumlarından biri, Salvador de Madariaga'nın eleştirisidir: Bu iki adamın kendilerine has özelliklerinin, "Don Quijote'den 'cesaret-inanç-idealizm-liberalizm-ilerleme' çizgisinin çizildiği, Sancho'dan ise bunun aksi yönünde "korkaklık-şüphecilik-gerçekçilik-beceriklilik-duyu-tepki' çizgisinin çekildiği iki zıt değerler kümesine dönüştürülemeyeceğini" ileri sürmüştür.[30] Evvela, bu ikilinin kişilikleri, iç içe geçmeyen unsurlar sergileyemeyecek kadar yoğun bir biçimde insandır. Örneğin Quijote'nin "inancı" asla mutlak ve emin değildir; sık sık olayları gerekçelendirdiğini görürüz ve pek çok hadisede inançlarını sınamaktan uzak durur. Sancho'nun korkaklığına gelince, yeri geldiğinde gayet kavgacı ve asabi olabilir, örneğin keçi çobanı (s. 174-75 [203-204]) veya Orman Silahtarı (s. 495-97 [527-530]) hadiselerinde olduğu gibi.

O halde Don Quijote ve Sancho Panza birbirinin zıddı değildir; dahası münasebetleri pekiştikçe birbirlerinin özelliklerini benimseyeceklerdir. Bütün o üçüncü seferlerinin üzücü hakikati, Sancho'nun şövalye rolüne duyduğu inancın giderek arttığı, oysa Quijote'nin kendine güveninin azaldığı diyalektik bir süreç olarak görülebilir; ondaki bu güven azalmasına, efendisinin geçmişteki saflığının etkisiyle silahtarının yavaş yavaş terk ettiği gerçekçi ve şüpheci tutumları, artık şövalyenin benimsemeye başlaması eşlik eder. En sonunda, Sancho'nun büyük ölçüde "donkişotlaştığını," oysa Quijote'nin yaşamak için yola çıktığı hayalden vazgeçecek kadar "sançolaştığını" Madariaga'yla birlikte söyleyebiliriz. Düşes içinden "Don Quijote deli, sersem ve şuursuz olduğuna göre, silahtarı

[30] Salvador de Madariaga, *Don Quixote: An Introductory Essay in Psychology* (Oxford, 1935), s. 82-83

Sancho Panza da onu tanıdığı halde ona hizmet ettiğine, izlediğine, boş vaatlerine bağlandığına göre, hiç şüphesiz onun, efendisinden daha deli ve aptal olması gerekir" (s. 612 [652]) diye konuştuğunda, ona yanıt vermek mümkün değildir, fakat en azından Sancho için bu dediği doğru değil. Çünkü kitap ilerledikçe, Sancho'nun düşüncesine giderek büründüğü silahtar rolü egemen olur; bu rol onun ikinci doğası haline gelir ve Sancho bu rolü, önceki çiftçi köylü yaşantısından daha tatminkâr bulur. Fakat Don Quijote'deki değişiklik çok daha muğlaktır; bu değişiklik pek Sancho'dan kaynaklanmaz, daha ziyade, Quijote'nin kendisi hakkında artan şüphelerinin yine kendi hatalarıyla perçinlenmesi söz konusudur.

Don Quijote'nin dış dünyayla olan farklılıkları ekseriyetle değişmeden ve yumuşamadan kalır; Quijote'nin gerçeklikle dalaşına dair muntazam bir diyalektik çözüm olamaz. Fakat Sancho'yla ilişkisinde, bu iki adamın zaten *büyük* olan *farklılıklarını*, ahlaki ve fikri seviyede iyice abartan Cervantes'in, bunların benzerliklerini duygusal ve insani seviyede pekiştirmiş olması muhtemel görünür. Sıradan varoluşun normal istikrarından ve kısıtlamalarından epeyce uzak bir serüven hayatını sırf paylaşmak bile aralarındaki ilişkiye eşsiz bir samimiyet kazandırır; bu durum Sancho Panza ile Don Quijote'yi insan çiftlerinin temsilî bir imgesi olarak bir kenara ayırmayı kolaylaştırmaktadır. Elbette onlar için, Roland ve Oliver gibi kahraman mertebesinde bir eşitlik söz konusu değildir; efendi ve silahtarı olarak kalırlar; özgün kişilik farklılıkları da değişmez; birbirlerini zaman zaman sonuna kadar alaya alıp kötülemelerini içeren komik rollerini de sürdürürler; örneğin Quijote, halkın içinde efendisinin akıl sağlığını savunmaya cüret eden Sancho'yu bu küstahlığı için bir güzel kalaylayacaktır (s. 748 [797]) ya da Sancho, Altisidora'nın Don Quijote'ye hangi akla hizmet âşık olabileceğini kabaca sorgularken şöyle konuşur: "Doğruya doğru, birçok kere zat-ı âlinize tepeden tırnağa uzun uzun baktım; benim gördüğüm şeyler insanı âşık etmekten zi-

yade irkiltir" (s. 745 [793]).

Yine de birbirlerine duydukları sadakat ve bağlılık sınırsızdır. Don Quijote bunu mirasına da aksettirir: "Deli olduğum sırada ona cezire valiliğinin verilmesine taraftar olmuştum; şimdi akıllı halimle, mümkün olsa, bir kraliyetin yönetimini verirdim kendisine; çünkü hem saflığı hem de sadakatiyle bunu hak etmektedir" (s. 828 [883]). Daha duygusal ve teklifsiz olması, Sancho'nun özelliğidir. Efendisine sevgisini ve sadakatini pek çok kez ifade eder, örneğin düşese şöyle der: "Benim birazcık aklım olsa, efendimi çoktan terk ederdim... Benim de kaderim bu işte... Mecburum onu izlemeye. Biz aynı köydeniz; onun ekmeğini yedim; severim kendisini; kadir bilir bir insandır; bana sıpalarını verdi; her şeyden önemlisi de ben vefalıyımdır. Yani bizi kazmalı, kürekli adamdan başka şeyin ayırması mümkün değil" (s. 612 [652]).

Eğer Sancho Panza ve Don Quijote, tüm farklılıklarına rağmen, rahibin dediği gibi, "sanki ikisi de aynı kalıptan çıkmış" (s. 434 [463]) gibi görünüyorlarsa, binek hayvanları da öyledir. Cervantes, bu iki hayvanın dostça bağlılığını bize hatırlatmaktan keyif alır ve tafsilatlı bir paragrafta şunu nakleder: "iki hayvan bir araya geldikleri anda, karşılıklı birbirlerini kaşıdıklarını, yorulup rahata erdikten sonra da Rocinante'nin boynunu eşeğin boynuna yasladığını –öteki taraftan da iki karış uzunluğun arttığını– sonra da ikisinin bu konumda, dikkatle yere bakarak üç gün... öylece durduklarını anlatır" (s. 484-85 [515-516]). Anlatıcı, bu iki hayvan arasında "o kadar görülmedik, sıkı fıkı bir dostluk vardı ki, babadan oğula aktarılan bilgilere göre, bu hikâyenin gerçek yazarının onlara özel olarak birkaç bölüm ayırdığı" iddiasında bile bulunur. Dahası, "söylentiye göre, yazar, ikisinin arkadaşlığını Nysos ile Euryalus'un, Pylades ile Orestes'in arkadaşlıklarına benzetir. Eğer bu doğruysa, bu iki barışçıl hayvan arasında var olduğu anlaşılan sağlam dostluk, bütün dünyayı şaşırtmalı, birbirleriyle dost olmayı hiç beceremeyen insanları utandırmalıdır."

YORUM YAPBOZLARI

Beyaz Ay şövalyesine yenilen Don Quijote, kendini mağlup hisseder ve kendi hatasıyla mağlup olduğunu düşünür; tatsız gerçekleri kabul etmeyi istememesi yüzünden yenilmiştir: Sancho'ya "herkes kendi kaderini çizer" der ve ekler: "Kendimi beğenmişliğimin kurbanı oldum; Beyaz Ay şövalyesinin güçlü ve iri atı karşısında sıska Rocinante'nin direnemeyeceğini düşünmeliydim" (s. 792 [845]). Eve dönüş yolunda Quijote, Sancho'yla gelecek sene nelerle meşgul olacakları hakkında da konuşur. Verdiği söz uyarınca Quijote'nin gezgin şövalyeliği bırakması şarttır; fakat yoldaşlıklarını sona erdirmek istemez. Belki pastoral romans kalıbına uygun bir şekilde, çoban olarak yaşarlar: "Ben *Çoban Kişotiz*, sen de *Çoban Pançino* adıyla dağlarda, ormanlarda, çayırlarda dolaşırız; kâh şarkı söyleyerek, kâh yakınarak gezer, sıvı billura benzeyen pınarların, berrak derelerin, taşkın nehirlerin sularını içeriz" (s. 797 [850]). Fakat kafasında kurduğu düşlerin eski neşesi kaybolmuştur, özellikle de o ve Sancho en alçakça karşılaşmalarında, bir domuz sürüsü tarafından çiğnendikten sonra (s. 801-02 [854]). O zaman, köye girerken şahit oldukları iki olayı Quijote kötü bir kehanet sayar; bir oğlanın çalınmış bir cırcırböceği kafesi hakkında tesadüfen söylediği, "hayatın boyunca göremeyeceksin onu" lafını Quijote Dulcinea'ya yorar; av sırasında kovalanan bir yaban tavşanının geçici bir süre eşeğin altına saklandığını gören Quijote, iyice ikna olur: "bir daha Dulcinea'yı görmeyeceğim anlamına geliyor" (s. 822 [876]). Eve döndükten sonra Quijote ateşler içinde yatağa düşer ve bize denir ki: "Belki mağlubiyetin verdiği üzüntüyle, belki de böyle olmasını emreden Tanrı istediği için bir hummaya yakalandı" (s. 825 [880]).

Altı saatlik bir uykudan sonra uyanıp haykırır: "Bana bunca iyilik yapan yüce Tanrı'ya şükürler olsun!" (s. 826 [881]). Başına gelen lütfu şöyle açıklar: "Artık şuuruma kavuştum; zihnim, iğrenç şövalye kitaplarını maalesef sü-

rekli okumam yüzünden üzerine inen cehaletin karanlık gölgesinden kurtuldu, aydınlandı." Don Quijote endişelidir: "Bu dünyada deli namı bırakacak kadar kötü bir hayat sürmediğimi gösterecek şekilde ölmek isterim; evet, deli oldum, ama ölürken deliliğimi teyid etmek istemem." Ardından rahibin huzurunda günah çıkarır, vasiyetini belirler, gerekli tüm dinî hizmetler yerine getirilir; bundan sonradır ki onun "yatağında huzur içinde ve Hıristiyanca öldüğünü" görürüz (s. 825 [884]).

Sancho büyük bir kedere gömülmüştür. Efendisinin şövalye ruhunu canlandırmak için Dulcinea'nın büyünün etkisinden kurtulduğunu söylemek dahil her türlü imkânı daha önce denemiştir. Sonunda şunu der: "Bu dünyada bir insanın yapabileceği en büyük delilik, kimse öldürmediği halde, sırf keder yüzünden kendini ölüme terk etmektir" (s. 828 [883]). Buna karşılık Don Quijote, Sancho'nun kendi halk deyişi tarzıyla, hayatın kalıcı gerçeklerinden en acısını hatırlatır: "Eski çamlar bardak oldu. Ben deliydim, artık akıllıyım."

Ölüm döşeğinde yapılan bu inkârın kesin sadeliğiyle birlikte, bir eylem kalıbı olarak şövalye romanslarını defalarca aforoz eden anlatıcıya Don Quijote'nin ısrarla destek vermesi, pek çok çağdaş okuyucuyu hüsrana uğratmıştır. Eski zamanlarda kitabın sonunu hoş karşılama konusunda bir zorluk yoktu, çünkü *Don Quijote* zaten çoğunlukla şövalye kitaplarındaki deliliği komik bir şekilde ifşa eden bir eser olarak görülürdü. Don Quijote'yi ve değerlerini öncelikle ciddi, anlayışlı ve simgesel bir şekilde yorumlamaya başladığımızda, dolayısıyla da şövalye romanslarını aşırı bir biçimde defalarca inkâr eden anlatıcının bunları hiçe saymasına bir bahane bulmaya çalıştığımızda, kitabın sonunu benimsemekte zorluk yaşarız.

Anlatıcıya meydan okumak için, metnin bütünlüğündeki çeşitli çelişkilere işaret etmek makuldür. Birinci cildin başlarında, Vizcaya'lıyla dövüşünün en heyecanlı anında Don Quijote, kılıcı havada düşmanına hücum ederken, anlatıcı şunu duyurur: "Tam bu noktada ve bu yerde, bu

hikâyenin yazarı, Don Quijote'nin bu kahramanlıklarıyla ilgili, aktardıkları dışında bir kayıt bulamadığından ötürü, özür dileyerek bu çarpışmayı askıda bırakıyor" (s. 65 [89]). Bunun ardından önce anlatıcının kendi yorumu gelir: "Bu eserin ikinci yazarı [anlatıcı], bu kadar ilginç bir öykünün unutuluşa terk edildiğine ... inanamadı." Sonra anlatıcı, Toledo pazarında ambalaj kâğıdı diye satılan bazı kâğıtlara nasıl denk geldiğinden bahseder; bu parşömenlerden birinin "Arap tarihçi Seyyid Hâmid Badincani" tarafından yazılmış *La Mancha'lı Don Quijote'nin Hikâyesi* olduğunu fark etmiştir. Anlatıcı, bu metni Kastilya diline aslına sadık bir biçimde çevirme işini bir Mağribîye kaça verdiğini betimler: "yarım kantar kuru üzüm ve iki küp buğdayla yetindi" (s. 67 [93]). Anlatıcıya göre bu çeviri, hikâyenin geri kalanı için metnin temelini teşkil eder.

Hadi, elyazmasının devamına anlatıcının, ilk kaynağın sona erdiği yerde denk gelmesini düşük ihtimalli bir tesadüf saymayalım, ama başka bulmacalar yine de baki kalır: Özellikle Seyyid Hâmid'in dürüstlüğü kilit bir meseledir. Anlatıcı, Araplar arasında yalan söylemenin çok yaygın olduğunu belirtir ve Seyyid Hâmid için "bu kadar iyi bir şövalyeyi övmeye gelince, kalemini cimrilik etmeden kullanabilecekken, kullanması gerekirken galiba kasten sessiz kalmış" der (s. 68 [94]). Aslında anlatıcı, bu Arabın bir İspanyola duyduğu ırkçı kinle hareket ettiğini ileri sürmektedir. Daha sonra Seyyid Hâmid, "Katolik bir Hıristiyan olarak yemin ederim ki" (s. 576 [614]) diye yazdığında, anlatıcı, bir Mağribîden gelen böyle bir yeminin şüpheli doğasına dikkat çeker. Bir bütün olarak romanın zaman çizelgesinin mantıken imkânsız olduğunu da ekleyebiliriz; çünkü muhtemelen ölmüş bir yazara ait kazara bulunmuş bir belgenin tarihi öncelediği görülüyor, ayrıca hikâyenin devamında, yayımlanan ilk kısmı bütün dünyanın okuduğunu anlıyoruz. Anlatıcı, yazdığı tarihçe, kelimesi kelimesine gerçekmiş gibi yaparken bile insanda bu şüpheleri doğurur. Cervantes'in tarihin güvenilir (yani gerçek ve hakiki) ve güvenilmez (yani gerçek dışı ve hayalî) kısımları

arasında kafasına göre incelikli bir saklambaç oyunu oynarak kendini eğlendirdiğini gösteren pek çok karmaşık öyküleme tekniği veya bariz tutarsızlıklar mevcut.

Daha geniş bir eleştirel açıdan bakıldığında, birden fazla yazınsal bakış açısını[31] bilinçli bir şekilde barındırdığı görünen bu oyunun, girift göstergebilimsel ve felsefi sorunlar gündeme getirdiği anlaşılır;[32] fakat bunun bir yönünü daha sonra değerlendirecek olsak da, şu an için, Cervantes'in, eğer varsa, en gizli niyetlerini bunca ironinin yarattığı sis içinde gözden kaçırmış olsak da, ya anlatıcının kendi sesiyle ya da "Seyyid Hâmid Badincani" aracılığıyla yapılan aşırı yorumları muhakkak güvenilmez olarak algılamamak gerektiği sonucuna varabiliriz.

Cervantes'in hikâyesini ironik çelişkilerle sunmasının temel sebebi, kendi zamanındaki yaşama yönelttiği acı eleştirileri, engizisyonun zorlamasıyla dolambaçlı bir yolla ifade etmiş olması ihtimalinden[33] ziyade, özünde Cervantes'in eserinde yapmaya çalıştığı şeyi, daha önce kimsenin yapmaması olabilir. Evvela Don Quijote'nin "mevcut koşulların sert baskısından kurtulması gerekiyordu";[34] bunun sonucunda, Cervantes'in "çabası ve enerjisi, yeni *varlığının* yaratımına odaklandı ve bu mecrada aktı; bu da daha önce rastlanmamış bir çatışma doğurdu: "Kişotvari kişilik ile ve hiç kişotvari olmayan dünya karşı karşıya gelirler."[35] Bunlar çağdaş sorunlardır; en azından edebiyat bilinci söz konusu olduğunda; iyi ve kötü, gerçek ve yanılgı, bilgelik ve delilik gibi standart sabit zıt-

[31] Bkz. Leo Spitzer, "On the significance of *Don Quijote*" ve E. C. Riley, "Literature and life in *Don Quixote*", ikisi de şu kitapta: *Cervantes: A Collection of Critical Essays*, ed. Lowry Nelson, Jr. (Englewood Cliffs, N.J., 1969).

[32] Bkz. Alban K. Forcione, *Cervantes and the Mystery of Lawlessness* (Princeton, 1984), s. 187-94 ve notlar.

[33] Bkz. Américo Castro, *Hacia Cervantes* (Madrid, 1957), s. 271, 159-66.

[34] Américo Castro, *Cervantes y los casticismos españoles* (Madrid, 1966), s. 57.

[35] Castro, *Cervantes y los casticismos españoles*, s. 62.

ikların sonunu getirmekle kalmaz, asıl olarak da yazar Cervantes ile anlatısı arasındaki ilişkiye yeni bir giriftlik katarlar. Aşırı bir soyutlama olmaksızın bu tür fikirleri açık bir şekilde belirtmek zordur;[36] fakat belki de bu fikirler, ikinci cildin en incelikli serüvenlerinden biri olan, Don Quijote'nin Montesinos mağarasına ziyaretinde gözler önüne serilir.

Karolenj baladlarına göre, Charlemagne'ın paladinlerinden biri olan Durandarte, Roland'ın Roncevalles'de yenilgiye uğramasından sonra oradan kaçar. Hayata gözlerini yummadan önce, kan izlerini takip etmiş olan arkadaşı Montesinos'tan kalbini çıkarmasını ve aşkı Belerma'ya götürmesini ister; Montesinos bu isteği yerine getirdiğinde Belerma bayılır; bu hiç de beklenmedik bir şey değildir ve sonra şaşırtıcı bir şekilde kanlı gözyaşları döker. Montesinos mağarası bu hikâyeyle olan bağından ötürü ünlüdür ve Don Quijote de mağarayı incelemek ister. Halata bağlı bir şekilde aşağı sarkıtılır; bu esnada okuyucuya komik gelecek korkular yaşar; fakat yarım saat sonra yukarı çekildiğinde derin bir uykuya dalmıştır. Bir şeyler atıştırdıktan sonra, gizemli, şairane, saçma ve hayli sorunlu düşünde gördüklerini nakleder. "Kendimi tabiatın yaratabileceği, en yaratıcı insan zihninin hayal edebileceği en güzel, en şirin, en hoş çayırın ortasında buldum" (s. 550 [585-586]). Buradaki birinci sorun, bu pastoral cennetin gerçekliğiyle, dolayısıyla Quijote'nin kimliğiyle ilişkilidir. Bu cenneti gerçekten görmüş müdür?

> Gözlerimi ovdum, açtım, uyumadığımı anladım; gerçekten uyanıktım. Buna rağmen, oradaki kişinin gerçekten ben mi, yoksa boş, sahte bir hayalet mi olduğunu anla-

[36] Örneğin, Michel Foucault, *The Order of Things* (Londra, 1970) adlı kitabında şöyle yazar: "*Don Quijote* modern eserlerin ilkidir ... çünkü dil burada şeylerle olan eski akrabalığını bozarak; dobra varlığın içinde, ancak edebiyat haline geldikten sonra yeniden görülebileceği şu yalnız hükümranlığın içine girmiştir" (s. 48-49). [Türkçesi: *Kelimeler ve Şeyler*, çeviren Mehmet Ali Kılıçbay. İmge Kitabevi Yayınları, 1994, s. 82.]

> mak için başıma, göğsüme dokundum. Ama dokunma, his ve içimden yaptığım mantıklı akıl yürütmeler, şu anda buradaki ne kadar bensem, o anda oradakinin de o kadar ben olduğumu gösterdi.

Burada Don Quijote, acaba benliğinin kimliğine mi yoksa benliğinin dünyada gördüğü gerçekliğe mi inanması gerektiğini içten içe ne kadar merak ettiğini kesinlikle ortaya döküyor.

Anlatıcı, Seyyid Hârnid'in Montesinos mağarası olayının gerçekleştiğine inanamadığını, yine de "Don Quijote'nin yalan söylebileceğini düşünmek aklımdan bile geçmez" (s. 558 [594]) dediğini aktarır. Quijote'nin kahramanlıkla alakası olmayan en ince ayrıntılara kadar anlattıkları kesinlikle ikna edicidir: Büyülü varlıkların ne yediğini ne de dışkıladığını söyler, "ancak tırnaklarının, sakallarının ve saçlarının uzadığı sanılmaktadır" (s. 555 [590]). Bu son ifadesi, Montesinos'un belirmesiyle doğrulanır; Quijote'nin kılavuzluğunu yapan Montesinos'un sakalı beline kadar uzamıştır; ancak, Quijote'nin anlattıkları Sancho'nun kendisine has "büyü altındakiler uyur mu acaba?" sorusuna Quijote'nin verdiği "Hayır, katiyen, en azından ben kendileriyle bulunduğum üç gün boyunca hiçbiri gözünü kırpmadı; ben de öyle" yanıtıyla şüpheli görünmeye başlar. Çünkü Sancho, efendisinin aslında mağarada olsa olsa "bir saatten biraz fazla" kaldığını bilmektedir (s. 554 [590]) ve hem Quijote'nin oraya gelişinde (s. 550 [585]) hem de oradan dönüşünde (s. 549 [584]), bize derin uykuda olduğu söylenmiştir. Bunlar dolaysız ve açık çelişkilerdir.

Böylesi epistemolojik karışıklıkların ötesinde, bu olay pek çok genel konuda hem karakterin iç dünyasına hem de dış âleme hitap eder. Dış âlemde, Don Quijote Montesinos'la eğlenceli fakat kendine özgü bir ağız dalaşına girer, çünkü Montesinos, Belerma'nın güzelliğini Dulcinea'ya yeğlemeye cüret etmiştir; oysa Quijote, gerçekte Belerma'nın dişlerinin çürük ve cildinin soluk olduğunu, gözlerinin etrafında kara halkalar bulunduğunu

belirtir; bu kusurların sebebinin âdet döngüsüyle ilgisi olmadığına bizi temin eder, çünkü "aylar, hatta yıllar var ki" âdet görmemiştir, fakat bunun sebebi, âşığının kuru yadigârı, yani "sürekli elinde tuttuğu, genç yaşında ölen âşığının başına gelen faicayı sürekli yenileyen ve hatırına getiren kalbin, kendi kalbinde yarattığı ıstıraptır" (s. 504 [589]). Bu betimlemenin ölümü anımsatan kederinde, kendine has bir çağrışım gücü var; fakat bu betimlemeyi, Don Quijote'nin, kurmaca Belerma karakterini, kendi imgelemindeki Dulcinea'nın hayal kırıcı gerçekliğine dönüştürme isteği olarak görebiliriz, çünkü Dulcinea'yı aslen köylü kızı olarak görür.

Mağarada gördüğü düşte Dulcinea da belirmiştir; nedimeleriyle birlikte kırlarda dişi keçiler gibi sekmektedirler; yanlarında Guinevere ve geçmişten başka leydiler de vardır. Onu çağırdığında Dulcinea'nın yüz vermemesi Quijote'nin kalbini kırar; bunun yerine Quijote'nin yetişemeyeceği kadar hızlı koşar. Sonra iki ilginç hadise gerçekleşir. Önce, nedimelerden biri geri gelir ve hanımı adına yeni bir pamuklu etek satın almak için altı riyal ister. Bu hadise, fakir kızlarla yaşlı adamlar arasındaki avam tarzı alışverişin örtülü bir versiyonu gibidir ve insana Quijote'nin zihninde Dulcinea'nın gerçek doğası hakkında belli belirsiz nasıl bir fikir olduğunu çıtlatır. Her halükârda, nedimeye elinde ne varsa verir, yani dört riyal. Sonra ikinci sürpriz gelir: "Dört riyali alıp eğilerek selam vereceğine bir takla at[ar] ve sekiz karış havaya sıçra[r]" (s. 557 [593]). Böylece bize Quijote'nin Toboso'lu köylü kızı Aldonza eşeğinden düştüğünde, onu tekrar hayvana bindirmek için yardım etmeye çalışması hatırlatılır: "hanım yerden kalkarak onu bu zahmetten kurtardı. Biraz gerileyip koşarak geldi; iki elini eşeğin terkisine dayadı ve şahin hafifliğiyle zıplayıp semere oturdu" (s. 476 [507]). Quijote'nin Montesinos mağarasında gördüğü şey, bu binicilik başarısının zarif bir düşsel yankısı gibidir, yine de cidden komiktir; bilinçaltı düşüncesinin kasvetli doğrultusu, ki Dulcinea'yı yine sıradan bir insan yerine koymuş-

tur, çok daha deneyimli Montesinos'un, bu para isteğinde şaşırtıcı bir yan olmadığını söylemesiyle pekişir: "Yoksulluk denen şey her yerde vardır; her yere uzanır; herkese ulaşır, büyü etkisindekileri bile affetmez" (s. 557 [592]).

Hüsrana yol açan bu rüyanın tepe noktası, Don Quijote'nin "salt etten ve kemikten" Durandarte'ye rastladığı andır (s. 551 [587]). Sağ eli "kalbinin üzerinde duruyor" ve Merlin'in büyüsü altında, mermer bir kabrin üstünde uzanmış yatıyordu. Montesinos, kalbi yerinden sökerken ne kadar itinalı davrandığı hakkında, kendini savunan bir tavırla ayrıntılar verir, fakat Durandarte hâlâ ara sıra yakınıp iç çeker ve ona ün kazandıran baladın dörtlüklerinden birini haykırır. Montesinos epey duygulanır, fakat nihayet Durandarte'ye "Gözlerinizi açtığınız takdirde, karşınızda, bilge Merlin'in hakkında onca kehanette bulunduğu müthiş şövalyeyi [Don Quijote'yi] göreceksiniz.... Onun aracılığı ve yardımıyla üzerinizdeki büyünün kalkması mümkün olabilir; çünkü büyük kahramanlıklar, büyük insanlara ayrılmıştır" der (s. 553 [588]). Burada Quijote'nin düşü kendisinden övgüyle bahseder, fakat pek ikna edici değildir: Sonra paladinin kısa ve özlü yanıtı gelir: "Öyle olmasa bile, diye cevap verdi kederli Durandarte, boğuk ve alçak bir sesle, öyle olmasa bile, sevgili kuzenim, sabredip kâğıtları tekrar karıştırmaktan başka yapılacak bir şey yok."

Burada, kitabın konusu ve havası şaşırtıcı bir biçimde tersine dönmüştür. Sade konuşma dili insanı meraklandırır. Acaba romans şatosunun temellerini sıçanlar mı kemirmektedir?

Gerçi düşünde Don Quijote kendisini büyük bir adam sansa da, Roland'ın kahraman akranı, sevgilisi Belerme kadar acayip bir şekilde üzgün ve hayal kırıklığına uğramış bir şahsiyettir. Durandarte kendisini şöhrete kavuşturan baladı gür bir sesle okuyabilir, fakat aslında korkmuyormuş numarasına yatmaktadır; gelecek söz konusu olduğunda, asgari beklentileri aşmayan ve zamanını sadece iskambil oyunlarıyla geçirebileceği bir yaşama

mahkûm olmuştur. Bu maceranın sarsıcı aykırılıkları hep birlikte, geçmiş ile şimdi, görkemli ile aşağılık, dokunaklı ile tuhaf arasındaki çatışmayı damıtır: Zıtlık teşkil eden unsurların mitte sürekli kullanılması ve Don Quijote'nin kendi deneyimlerinde yer alan çelişkiler.

"Mahzun Yüzlü Şövalye" aslen, *Amadís* romanslarında bir karakterin unvanıdır; fakat Sancho bu unvanı Quijote'ye uygun görür, çünkü "açlık ve dişsizlik yüzünüzü öyle çökertti [ki]" der (s. 130 [158]). Quijote'nin mahzun olduğunu düşünebiliriz, çünkü uzun *via dolorosa*'sında [Latince, keder yolu] asla hayallerinin Dulcinea'sına rastlamaz, fakat İspanyolca *triste figura* [mahzun çehre] ifadesinin itibarsızlık ve küçümseme akla getiren imaları vardır: Onu tanımayan insanlar için sefil görünen bir yüzü olduğu anlamına gelebilir. Quijote'nin mağaraya yaptığı ziyaret bahsinde aynı karışım mevcuttur. Montesinos olayının düş mü yoksa gerçek mi olduğunu bilmiyoruz. Quijote'yi mağaranın içinde doğrudan görmeyiz, ancak daha sonra anlattıklarını dinleriz. Anlatıcının sürekli ve çelişkili bir sunumu mu söz konusu? Seyyid Hâmid, öznel iç dünya ile nesnel dış dünya arasındaki ayrıma mı vurgu yapıyor? Yoksa bunu yapan anlatıcı mı? Ya da Cervantes mi? E. C. Riley'nin dile getirdiği gibi, genel olarak "*Don Quijote*'nin mesajı çoğu okuyucunun zaten algıladığı şeydir: Şahsi hayaller, hayatın ezeli ve ebedi gerçekleriyle bağdaşmalıdır."[37] Elbette bu, öncelikler meselesini gündeme getirir. Fakat Riley'nin belirttiği gibi, hüznüne ve yenilgilerine rağmen Don Quijote, "asla büyümemesiyle ... hayran olunası bir kişidir."[38] Bu görüşü aşırıya vardıran W. H. Auden, Quijote'yi "Hıristiyan Azizi" olarak görür.[39] Fakat Don Quijote, "kendi isteğiyle cefa çektiği" için mi yoksa sonunda akıl sağlığına kavuştuğu için mi azizdir?

[37] Riley, *Don Quixote* (Londra, 1986), s. 172.

[38] Riley, *a.g.e.*, s. 147.

[39] Auden, "The ironic hero: some reflections on Don Quixote", *Cervantes* içinde, ed. Nelson, s. 75, 77.

Romanın ilk cildi yayımlandıktan sonra, bizzat Quijote bizi bilgilendirir: "Benim hikâyem de böyle olmalı: anlamak için yorum yapmak gerekiyor herhalde" (s. 461 [470]); Cervantes güvenilir bir tarihçe vermeye aldırmaz. Yazarlar arasında kendinden en az bahsedenlerden biridir; kendisinin aşağılanma ve yenilgi deneyimleri hakkında bize hiçbir şey çıtlatmayacak kadar gururludur. Son faslın bitiminde, tüy kalemini sonsuza kadar rafa kaldırdığını söylediğinde, Cervantes ile kahramanı arasında kişisel bir özdeşleşme olduğunun itiraf edildiği düşüncesine kapılabiliriz: "Don Quijote sadece benim için, ben de onun için yaratıldık; o yapabildi, ben yazabildim. Sadece ikimiz birbirimizle beraber olabiliriz" (s. 830 [885]). Fakat, bu sesin Seyyid Hâmid'e ait olması manidardır; son sözleri "*solos los dos somos para en uno*" [sadece ikimiz birbirimizle beraber olabiliriz], Quijote'yle gizli ve özel hısımlığı olduğu iddiasını ifade ederken, Cervantes ise aynı şekilde hissettiğini doğrulamaz. Leo Spitzer, Cervantes'in bu meselede kaçamak davranmasına dayanarak, sorunun olağan koşullarını ustalıkla ters yüz etmiştir. Şunu yazar: "Don Quijote'nin doğası gerektiriyor diye Cervantes'in doğası ikiye bölünmüş (eleştirmen ve anlatıcı olarak) değil, daha ziyade yaratıcısı, hayal ürünü güzellik ile şeffaf netlik ihtiyacını eşit güçte hisseden bir eleştirmen-şair olduğu için, Don Quijote'nin kişiliği ikiye bölünmüştür."[40]

Seyyid Hâmid, romanı bildik bir iddia ile bitirir: Arzusunun "şövalye kitaplarının uydurma, saçma öykülerini, insanların gözünden düşürmek" olduğunu söyler (s. 830 [886]). Bu son değerlendirme, hem kahramanıyla sözüm ona manevi hısımlığına hem de okuyucunun *Don Quijote* mitindeki ve aslında bizzat romanslardaki olumlu şövalye erdemlerinden bazılarının Cervantes'e bütünüyle yabancı olamayacağı hissiyatına ters düşer. Doğrusu *Don Quijote*'nin "kesin ve kusursuz" bir şövalye kitabı olduğu

[40] Spitzer, "On the significance of Don Quijote", *Cervantes* içinde, ed. Nelson, s. 95.

bile ileri sürülmüştür; gerçi Ramon Menendez-Pidal bu övgüyü Cervantes'in son eseri *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* [Persiles ve Sigusmunda'nın Gezileri] için uygun görür.[41] Cervantes, Don Quijote'nin altın çağa ve kahramanlarla dolu geçmişe duyduğu özlemi, ayrıca iyinin kötüye, heyecanlı yaşamın sıradan sıkıcı hayata, ilham verici hayallerin gündelik gerçekliğe, deliliğin sağduyuya galip gelmesine duyduğu özlemi şüphesiz paylaşır. Bu çelişkilerin ve muğlaklıkların nasıl ifade edileceğiyse çözümü kolay bir mesele değildi; Cervantes, Don Quijote'nin, Sancho Panza'nın ve hantal fakat sevilesi dört ayaklı dostlarının gerçek modern dünyada yaşadığı, aptalca fakat ortak maceralarından daha iyisini bulamamıştır. Bu hikâyenin giriftliği, eserin belki de bir rüya veya oyundan öte olmadığını akla getiriyor; fakat çoktan yitip gitmiş bir dünyanın değerleri ve ortak amaçla hareket eden insanların yoldaşlığının kazandırdıkları arasında kurulan birlikteliğin, içinde yaşadıkları dünyanın çözülemez çelişki ve zalimliklerine rağmen nasıl ayakta kalabildiğinin ifade edilmesi ihtiyacını karşılamıştır. Bizim dünyamızda bu mit yine aynı işi yapıyor.

[41] Menendez-Pidal, "The genesis of Don Quixote", *Cervantes across the Centuries* içinde, ed. Flores ve Benardete, s. 55.

4 EL BURLADOR VE DON JUAN

Tıpkı Don Quijote gibi, Don Juan da XVII. yüzyıl İspanyasında yaratılmış bir edebiyat şaheseridir.[1] Don Juan'ın sahneye adımını attığı ilk oyun muhtemelen İspanyol keşiş Fray Gabriel Tellez (1581?-1648) tarafından Tirso de Molina mahlasıyla yazılmıştı. Tellez, Paracuellos de Cabañas ve Gill Berrugo de Texares[2] dahil başka mahlaslar da kullanmıştır; fakat bu mahlas, *thyrsos* yani Baküs'ün değneği ile *molino*'yu, yani değirmeni birleştiriyordu. Tirso'nun Don Juan hakkındaki oyununun adı *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*'dır (Sevilla'lı Düzenbaz ve Onun Taş Misafiri).

Bu oyunun tarihi hakkında büyük bir kafa karışıklığı mevcuttur. *El Burlador* 1630 yılına dek neşredilmemiştir (ve o da, çeşitli yazarlara ait on iki oyunluk bir derleme içinde basılabilmişti sadece);[3] fakat daha önceden var olduğu açık.

[1] Kurmaca kişilik Don Juan'a model oluşturmuş olabilecek kişiler hakkında pek çok araştırma yapılmıştır. Belki en ilginçleri Gregorio Maranon'un çalışmasıdır; *Biologia de Don Juan* (Meksika, 1924) adlı eserinde, Don Juan'da İtalyan çapkın Villamediana Kontu Don Juan de Tessis'in temel alındığını ileri sürmektedir. Americo Castro dahil diğer pek çok araştırmacıysa Don Juan için İspanyol olmayan modeller öne sürmüştür; bkz. "Don Juan de Austria en el Napoles historico y en el poètico", *Quaderni Ibero-Americani* 3 (1955), s. 1-3. Bununla birlikte Ispanya'da da adaylar yok değildir; bkz. Gerald E. Wade'in edisyonuyla *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (New York, 1969), s. 20-26.

[2] *Tirso de Molina, l'abuseur de Seville*, ed. Pierre Guenoun (Paris, 1962), s. 14.

[3] Bu derlemenin adı *Doze comedias nuevas de Lope de Vega Carpio, y otros autores* (Lope de Vega Carpio ve Başka Yazarlardan On İki Yeni Komedi). *El Burlador*'un yazarı ve yazılış tarihiyle ilgili sorunlar için özellikle oyunun Gerald E. Wade tarafından hazırlanan edisyonunun ayrıntılı giriş kısmına bakabilirsiniz, s. 3-17. Ayrıca bkz. Wade'in daha kapsamlı bir makalesi: "Hacia una comprensión del tema de Don Juan y 'El burlador'", *Revista de archivos, bibliotecas y museos* 77 (1974), s. 665-708. *El Burlador*'un standart modern İspanyolca edisyonu Blanca

Bahsi geçen olası en erken tarih 1607, en geçiyse 1629'dur. En makul tahmine göre oyunun özgün versiyonu 1616 yılında yazılmıştır ve Tirso'nun o dönemde Sevilla'da olduğu biliniyor. Her halükârda bu oyun, *Faust*'un ilk basılı versiyonlarından bir nesil sonrasına ve *Don Quijote*'nin yayımlanmasından kısa süre sonrasına aittir.

1630 tarihli o tiyatro oyunları derlemesi, *El Burlador*'u Tirso'ya atfetmektedir. Bu oyun henüz hayattayken basılan Tirso oyunlarının beş ciltlik derlemesi içinde yok, fakat bu durum *El Burlador*'un yazarının Tirso olmadığına dair bir kanıt sayılmaz. Çünkü evvela Tirso'nun belki dört yüz oyun yazdığı düşünülüyor; bunlardan ancak seksen üçü günümüze ulaşmıştır; ayrıca İspanyolca bir *comedia* (bu, komediden çok drama anlamına gelen bir kelimedir) sahnelenirken çok ilgi görse bile, yazarları bu metinlerin basılmasını pek umursamaz, hatta bu konuda, İngiltere'deki Shakespeare'den bile daha umursamaz davranırlardı. Marlowe gibi Tirso da eserlerinin yayımlanmasına cılız bir ilgi göstermiştir, üstelik ardında eserlerinin aslına sadık nüshalarını bırakmak gibi bir derdi de kesinlikle olmamıştır. Bu yüzden de *El Burlador*'un bize sırf Tirso'nun yazdığı asıl haliyle gelmiş olması pek muhtemel değil, ama onun kadar yetenekli olmayan ikinci bir oyun yazarı, yani Andrés de Claramonte tarafından 1617 veya 1618'de gözden geçirilip değiştirilmiş olması gayet mümkün; sonuçta oyunun genişletilmiş versiyonu, ne aslına sadık ne de özenli bir şekilde sunulmuştur.

Bununla birlikte bize kadar ulaşmayı başaran oyun, altın çağındaki İspanya tiyatrosunun en güçlü dramalarından biriydi; Gerald Brennan onun için "tüm İspanyol oyunlarının en muhteşemi" demiştir.[4] Hatta başka dillere

de los Rios, üç ciltlik *Obras dramaticas completas*'ın (Madrid, 1947-58) ikinci cildinde yer almaktadır. Bu oyun İngilizceye Roy Campbell tarafından çevrilmiştir.

[4] Gerald Brenan, *The Literature of the Spanish People* (Cambridge, 1951), s. 218.

çevrildiği zaman bile bu ihtişamını koruyan bir oyun ortaya çıkıyordu; özellikle de Güney Afrikalı seçkin şair Roy Campbell'ın İngilizce çevirisi çarpıcıdır. Daha ünlü çağdaşları Lope de Vega ve Calderón de la Barca'yla kıyaslandığında, Tirso'nun farklı niteliği, yalın ve çözümlemeci gaddarlığında yatmaktadır; bu niteliği sayesinde hayatta gördüğü en temel ruhsal ve dinî çelişkileri bile kapsayan karakterler ve durumlar yaratabiliyordu. Bu huzursuz edici güç, Don Juan mitinin özgün biçimini epeyce etkilemiştir. Aynı zamanda, Tirso'nun başkahramanını da Don Juan karakterinin zaman içinde alacağı biçimlerden epey farklı kılmıştır; öyle farklıdır ki Tirso'nun özgün eserini burada gayet ayrıntılı bir şekilde anlatmak şart.

OYUN

El Burlador üç perdeden oluşur; çok sayıda olan sahneleri hiç kesintisiz biçimde ve neredeyse dekorsuz olarak açık hava tiyatrosunda oynanır; zaten buna göre yazılmıştır. Olaylar çabucak Napoli'den İspanya kıyılarına ilerler ve Sevilla'ya yerleşmeden önce başka yerlere de uğrar; Sevilla (Tirso'nun nispeten hayalî coğrafya bilgisine ve XIV. yüzyıl İspanya tarihine göre) Kastilya kralının sarayının olduğu şehirdir.

Oyun bir gece vakti Napoli kraliyet sarayında başlar. Yüzünü maskeyle örtmüş olan Don Juan Tenorio, Doña Isabel'in yanından ayrılmak üzeredir. Doña Isabel, bu maskeli adamın, kendisini nişanlısı Don Octavio olduğuna inandırmak amacıyla ettiği sonsuz sadakat yeminlerine ikna olmak için, lamba getirip adamın yüzünü görmeyi önermiştir. Ama Don Juan kadını bundan men etmiş ve kadın da adama kim olduğunu sormuştur; "ben isimsiz bir adamım"[5] yanıtını aldığındaysa kadın ortalığı ayağa

[5] Tirso de Molina, "The Trickster of Seville and his Guest of Stone", *The Classic Theatre, Volume 3: Six Spanish Plays* içinde, ed. Eric Bentley (New York, 1959), s. 235. Bu noktadan itibaren yapılan alıntılar bu



Moliere'in *Dom Juan* adlı oyunundan bir sahne; yöneten Bernard Sobel, Gennevilliers Tiyatrosu, 1973. Fotoğraf: Paul Bricage.

kaldıracaktır. Napoli kralı, Don Pedro Tenorio'ya, ki hem Don Juan'ın amcası hem de saraydaki İspanya büyükelçisidir, her ikisini de tutuklama emri verir, fakat Doña Isabel'in onurunu korumak için bunun gizlice yapılmasını ister. Don Juan maskesini çıkarır, Don Octavio'nun kılığı-

edisyondandır ve metinde sadece sayfa numaraları olarak belirtilmiştir. Birkaç yeri doğrudan İspanyolcadan ben çevirdim.

na bürünerek Doña Isabel'den faydalanan kişinin kendisi olduğunu itiraf eder. Hem Doña Isabel'e yapılan bu hakaretten hem de kralın sarayında böyle bir saygısızlığın yapılmasından sorumlu tutulacağı korkusuyla Don Pedro, yeğenini düelloya davet eder. Ancak Don Juan bu daveti ustalıkla geri çevirir: "Benim kanım senindir; istersen al" (s. 237). Bu durumda Don Pedro kararsızlığa düşer ve sonunda Don Juan'ın kaçmasına yardım etmeyi seçerek, Milano veya Sicilya'ya gitmesini salık verir. Ardından da Don Pedro krala gidip ayrıntılı ve elbette sahte bir açıklama sunar; mütecavizin kaçmayı başardığını ve onu durdurmak için nasıl da çaresizce mücadele ettiğini anlatır. Doña Isabel ve Don Octavio'nun tutuklanması emredilir; Don Pedro krala, mütecavizin düğün merasimini hiçe sayan Don Octavio olduğunu Isabel'in de kabul ettiğini söylemiştir. Bunun doğru olmadığı bilen Don Octavio da İspanya'ya kaçacaktır, elbette Don Pedro'nun göz yummasıyla.

Sonraki sahne, aşklarına kayıtsız kalarak erkekleri çıldırtan güzel balıkçı kızı Tisbeâ'yı ele alır. İspanya'ya geri dönerken Tarragona yakınlarında gemileri batınca, Don Juan'ın uşağı Catalinon efendisini kıyıya kadar sürükleyebilmiştir. Tisbeâ bu yakışıklı fakat hayat belirtisi göstermeyen adama yaklaşır ve âşık olur. Don Juan kendine gelir gelmez, tutkulu bir şekilde sonsuz bağlılıktan söz eder. Peşinden defalarca evlilik yeminleri de edince, Tisbeâ artık "kocanın / ellerine ve kelimelerine" teslim olur (s. 259). Bu ikisi, karıkocalığın hazlarını şimdiden yaşamak için Tisbeâ'nın kulübesine çekilirken kız, eğer Don Juan'ın ruhu, adamı sözlerini tutmaya zorlamazsa "yukarıdaki Tanrı / seni cezalandırsın" diye dua eder. Bir sonraki sahnedeyse, Tisbeâ'yla sevişmiş olan Don Juan, kızın dikkatini dağıtacak bir kargaşa yaratmak için kulübeyi ateşe verir ve kızın atlarını önceden eyerleyip hazır bekleten Catalinon'la birlikte kaçarlar. Tisbeâ intikamını alacağına ant içer.

Tisbeâ'nın boy gösterdiği iki sahne arasında Sevilla kraliyet sarayı Alkazar'da geçen bir sahne bulunur.

Tirso'nun diğer başkahramanı, muhterem Don Gonzalo de Ulloa'yla tanışırız. Mozart'ın *Don Giovanni*'sinden beri Ulloa "Commendatore" [kumandan] adıyla bilinir; çünkü o, önemli bir şövalye örgütlenmesi olan Calatrava tarikatının *Comendador*'u, yani kumandanıdır. Kumandan, Kastilya kralına Portekiz seferinin başarıyla tamamlandığını bildirir; kral da ödül olarak, kumandanın sevgili tek çocuğu güzel Doña Ana'nın çeyizini düzeceğini ve kızı Don Juan Tenorio'yla evlendireceğini söyler.

İkinci perdede, Don Juan'ın babası, yani büyük bir soylu ve Kastilya başyargıcı olan Don Diego Tenorio, oğlunun Napoli'de işlediği kabahatleri krala bildirir. Kral evlilik tasarılarını değiştirir. Don Juan'ın hakarete uğramış Doña Isabel'le evlenmek zorunda olduğunu ve bu evlilik gerçekleşene dek saraydan men edildiğini buyurur; Kumandanı da sarayın başmabeyincilik makamına terfi ettirerek yatıştırmaya çalışır. Bu esnada, Don Octavio Napoli'den dönmüştür ve artık bu işlerden yılmış olan kral, kısmeti henüz boşalan Doña Ana'yı ona vererek Don Octavio'nun dargınlığını gidermeye çabalar.

Fakat Don Juan'ın çıkaracağı bir sonraki rezaleti hiçbir önlem yamayamaz. Yeni bir karakterle tanışırız: Don Juan'ın eski arkadaşı Marki de la Mota. Mota, Sevilla'ya dönen Don Juan'ı ağırlar ve ona Doña Ana'yla birbirlerini sevdiklerini, fakat (zaten bildiğimiz gibi) kızı Don Octavio'yla nişanladıklarını anlatır. Don Juan, Mota'nın Doña Ana hakkında söyledikleriyle heyecanlanır: "en görkemli güzellik / Kralın tüm ülkesinde görüp görebileceği" (s. 268). Kısa süre içinde Don Juan'ın talihi döner ve eline, Marki de la Mota'ya gönderilmiş ve o gece Doña Ana'yla saat on birde gizlice buluşmasını bildiren özel bir mektup geçer. Don Juan bu mesajı Marki de la Mota'ya sözlü olarak iletir, fakat buluşma için belirlenen saati gece yarısı olarak değiştirir. Elbette onun planı, asıl buluşma saatini kendine ayırmaktır. Don Juan, Doña Ana'nın odasına girer, fakat kız, bu adamın âşığı olmadığını hemen anlar ve haykırarak yardım çağırır. Babası ortaya çıkar

ve Don Juan'ın, yani Doña Ana'nın tabiriyle "onurumun katili"nin kaçmasını engeller (s. 275). Don Juan hiç tereddüt etmeden kılıcını çekip Kumandanın üzerine yürüyüp onu katleder. Marki de la Mota gece yarısı randevusuna geldiğinde, Kumandanı öldürmekten tutuklanır ve kral, Mota'nın idam edilmesini buyurur.

İkinci perde, Don Juan'ın oyundaki dördüncü ve son iğfalinin başlangıcıyla biter. Isabel'e karşı işlediği kabahatten ötürü girmesinin yasaklandığı, Endülüs'ün Lebriga kasabasına giderken yolda iki genç taşralının, Batricio ve Aminta'nın düğün kutlamalarına denk gelir. Kendisini kutlamalara davet ettirir ve derhal Aminta'ya kur yapmaya başlar. Hatta düğün gecesinde Aminta'nın iffet ilkeleri, Don Juan'ın olağan evlilik ve sonsuz aşk yeminlerine dayanamaz; Don Juan şu sözü verir: "Eğer sözümde ve inancımda / Adi bir ihanete kapılırsam, Tanrıya and olsun / Beni bir erkek katletsin!" Ardından da aslında çifte bir ironi barındıran şu sözleri ekler: "Ölü erkekleri kastediyorum / Canlılardan Tanrı esirgesin!" (s. 290).

Bu esnada, intikam kuvvetleri bir araya toplanmaktadır. Doña Isabel, Sevilla'ya gidiş yolunda Tisbeá'yla karşılaşır; Don Octavio intikam arzusuyla soluk alıp veriyordur; bu arada babası ve damadıyla birlikte Aminta da saraya gelmiş ve Juan'ın kirlettiği köylü kızıyla evlenmesini istemektedirler. Fakat bu karmaşayı betimleyen ve ekseriyetle epey yapay ve basmakalıp komik öğeler içerecek şekilde sunulan sahneler, başka sahnelerle iç içe geçmiştir; bu sahnelerde Don Juan'ın cezalandırılmasına, yaşayan karakterlerin öngördükleri çok farklı sebeplerle karar verilmiştir. Don Juan, kralın buyruğuna karşı çıkıp gizlice Sevilla'ya döner ve yolu canını aldığı Kumandanın defnedildiği kiliseye düşer; orada Kumandanın alelacele yapılmış taştan heykeli durmaktadır. Don Juan kitabede yazanları okur: "Burada, bir hainin cezalandırılması için intikam tanrısına güvenen, tüm şövalyelerin en sadığı yatıyor." "Ne şaka ama," der Don Juan, "yani benden bizzat intikamını mı alacağını sanıyorsun?" (s. 295). Sonra, sa-

kalını çekerek heykele ağır bir hakarette bulunur ve ekler: "Seni bu gece, kaldığım hana bekliyorum / Akşam yemeğine. Orada düello yapabiliriz" (s. 296).

O gece handaki herkes, kapıya gürültülü bir şekilde vurulmasıyla dehşete kapılır. Catalinon, efendisinin tüm kurbanlarının "nihai intikamlarını almak için geldikleri" düşüncesiyle korkudan tir tir titrer (s. 297). Don Juan kapıyı açar ve taş heykeli görür; heykel sessizce, yavaş yavaş ona doğru ilerler. Don Juan allak bullak olsa da heykeli oturup bir şeyler atıştırmaya davet eder. Heykel daveti kabul eder, fakat yemek bitene kadar pek konuşmaz; sonra Don Juan'la yalnız kalmak istediğini belli eder. Don Juan'ın elini kendi avuçları içine alıp sözünü tutması için ona yemin ettirir ve ertesi gece Kumandanın kabrinde onu akşam yemeğine davet eder.

Don Juan bu davete gitmeye karar verir; bunun sebebi kısmen, "korkunun ecele faydası olmamasıdır," kısmen de "tüm Sevilla'da cesareti[nin] ,yaşayan bir efsane haline gelece[ği]" düşüncesidir (s. 302). Buluşmaya gittiğinde, kabrin içinde siyah bir masa görür; adam ve heykel masaya otururlar; iki siyah tasvir önlerine sirke, kırağı ve buzla temizlenmiş tarantulalar ve engerek yılanları koyar. Daha önce handa yedikleri yemekte, sahne dışında şarkı söyleyen hayalet bir koro vardır; aynı koro yine duyulur, bu sefer daha uğursuz bir şarkı söyleyeceklerdir:

> Tanrı'nın usullerini yargılayan,
> Cezalarıyla alay eden herkes bilsin ki
> Ne onun verdiği cezadan başkası,
> Ne de doğmaya mecbur günden başkası gerçek.
> .....
> Dünyada, kişinin teni arzu duyarken,
> "Bana güvenemeyeceğin kadar uzun bir süre bu,"
> Demeye insanın hakkı yok,
> Çünkü gün az sonra batacak.
>
> (s. 310)

Don Juan ve heykel, bu akşam yemeğini tırnak yahnisiyle

bitirdiklerinde, heykel, Don Juan'a elini tekrar kendisine vermekten korkup korkmadığını sorar. Heykele önceki dokunuşu Don Juan'm kalbini dondurmuş ve kendisini cehenemde hissetmesine yol açmıştır, fakat kızgınlıkla yanıt verir: "Korkmak mı dedin, *ben mi* korkmuşum?" (s. 310). Sonra taş heykele elini uzatır. O anda Don Juan, Tanrı'nın adaletinin ateşinde yanıyormuş gibir hisseder kendisini. "Ölmeden önce ruhu[n]u kurtarmak için" günah çıkarmak ister. Heykel kısa ve özlü bir yanıtla bu isteği reddeder: "Bunu düşünmekte geç kaldın"; Don Juan ölüp yere kapaklandığında, heykel buradaki ahlak dersini açıklığa kavuşturur: "Tanrının adaleti böyledir. Hiçbir suç cezasız kalmaz." (s. 311).

Sonra kabir, heykel ve Don Juan'la birlikte toprağa gömülür, bu esnada gökgürler; Catalinon bu enkazdan sıvışır ve saraya efendisinin ölümünü haber vermeye koşar. Bu arada kral da Don Juan'ın aleyhinde ithamlarda bulunan Tisbeá, Aminta ve Mota'yı dinlemektedir; Catalinon'un getirdiği haber mutlu sonu mümkün kılmıştır. Aslında Don Juan'm Doña Ana'yı kirletecek zamanı bulamadığı anlaşılmıştır, dolayısıyla Marki de la Mota onunla evlenebilecek; bu arada diğer leydilerin de öcü alındığına göre, artık onlar da dünya evine girebilecektir: Doña Isabel'in Don Octavio, Aminta'nm Batricio, Tisbeá'nın da sadık hayranı balıkçı Anfriso'yla evleneceğini varsayabiliriz.

"TAN LARGO ME LO FIÁIS"

Bu özet kaçınılmaz olarak olay örgüsünün mekanik niteliğini öne çıkarıyor; olay örgüsü daha ziyade art arda gelen zorlama entrikalar, kılık değiştirmeler, sahte suçlamalar, ayarlanmış evlilikler, onuru zedelenmiş bakireler ve olayların akışındaki son dakika değişikliklerinden oluşur. Bunlar İspanyol *comedia*'sının standart bileşenleridir; fakat dönemin diğer oyunlarıyla kıyaslandığında *El Burlador*'da bu öğelere aslında o kadar sık rastlanmaz;

bunun sebebi kısmen araya Catalinon'un yaptıklarını merkez alan kaba komedi sahnelerinin serpiştirilmesi, kısmen de bunların geniş bir şiirsel ve dilsel bir üslup velpazesiyle sunulmasıdır; toplamda on bir farklı vezin ölçüsü vardır ve bu üsluplar beklenmedik yerlerde boy gösterir:[6] Örneğin, Don Juan'a kur yapan iki hizmetçi kız da aşk belagatinin en yüksek ve incelikli tarzını kullanır. Buna ilaveten, Tirso, olay örgüsünün ve oyun karakterlerinin çatısını girift, tutarlı ve çok güçlü bir konu yapısına tabi kılarak işler.

Oyunun ana konularından ikisini, oyunun başlığı ele verir: Oyun, dört kadını (ve arada da tüm arkadaşlarını ve akrabalarını) aldatan bir düzenbaz hakkındadır; aynı zamanda, ölü bir adamın taş heykelinin hakaretle karışık akşam yemeğine davet edilmesi ve bu iltifatı ölümcül bir faizle iade etmesi hakkındadır. Fakat oyunun üçüncü bir kapsayıcı teması daha var ve bu tema da Tirso'nun oyununun daha erken tarihli bir versiyonunun başlığında ifade edilmiştir: *Tan largo me lo fiáis.* Bu versiyon 1878 yılına kadar keşfedilmemişti. Muhtemelen Tirso'nun ölümünden sonra Sevilla'da basılmıştır, fakat sahnelenmesi Calderón'a atfedilmiştir. Bununla birlikte, Tirso'ya ait olduğu neredeyse kesin: Dizelerin yarısından fazlası *El Burlador*'un dizeleriyle aynı ve oyun bir bütün olarak aşağı yukarı benzer zeminde ilerliyor.

Tan largo me lo fiáis adı, basmakalıp bir İspanyol deyimidir ve "bana ne kadar vadeli borç verecek kadar güveniyorsun", "ödeşme gününe daha çok var" veya "gün doğmadan neler doğar" anlamlarına gelir. Bu deyim, duruma göre ufak değişikliklerle *El Burlador*'da yaklaşık on iki kez kullanılır. Don Juan bu deyimle, yaşlanıp tövbe etmeden önce hazır gençken işlediği kabahatlerden yakayı sıyırabileceğini ima ederken; koro, oyunun sonunda yukarıda alıntılanan bölümde bu deyişi ona karşı kullanır. Burada

[6] Wade, ed., *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (New York, 1969), s. 53-55.

tan largo me lo fiáis teması, taş heykelin intikamı ile düzenbazın cezalandırılması arasında bağlantı kurulmasına hizmet etmektedir.

Tirso'nun Don Juan'ı, henüz yaşarken efsaneleşmek isteyen bir adamdır; en azından bu bakımdan Don Quijote'yle bir benzerlik taşır. Fakat Don Juan'ın peşinden koştuğu şöhret, gezgin şövalyelerin arzuladığı ünden epey uzaktır. Aslında onun derdi büyük bir âşık olarak nam salmak da değildir; Tirso, Don Juan'ı öncelikle aşkla ilgilenen biri olarak sunmaz. Don Juan'ın oyunda geçen dört gönül macerasında da hileye başvurması kesinlikle göze çarpan bir unsurdur. Doña Isabel ve Doña Ana vakalarında Don Juan kendisi olarak değil, sırasıyla Don Octavio ve Marki de la Mota olarak kabul görebilmiştir; Tisbeâ ve Aminta vakalarındaysa başkasının kılığına girmez, ama aşk sözcüklerinden gayet güzel faydalanır ve kadınlar ancak en kutsal evlilik yeminleri defalarca tekrar edildikten sonra Don Juan'a teslim olur. Bunlardan hiçbiri Don Juan'ın eylemlerinin özünde hakiki bir aşk barındırdığını göstermez. Hatta kimi modern eleştirmenlere göre, Don Juan'ın dürtüleri eşcinsel veya hayvani eğilimler barındırmaktadır.[7]

Don Juan'ın düşüncesinde sevmek kadar sevilmek de yoktur. Juan'ın gönül maceralarında iki ortak etken bulunur: Birincisi seçtiği kadın tamamen koşulların ge-

[7] Bkz. Gerald E. Wade, "*El Burlador de Sevilla* as metaphor", *Studies in Honor of William C. McCrary,* ed. Robert Fiore ve diğ. (Lincoln, NE, 1986), not 13, s. 223-34. Bu iddiaların temelini oluşturan üç kısa ve hiçbir şekilde belirleyici olmayan bölümün cılız kaldığı da söylenmiştir. Marki de la Mota, Doña Ana'yla buluşacağını öğrenip keyiften çıldırınca Don Juan'ı kucaklar; Don Juan kendisinin Doña Ana olmadığını söyler ve adamın kollarından kurtulur (s. 271); ileride Batricio, Don Juan'ın Aminta'ya ve kendisine davranışının "(benim gözümde) Sodomvari davranışlardan da berbat" olduğundan yakınır (s. 284); efendisine inancını ifade etmek için Catalinon, Don Juan'ın yanında "bir kaplanı ya da fili öldürebileceğini" söyler (s. 270). Bu konu hakkında ayrıca bkz. *El Burlador*, ed. Luis Vazques (Madrid, 1989), s. 192, 1370-79 numaralı dizelerle ilgili notlar.

tirdiği biridir ve bilhassa o kadına ulaşma imkânı vardır; ikincisi de ilişkiyi cinsel tatminin ötesine geçirmeye hiç niyetli değildir; hem Tisbeá hem de Aminta vakalarında Don Juan, Catalinon'a, daha kadınlarla yatmadan kaçışları için atları hazır tutmasını emreder.

Don Juan'ı *burlador* [düzenbaz] kimliğiyle özdeşleştiren oyunun adı, aslında Don Juan efsanesinin sonradan kazanacağı anlamdan çok daha farklı bir duruma vurgu yapmaktadır. Tirso'nun başkahramanına göre, eylemlerinin ana dürtüsü Sevilla dalaverecisi diye ün salmaktır. Oyun akışının hızı ve karmaşıklığı Don Juan'ın kadınlarla ilişkisini ruhsal açıdan resmetmeye pek zaman bırakmıyor elbette; fakat Tisbeá ve Aminta'yla yaşadığı iki gönül macerasında bütünüyle gördüğümüz davranış şablonu yeterince açık. Tisbeá'yla ilişkisinde Don Juan, onun için hissettiği duyguların gücünden uzun uzun bahseder ve Catalinon'a iki kez, "onun aşkından ... ölümün eşiğine geldim" der (muhtemelen de uşağına, gerçekten hissettiklerini söylüyordur) (s. 251). Elbette Don Juan'ın "aşktan" ne anladığı, hemen ardından söylediği dizede belli: "Ona bu gece sahip olmalıyım (*Esta noche he del gozálla*)". Kızla yattıktan sonra hemen kaçmak ve Tisbeá'nın kulübesini ateşe vermek, kafasındaki tasarının bir parçasıdır (s. 251, 257). Aminta vakasındaysa Don Juan, Catalinon'a "güzel gözler ve lekesiz eller"in onu "alev alev meşalelerle" yaktığını anlatır (s. 283); fakat Catalinon kaçışları için atları ne zaman eyerlemesi gerektiğini sorunca, Don Juan şöyle yanıt verecektir: "Şafak sökerken ve güneş kahkahalarla kendinden geçmiş bir halde / hilemizi görmek için yükselirken" (s. 287).

Öyleyse, Don Juan aşktan ölüyorum derken, yalnızca cinsel heyecanının hemen karşılık bulması gerektiğini kastetmektedir. Don Juan'ın bu arzusu, fazla yapacak bir şeyi olmayan belirli bir üst sınıf gençliğine has bir özellik olarak görülebilecek ve aşağı yukarı değişmez bir cinsel açlıktan farklıdır. Don Juan'ın cinsel tavırları ve açlıkları, oyundaki aristokrat âşıklarınkinden, zalimlik

ve kurnazlık bakımdan nicelik farkı sergilemektedir. Hem Don Octavio'nun hem Marki de la Mota'nın sevgililerine âşık olduklarını söyledikleri doğru. Fakat evliliğin sadece "uşaklar, köleler / ve çamaşırcı kızlar için" (s. 241) olduğu bahanesini ileri süren Don Octavio, Doña Isabel'e duyduğu muhabbeti ideal bir sevgi olmaktan çıkarmaktadır. Marki de la Mota'nın cinsellik konusundaki ikiyüzlülüğü daha da açıktır. Önceden tanıdıkları çeşitli kapatmalar ve fahişeler hakkında Don Juan'la yaptıkları sohbet (hangisi yaşlanmış, hangisinde frengi varmış) yeniyetmelerin acımasızlığına somut örnek teşkil eder: Ateşi başlarına vurmuş ergenlerden farklı değillerdir, hakaretler eder, acımasız ve kızgın bir tavır sergilerler. Mota ve Don Juan fahişelere para vermeden kaçtıklarını anıp gülerler; her ne kadar Marki de la Mota "kalbinin yükümlülüklerini iyi bildiğini" söylese de, o ve arkadaşı "geçen geceki zalim düzenbazlıklarından daha iyi bir hile" tasarlayacak zaman ve enerji bulacaklardır (s. 267). Bu hile, Doña Ana'yla randevusundan önce bir kadınla buluşmaktır. Görünen o ki Don Juan sadece arkadaşlarından daha acımasız ve başarılı bir düzenbaz ve istismarcıdır. Marki de la Mota sahneden çıkarken, arkasından dediği gibi: "Sevilla'da / Bana düzenbaz derler; ve en büyük zevkim / Kadınları aldatıp, onurlarını lekelemek" (s. 269). Doña Ana'nın Mota'yı buluşmaya çağırdığı notu okuduğunda Don Juan haykırır: "Şimdi kahkahaya boğulabilirim! Onun tadına bakacağım / Napoli'de Isabel'i tufaya düşürdüğüm aynı hileye başvuracağım" (s. 269).

Pek çok kültür, üstelik sadece ilkel kültürler değil, başarılı yalancıları ve hilecileri yüceltmiştir;[8] Odysseus Yunan kültüründen ünlü bir örnektir. İnsana, sadece ailesi veya kabilesi içinde adil davranmayı dayatan kabile kavramının aksine, doğruluğu evrensel bir yükümlülük haline getiren şeyin, Hıristiyan ve özellikle de Protestan

[8] Örneğin bkz. Paul Radin, *The Trickster: A Study in American Indian Mythology* (Londra, 1956).

gelenek olduğu görülüyor. Örneğin tarihî kişilik olarak Samson aslen dalavereci bir halk kahramanıydı, fakat Hıristiyan geleneğinde oynadığı rol bu değildir; örneğin Milton, *Samson Agonistes*'de başkahramanının çevirdiği üçkâğıtlar, dolaplar hakkında tek kelime bile etmez. "Düzenbaz" elbette *burlador* sözcüğünün olası çevirilerinden sadece bir tanesi: "Maskara" veya "hovarda" diye de çevrilebilir. Ancak "düzenbaz" kelimesi İspanyolca sözcüğün anlamına en yakın olanı. Bu sözcüğün özü insanları "aldatmanın" verdiği hazdadır. Don Juan, hangi yöntemle olursa olsun istediğini elde etmek ve sonra bu hileyle ün kazanmaktan derin bir gayrivicdani keyif almaktadır: Çünkü "*burla de fama*"ya [düzenbazlık ününe] sahip olmak istemektedir. Onun bu duygusunu, Catalinon şöyle söylediğinde gururlanmasından anlıyoruz: "Şehirleri uyarın: İşte tüm kadınların belası olacak / tek adam geliyor / Onları aldatacak ve dolandıracak/ Tüm İspanya'nın en büyük düzenbazı" (s. 273).

Don Juan'ın peşinden koşturduğu şöhret, onuru temel alan şövalyelerin ve saraylı aşkı ideolojilerinin benimsediği şöhretin tam aksidir. Bu şöhret, yüzeysel saray adabını çiğnemekle kalmaz, ayrıca Tisbeá ve Aminta üzerinden balıkçılar ile çiftçiler tarafından, ayrıca Catalinon da dahil bir yere kadar hizmetçiler ve uşaklar tarafından da temsil edilen, aileye ve evliliğe dair tüm ahlak ve burjuva yasalarını da hiçe saymaktadır. Juan'ın tüm bu yasaları reddetmesini uşaklarından biri onun için "tüm hastalıkların en büyüğü" diyerek özetler (s. 296).

Don Juan yaptığı düzenbazlıklardan keyif alır, fakat evrensel kabul görmüş ahlaki, toplumsal, dinî yasaları herkes gibi onun da riyakârca onayladığı bir dünyada yaşamaktadır. Daha sonra yaratılan Don Juan karakterleri, bilhassa da Moliere'inki, bilinçli birer şüpheci, ateist ve isyankâr tiplerdi: Oysa ilk Don Juan öyle değildir, bunun da sebebi Tirso'nun insanlara dair anlayış ve ahlakla uyuşmamasıyla ilgiliydi. Kilisenin, devletin ve ailenin kabul görmüş yasalarına açıkça karşı olduğunu

bildiren her bir kişiye karşı, bu yasaları gizlice ihlal eden yüz kişi vardır. Don Juan, derinlikli bir emsaldir: Yalan söylemek onun için işten bile değildir; kafasına eseni ister ve bunu elde ettiği müddetçe dünyayla ve yasalarıyla kapışmayı anlamsız bulur. Herkesin kamu önündeki ve özel yaşamdaki tutumları arasında bir ayrım olduğunu varsayar; babası ve Catalinon gibiler yaptığı ahlaksızlıklardan gerçekten mahçup olurken, kendisi bencilliğinin zaferleriyle yücelir. Dolayısıyla Don Juan, Tisbeâ'yla ilgili tasarısını anlattığında, Catalinon ona şunu sorar: "Fakat efendim, hayatınızı kurtarmış bu kızı / gerçekten suistimal etmeyeceksiniz değil mi?" Don Juan yanıt verir: "Beni hep / baştan çıkarıcı biri diye tanıdın. O halde şimdi neden soruyorsun / Gerçek doğamın gereklerini sanki bilmiyor musun?" (s. 257).

Don Juan yasalara ya da ilkelere isyan etmez, ayrıca Hıristiyanlıktan şüphe de duymaz; bunları kendi davasına yarayacak şekilde işletebileceğinden emindir. *Tan largo me lo fiáis*'in ardındaki fikrin, düzenbaz konusuyla taş misafir konusunu bağdaştırdığı yer burasıdır. İlk olayda "çok uzun bir süre için bana güveniyorsun" nakaratı tekrarlandığı zaman, bunun sebebi, efendisinde hiçbir pişmanlık, hatta utanma belirtisi görmeyen Catalinon'un ilahi adalete başvurmasıdır. Don Juan'ı uyarır: "Üstüne şimşekleri çekiyorsun" der ve "Kadınları aşağılık numaralarla aldatanlar / İleride suçlarının cezasını çeker." Bunun üzerine Don Juan, hiç cezasını çekmeden biriktirdiği başarılarıyla böbürlenir: Daha gençtir ve "henüz alacaklı taraftır... Borcumu o zamana kadar ertelersen / Beni cezalandırmak için ölüme kadar beklersin" (s. 257-258). Don Juan'ın bu savunması iki sebepten ötürü psikolojik bakımdan etkilidir. Birincisi, gençlerin sonsuz mevcudiyet hissiyatıyla, ölümü sadece bir kelime olarak görmeleri ve geleceğin insana hizaya gelmek, tövbe etmek, çoluk çocuğa karışmak için çok vakit tanıdığı anlayışlarıyla tutarlıdır; tıpkı Octavio ve Marki de la Mota'nın oyunun sonunda bu yola girmesi gibi. İkincisi, Don Juan'ın top-

lumun normları aleyhinde yürütülen sessiz fakat fiilen evrensel bir savaşa, geri kalanımızdan daha kaygısız bir şekilde katıldığı görülür ve bu tavrı muhakkak ki bir parça kıskançlık ve hayranlık uyandırır.

Her halükârda, "hileye bayılan" bir düzenbazın, toplum normlarını kendi menfaati uyarınca sömürebilmek için yaşamsal bir koşul sayması doğaldır. Şimdiki zamanla ve hemen çevresinde olan bitenlerle o kadar meşguldür ki toplumun işlemesini sağlayan toplumsal, ahlaki, dinî kurallara sonuçta ne kadar inandığı hakkında bize bir fikir veremez. Keza ilahi adalet ve cehennem ateşi sorunlarının öngörülebilir bir geleceğe ertelenebileceğinden emindir. Zaten pek çok uyarı almıştır, mesela amcasından, babasından, ayrıca Catalinon'dan ve baştan çıkardığı kadınlardan, fakat bu uyarıların onda en ufak etkisi olmaz. Kralın başmabeyincisinin oğlu olarak Don Juan toplumsal bakımdan kendisini dokunulmaz hisseder. Sevilla'ya gizlice dönüp, *Kumandanın intikam için Tanrı'ya güven*diğinden bahseden kitabeyi okuduğunda, Don Juan'ın öfkeden gözü döner: Başarılı bir düzenbaz olarak itibarı kamuoyu önünde peş paralık olmuştur çünkü. Kumandanı akşam yemeğine davet eder, zira bu hareket, arsız bir düzenbaz olarak zaferini yüceltecektir: Heykelin bu daveti kabul edebileceğini elbette beklemez. Böylece Don Juan, granit kılıç taşıyan bir heykeli düelloya çağırmakla ilgili bir şaka yapar. Bu alaycı iğnemelerinin ardında, hem kendi geleceğinin hem de öteki dünyanın eşit ölçüde uzak olduğuna dair çifte varsayımı vardır:

> Bu intikamın alınması ne kadar uzak
> Hele de sen öç alacaksan!
> Böyle hareketsiz durmamalı, uyumamalısın!
> Eğer ölüme kadar beklemek istiyorsan,
> Neden bu şansı çöpe atacaksın,
> Bana bu kadar vade neden tanıyacaksın!
>
> (s. 296)

Heykel akşam yemeği için hana geldiği zaman, Don Juan

doğal olarak bir parça bocalar, fakat soğukkanlı görünmeye çalışır; ölümden hortlayan hayaletlere inanmanın aşağı tabakalara özgü bir bayağılık olduğunu düşünüyordur. Yine de öte dünyaya inanmıyor değildir ve heykelle baş başa kaldıkları zaman, ilk soruları hakiki bir kaygıyı akla getirir:

> Eğer ruhun,
> Sancılar çekiyorsa, eğer
> Bir nevi tatmin ya da rahatlama bekliyorsan, söyle bana,
> Söz veriyorum, ne istersen iste benden,
> Yerine getiririm. Tanrı'nın inayeti
> Seninle mi? Yoksa ölümcül bir günahla, seni
> Umursamadan öldürdüm diye mi? Konuş! Endişeliyim.
> (s. 301)

Heykel hiçbir yanıt vermez; fakat Don Juan kapıya geçirirken ışık tutmayı teklif edince, Kumandanın taş simgesi bu gibi zorunluluklardan kurtulduğunu söyler: "Ruhuma ışık ne gerek. Tanrı'nın inayeti benimle" (s. 302).

Don Juan, heykelin iade-i ziyaret davetini kabul eder. Aslında bu davet onu çok rahatsız etmiştir, fakat kendi itibarına duyduğu arsız bağlılık son sözü söyler: "Yarın şapele gideceğim / Beni davet ettiği yere; ziyaretim tüm Sevilla'da / cesaretimi, yaşayan bir efsane kılacak" (s. 302). Ancak kısa süre sonra "yaşayan efsane" haline gelen şey, Don Juan'ın ölümü olur; ve bunun anlamı topyekûn bir yenilgidir. Bu akıbet, Don Juan'ın en çok gurur duyduğu konuda durumu tersine çevirir; düzenbaz, ilahi bir iradeyle oyuna getirilmiş ve sonsuza kadar kandırılmıştır. Don Juan'ın cehenneme ve cehennem cezasının ebediyetine inandığının gösterilmesi önemli. Don Juan, ölmeden önce kendisini nasıl bir kaderin beklediğini bilir. Bu durum "ölmeden önce ruhunu kurtarmak için" son isteği günah çıkarmak olan Don Juan'ı heykelin katı bir şekilde reddetmesiyle vurgulanır; "hiç yolu yok" diye yanıtlar heykel, "bunu düşünmekte geç kaldın" (s. 311). Don Juan'ın borcu, tıpkı Faust gibi, bütünüyle ödenmelidir; borçların-

dan kurtulmak için güvendiği son tövbe üzerinden pazarlık yapamaz.

El Burlador, düzenbaz ve ertelenmiş borç temaları arasındaki bağlantıdan epey güç alır; fakat bu temaları birbirine kitleyen etken taş misafirdir. Bu müdahale, Marlowe'un Mefistofeles'ine benzer şekilde, hem seyircinin imgelemini kavrar, hem de dizginlenemeyen bu bencil adamın, dünyaya kafa tutuşuyla başa çıkabilecek tek gücün canlı örneği olarak işlev görür; elbette bu güç doğaüstü bir güçtür.

TAŞ HEYKEL VE İDEOLOJİK GELENEKLERİ

Don Juan efsanesiyle ilgili ilk incelemelerden ayrıntılı bir tanesinde, Georges Gendarme de Bevotte, hem Don Juan hem Faust mitlerinin esasen modern doğalarına dair, tarihsel bakış açısıyla temel bir hipotez ortaya koyar:

> Tenin arzularına da zekânın emellerine de elverişli olan antik çağ dünyasını ne Don Juan ne Faust biliyordu. Toplumun kuralları tarafından boğulmaya isyan etmek için bunlardan biri bedende, diğeri akılda cisimleşir. Bu çifte kısıtlama ve bunun neticesi olan çifte isyan olmaksızın, ne fikri ne de ahlaki sefahat yaşanamaz; Faust ve Don Juan tahayyül edilemezler. Her ikisi de, benzer sebeplerden ötürü, Hıristiyanlıktan doğmuştur.[9]

Don Juan söz konusu olduğunda, beden üzerindeki kısıtlamaları uygulayan başlıca makamlar şüphesiz saraylı aşkının ve şövalyeliğin yasalarıydı. *El Burlador*'da bunlar Cervantes'in *Don Quijote*'deki yaklaşımından çok farklı bir şekilde ele alınmıştır.

Kitabı Mukaddes'te bahsi geçen Kral Davud'un zamanından beri, kraliyet ve aristokrasi iktidarı, ayrıcalıklı er-

[9] Georges Gendarme de Bevotte, *La légende de Don Juan* (1906; Paris, 1929), s. 7. Don Juan ile Faust'un daha eski karşılaştırmaları için bkz. J. G. Magnabal, *Don Juan et la critique espagnole* (Paris, 1893), s. 8-9.

keklerin arzuladıkları kadını elde etme yolunda her türlü arızî engeli bertaraf etmesine göre hazırlanmıştır. Fakat kur yapma biçimleri ve cinsel birleşme belagati, XII. yüzyıl yazarı Andre la Chapelain'in *The Book of the Art of Loving Nobly and the Reprobation of Dishonorable Love* [Soylu Aşk Sanatına ve Onursuz Aşkın Kınanmasına Dair Bir Kitap] adıyla yazdığı risalede tanımladığı saraylı aşkından sonra değişti. Âşığın sevgilisine duyduğu aşkın manevi niteliği daha sonra Yeni-Platoncu fikirler tarafından pekiştirilmiştir; bu fikirlere göre, dünyevi güzelliğe duyulan aşk Tanrı'ya duyulan yüce aşka bir hazırlık mahiyetindeydi; fakat XVII. yüzyıla gelindiğinde, platonik aşk rutinleşmiş bir söz oyununa dönüşmüştü ve temelinde yatan herhangi bir inanç kalmamıştı. Bu bakımdan *El Burlador* tam kendi zamanının kitabıdır.

Tirso'nun, saraylı aşkı geleneğini ele alışındaki başlıca değişiklik, kurlaşmada kadına düşen rolü değiştirmek gibi görünüyor. Onun soylu kadınları, romanslardaki soylu kadınlara (veya *Don Quijote*'deki kadınlara) kıyasla açıkçası cinselliğe daha hazırdır: Doña Isabel daha evlenmeden yatak odasına sevgilisini alır, Doña Ana ise babasının ayarladığı görücü usulü evliliğe isyan ederek, kendisine sadık fakat daha ödüllendirmediği flörtünü eve davet eder, muhtemelen yatağına da alacaktır. Daha mütevazı asıllı kızlar bile, evlilik merasiminden önce erkeklerle yatmaya sıcak bakar, cinsel faaliyetlerin cazibesine kapılmışlardır: Tisbeâ, Don Juan'a "Sana karşılığını ödemek için çekingenliği bir kenara bırakacağım," der (s. 259); Aminta ise "Sadece seninim" (s. 291) diye söz verir. Dört kadın da evlilik merasimini gerekli bir formalite olarak görmekte, fakat sonraya bırakılabileceğini de düşünmektedir.

Yine de saraylı aşkının dili, karşılıklı kur yapma sürecinde güçlü bir belagat aygıtı olma niteliğini sürdürür. Don Juan Tisbeâ'ya "Sırf sende yaşayacağım / Ve buna rağmen sana hizmetim sürecek" (s. 258) der; Aminta'ya evliliklerini onun gözleriyle (s. 289) yürüteceklerini söyler, "yalnız senin aşkınla ölüyorum" der ve aşkının ruhunun derinliklerinden

geldiğini belirtir: "Kendi ruhumu / İki yana açtığım kollarımın arasından sana sunuyorum" (s. 290). Elbette fiiliyatta Don Juan bu kadınlara ancak çiftlik ortamına yaraşır bir şekilde "hizmet" eder; ayrıca aşkının ebedi olmakla yakından uzaktan ilgisi yoktur; onun aşkı hayal edilemez bir hızla başlar, hedefine ulaşır ve sona erer.

Don Juan belki saraylı aşkı biçimlerinden faydalanır, fakat aslında saraylı aşkı yasalarının tam aksi yönünde hareket etmektedir. Elbette bu tarz cinsellik deneyiminin meşhur bir emsali de yok değil; bu deneyim Olimpos tanrıları gibi putperest örneklerle uyumludur.[10] Bir keresinde Don Juan açıkça bu geleneğe başvurur, fakat olayın akışında bu geleneği de çarpıtır: Efendisinin Tisbeá'yı baştan çıkarmasına Catalinon öfkelenince, Don Juan, Aeneas'a dair klasik örneğe atıfta bulunur, fakat Aeneas'ın [Kartaca kraliçesi] Dido'yu terk edişini çok farklı yansıtır (s. 257). *El Burlador*'un genel değerleri ve Don Juan'ın kullandığı *tan largo me lo fiáis* temasında ima edilen sav, Hıristiyanlık dışı davranış kalıplarına dayanır; ve bunlar, saraylı aşkının varsayımlarına karşı gelmek için bilhassa gereklidir. Don Juan, sonsuz bağlılık sözü vermenin etrafından dolanacaksa yalan söylemek zorundadır. Bireyin hazcılığı ile aşkın kuramsal yasaları arasındaki bu büyük çatışma, Don Juan'ın, taş misafirine verdiği akşam yemeğinde koronun söylediği şarkının konusudur:

> Eğer biz erkeklerden
> Aşk hakkımızı almayı
> Ölüm sonrasına ertelemeyi bekliyorsan,
> Bize güvenemeyeceğin kadar uzun bir süre bu.[11]
> (s. 306)

[10] Örneğin Amphitryon'un eşini aldatması veya Zeus'un sayısız gönül macerası gibi.

[11] "Si de mi amor aguardáis,
señora, de aquesta suerte –
el galardón en la muerte, –
qué largo me lo fiais!"
(2383-86. dizeler)

Onur hem *comedia*'nın ana konusuydu hem de İspanyol toplumunun kendisine has bir yasaydı. Don Juan erkeklerin ve kadınların onurunu çiğnerken çok özgür davranır, gerçi hiç kimseye sadakat sözü vermemiştir; tıpkı aile sadakati veya saraylı aşkı yasalarını kendi menfaatine kullandığı gibi, onur yasalarını da ustalıkla kendi yararına kullanır. Böylece, Batricio'nun Don Juan'la flört ettiği için Aminta'yla evlenmeyi reddetmesinden faydalanır. Batrico şöyle der: "Dedikodu alıp başını yürüdüğünde / Bunun acısını en çok onur ve kadınlar çeker" (s. 285). Don Juan ise şöyle düşünmektedir: "Onuru üzerinden / Batricio'yu mağlup ettim"; ve ardından da Aminta'yı fethetmek için harekete geçer.

Bir köylünün onuruna bu kadar güvenle bel bağlayabilmesi, Don Juan'ın fark etmeden geçmediği bir ironidir; genel davranış standartlarında bir çöküş olduğundan yakınmak için Don Juan bu durumu bir fırsat olarak değerlendirmeyi es geçmez. Sadece kırsalda yaşayan köylülerde "onur" kelimesinin gücünü koruduğunu söyler: "Bu köylüler daima / onurlarını avuçları arasına alırlar / Her şeyden önce kendi onurlarını kollarlar. Çünkü onur / şehirden çıkıp kırsala gitsin diye / tufaya getirilip yalan dolana alet edilmiştir." (s. 286). Kısa süre sonra Aminta aynı konuya değinir: Şövalyeliğin başlıca payesini uzun süre önce kaybettiğini söyler, "çünkü utanmazlık, İspanya şövalyesi ilan edildi."

Don Juan'ın onur yasasına muğlak ve eser miktarda bir bağlılık gösterdiği doğru; fakat bu yasaya kendine göre biçtiği rol, Hıristiyan şövalyeliğinin kanunlarından çok daha eski ve bireycidir. Toplum içindeki konumunu sürdürme meselesidir bu ve toplumun gözünde kendisini küçük düşürecek hiçbir şeyin söylenmesine ya da yapılmasına izin vermez. Bu onur tipi, yani *pund'honor*, Don Juan'ın ölümünün vasıtası olacaktır. Kumandanın heykeli, ikinci akşam yemeğine Don Juan'ın gelmesini sağlamak için ona meydan okur: "Bir beyefendi olarak sözünü tutacak mısın?" Don Juan şöyle yanıtlar: "Erkeklere

verdiğim sözü tutarım, şövalyeyim çünkü" (s. 301). İkinci akşam yemeğinde Don Juan'ın lanetlenmesinin vasıtası el sıkışmak olur; şövalyeler sadakat yemini verirken el sıkışırdı. Yani heykel amacına, Don Juan'ın daha modern Hıristiyan ve evrenselci doğruluk (*truth*) kelimesine değil de putperest ve bireysel yemin etme (*troth*) kavramına duyduğu kamusal sadakate dayanarak ulaşacaktır.[12]

Don Juan, Hırıstiyanlığa aykırı benmerkezciliği yüzünden aile büyükleri ve üstleriyle, yani toplumsal, ahlaki ve dinî otoritenin temsilcileriyle ters düşer. Ancak bu şahsiyetler, Don Juan karşısında yeterli bir denge unsuru teşkil etmez; bu da aklımıza, bu kişilerin başlıca bekçisi olduğu toplumun doğası hakkında kimi sorular getirir. İstisnasız tüm bu yaşlı soylular, etkileyici olmayan dalavereci şahsiyetlerdir. Hayattayken Kumandan bile yararlı hiçbir şey yapmaz, belki krala Lizbon'un refahını ve dindarlığını harika bir şekilde övmesi dışında. Napoli ve Kastilya kralları zayıftır, sadece ihtiyatlı bir biçimde zaman kazanmaya ve görüntüyü kurtarmak üzere manevralar yapmaya muktedirdirler. Bu durum oyunun daha başlarında belirtilir; Doña Isabel'in içine düştüğü skandalı keşfettiğinin bilinmesini istemeyen Napoli kralı, sağduyulu bir şekilde kenara çekilir: "Bu durumda en sağlam plan sağduyu olacaktır" (s. 235). Juan'ın babası ve amcası da pek farklı davranmazlar: Don Pedro, Don Juan'ın kaçmasına izin vermesinin ardından Don Octavio ve Doña Isabel'in başını yakmak pahasına bu konuda krala yalan söyler: "Adını söylemem sizi şaşırtacak, ama Isabel / Gizlice gelenin Dük Octavio olduğunu söylüyor."

[12] "Yemin" (*troth*) ve "doğruluk" (*truth*) anlamına gelen bu kelimeler, Eski İngilizcede aynı kelimeden türemiştir, fakat "sadakat" veya "söz vermek" gibi ilk anlamlarının yerine, XIV. yüzyılın ikinci yarısında "doğruluk, dürüstlük, gerçeğe uygunluk" anlamları geçmiştir. Bkz. *Oxford İngilizce Sözlüğü* "truth" kelimesinin anlamları 1'den 3'e, sonra 4'den 11'e; "doğruluk" (*truth*) kelimesinin evrenselci anlamına dair örnek cümlelerin Langland ve Wyclif adlı iki proto-Protestan yazara ait olması ilginçtir.

Makam sahipleri ancak koşullara tepki verir ve görüntüyü kurtarmaya çalışır. Oğlunun umutsuz vaka olduğunu anlayan Don Juan'ın babasıysa, krala kendini öven iğrenç bir ikiyüzlülükle, aşağıdaki dizeleri okuduğunda bu ahlaki zayıflık ve bencillik zirveye ulaşmış olur:

> Majesteleri, size hizmetlerimi ödüllendirmek için,
> İzin verin, suçunun cezasını çeksin,
> Böylece gökten başıma yıldırım düşmez,
> Böyle kötü bir oğul yetiştirdim diye.
>
> (s. 313)

Bu zayıflık ve bencillik yanlarına kâr kalacaktır. "Gün ışığının ezeli düşmanları büyüklerdir" (s. 242) diyen Don Pedro'nun bu yorumu, *El Burlador*'da görülen İspanya hükümdarları için geçerli olabilir. Onlar sıradan insanlar, balıkçılar ve çiftçilerden çok daha fazla yozlaşmışlardır. Kırsal kesim karakterlerinin nispeten akılsız olduğu doğru; üstelik onlar her halükârda Don Juan'ın yalanları ve hileleri karşısında herkes kadar acizdirler; fakat sergiledikleri kişisel ve vicdani bağlılıkları da epey yalın ve dolaysızdır. Oyunun geneline bakıldığında bu karakterlerin esas işlevi, sarayın gerçeklerden kopuk bütün o foyalarını ortaya çıkarmak ve bizzat o ortamın ürünü olan Don Juan'ın ahlaksızlıklarını vurgulamaktır.

Don Juan için ayrıca bir kuşak çatışması da mevcuttur. Napoli kralının sarayındayken, Isabel'in şerefini lekelemesi meselesinde amcasıyla karşı karşıya geldiklerinde, Don Juan af dileme yaklaşımını horgörür (s. 237) ve aralarındaki farkın salt bir yaş meselesi olduğunu varsayar: "Hâlâ delikanlıyım / Bir zamanlar sen de öyleydin. Böyle gençlik aşkları yaşamıştın." Don Juan kendi babasını da horgörmektedir: Don Diego, "Bu davranışlarınla beni / öldürmek istiyor olabilir misin?" (s. 271) diye sorduğunda, Don Juan anlamamış numarasına yatarak küstah bir yanıt verecektir: "Sen bu haldeyken mi?" Gençlerin yaşlılara küstahça davranmasına, oyunun başka yerlerinde de rastlanmakta: Örneğin Don Octavio "fazlasıyla yaşlı"

olduğu gerekçesiyle Don Diego'yla dövüşmeyi reddeder ve şöyle der: "Neydim dememeli / Şimdi ne olduğuna bakmalı" (s. 304). Don Juan tarafından umursamazca öldürülürken, Kumandanın dudaklarından "İşte böyle ölüyorum" (s. 276) gibi acı bir sözün dökülmesi, gençliğin yaşlılığı horgörmesini resmeden oyunun genel yaklaşımına dair aşırı uç bir örnektir; dolayısıyla, oyunun sonunda Don Juan'ın cezalandırılmasının, yaşlı bir adamın intikamı olarak gerçekleşmesi de, bu dengenin uygun bir şekilde onarılması anlamına geliyor.

Kumandan, İspanyol tiyatro oyunlarında babaların üzerine düşen geleneksel görevi yerine getirirken, kızının onurunu savunurken can vermiştir. Kadın onurunu savunmak, mürebbiyeler ve kilitli kapılar gibi donanımla birlikte, İspanyol dramalarının gözde konularından biriydi: Erkeklerin onurunu kadınlar muhafaza eder diye düşünüldüğü için, ailenin itibarını sürdürme bakımından, evin kızının onuru da babanın sorumluluğunda sayılırdı. Don Juan, hem ailelerin onuruna yönelik özel bir tehdit olma rolünden hem de bu esnada kendi ailesinin ihtişamını acımasızca yerlerde süründürmekten keyif alır. Örneğin, amcasının onu özellikle soğukkanlı bir biçimde öldüremeyeceğini bilir ve dolayısıyla "kanımı ve kılıcımı" (s. 237) öneriyorum derken, bu teklifinin neticesini zaten kestirmiştir: Don Pedro, Napoli'den kaçışında ona yardım edecektir. Bu esnada, Don Juan'ın babasının, hatta kralın elini kolunu iki kaygı bağlamıştır: Birincisi, Don Juan köklü ve güçlü Tenorio ailesine mensuptur ve Don Juan'ın eylemleri suç olarak ifşa edilirse, bu güçlü ailenin onuru lekelenecektir. İkincisi de Doña Isabel ve Doña Ana'nın onurlarını savunmanın en iyi yolunun, meseleyi örtbas etmek ya da hakarete uğramış taraflara tazminat ödemek olduğuna inanırlar.

O halde, *El Burlador*'da resmedilmiş olan ve Don Juan'ın boy ölçüşüp noksan bulduğu cemiyette hiçbir yaşam tarzı yoktur. Geniş bir açıdan bakılırsa, Don Juan aslında etrafındaki insanlardan daha günahkâr, daha vicdansız ve

aynı zamanda daha marifetli, daha faal, daha cüretkârdır; fakat amaçları ve yöntemleri bakımından, etrafındaki diğer insanlardan temelde farklı değildir. Don Juan'ın yaratıcısı Tirso, kendi zamanındaki yaşama ilişkin vicdani görüşüne, hem III. Felipe (1598-1621) ve IV. Felipe'nin (1621-65) dönemlerinde görülen ahlaki çöküşten iğrenmesi, hem de genel olarak dünyayı horgörmesi yansımış bir yazardı.

Cervantes 1547 yılında doğmuştu. Her ne kadar *Don Quijote*'yi III. Felipe'nin sönük hükümranlığı sırasında yazmış olsa da, İspanya'nın geçmişteki ihtişamını biliyordu ve 1571 yılında İnebahtı'da Türklere karşı kazanılan zaferde o da üzerine düşen vazifeyi kahramanca yapmıştı. Tirso ise bir nesil sonra doğmuştu; 1588'de İspanyol armadası yenilip ülkenin imparatorluk düşlerinin sona erdiğinin işaretini verdiğinde henüz küçük bir çocuktu. Yetişkinliğiniyse iflas etmiş bir krallıkta yaşadı; kral adeta gözdelerinin kuklası haline gelmiş, özellikle de hovardalıkları ve aşırılıkları yüzünden İspanya sarayına bütün Avrupa'da kötü bir şöhret kazandıran Lerma Dükü'nün elinde oyuncak olmuştu. Bu koşullar, ancak dinî ve ahlaki öğretilerin şiddetini ve seküler dünyanın lanetlenmesini pekiştirebilirdi; bu, İspanya'da Karşı-Reform hareketinin güçlü bir yönüydü. Söz konusu tavır, Tirso'nun oyunları için pek olağan sayılmaz; bununla birlikte *El Burlador* da her halükârda alelade bir Tirso oyunu değildir. Tirso bir keşiş ve bir tür ilahiyatçıydı; hayat karşısındaki genel tutumu, günümüze kadar ulaşmış portresindeki yüz ifadesiyle özetlenebilir: Gözleri, insan ahlaksızlığı konusunda korkusuz ve kararlı bir uzmanın gözleri; sımsıkı kapalı ağzıysa dünyanın nimetlerine karşı sağlam bir set gibidir.[13] *El Burlador*, kendi zamanına dair tarihçenin içsel anlamını simgeleyen bir eser olarak görülebilir; bir

[13] Bkz. Fr. Gumersindo Placer, "Un nuevo retrato de Tirso," *Essays on the Biography and Works of Tirso de Molina, Revista estudios* (Madrid, 1949), s. 721-24. Ayrıca bkz. Pierre Guenoun, ed. *Tirso de Molina, l'abuseur de Seville* (Paris, 1962), s. 12.

tarihçinin dediği gibi: "Toplumun üst katmanlarında doğup oradan toplumun bütün dokusuna sızan ölümsüzlük fikri, bu intikam çağının baskın bir damgası olmuştur."[14]

Tirso diğer oyunlarının bir kısmında da, platonik aşk fikrine karşı anlayışsız değildir.[15] *El Burlador*'da Tirso'nun düşmanlığı aşka, hatta cinsel hazza falan karşı değildir; onun hedefi daha geneldir: Tam bir ahlaki ve toplumsal hiçliğin var olduğu bir dünyanın, sıradışı becerilere, enerjiye ve toplumsal üstünlüklere sahip genç bir adamda sadece yerleşik toplumsal yasalar bakımından değil, tüm insanlık bakımından aşağı yukarı düşüncesiz bir yüz karası yaratabileceğini göstermek ister; bu karakter sadece kendisi için yaşar ve cezalandırılmaktan asla korkmaz. O halde oyunun meselesi, Don Juan'ın ahlaki düzene bu meydan okuyuşuna, hangi gücün karşı çıkabileceğini öğrenmektir. Geleneksel dramalarda yanıt, bu düzenin insan temsilcileri, özellikle de Don Juan'ın kötülük ettiği kimselerin fiilleri aracılığıyla verilirdi; fakat ne krallar ve bakanları, ne de hakarate uğramış kadınlar ve onların öfkeli âşıkları, Don Juan'ın çevirdiği dolaplara denk bir güce ya da ahlaki otoriteye sahiptir. Başkahramanın son dakikada bir değişim geçirdiği ve tövbesinin Tanrı tarafından kabul göreceği türünden geleneksel bir mutlu son burada söz konusu değildir; çünkü böyle bir son, Don Juan'ın vicdani sorumluluğunu kasıtlı olarak ertelemesini onaylamak anlamına gelir. Üstelik dönemin uygarlığı da adil bir intikam için seküler bir model sunmamaktadır. İspanya sarayının yönetici asilzadeleri ve sarayın bütün o yaldızlı gençliği, genel olarak kendilerini kişisel gelişime ve hiçbir ceza çekmeyecekleri acemi çapkınlıklara adamışlardı. Don Juan'ın tarihte dayandığı asıl kişiyi aramaya yönelik nafile çabalar, o dönemin İspanyasında Don Juanvari davranışları ser-

[14] William C. Atkinson, *A History of Spain and Portugal* (Harmondsworth, 1960), s. 168.

[15] Bkz. Otis H. Green, *Spain and the Western Tradition* (Madison, 1963), I. 240-49, 267.

gilemekle nam salmış sürüsüne bereket insan yaşadığını gösteren hatırı sayılır bulguları da ortaya çıkarmıştır (hatta bunların bazılarının ismi Juan ya da de Tenorio'ydu); üstelik bunların hiçbirinden hesap da sorulmamıştı.

Bu tür sorunlarla karşılaşan Tirso, çok özel bir dramatik çözüm bulmuştur: Don Juan'ın putperest şeytanlığına meydan okuyabilecek kadar çok eski bir otoriteye sahip bir karakter yaratmak ve *tan largo me lo fiáis* konusuna ortodoks Hıristiyan bir yanıt vermektir. Don Juan'ı bu son serüveninin seyrini, Tirso'nun "Çifte Davet" diye bilinen, kadim ve çok yaygın bir Avrupa halk masalının İspanyolca çeşitlemelerinden en az bir tanesine dayandırmış olması muhtemel.

Don Juan efsanesi hakkında çalışan ilk İspanyollardan Victor Said Armesto, Avrupa'nın sözlü edebiyat geleneğinde, epey eski defin âdetleri ve inançlarının Hıristiyanlaştırılmış çeşitlemeleri gibi görünen bir halk masalı grubuna uzun süre önce dikkat çekmiştir.[16] Bu masalın özü şöyle seyreder: Bir adam, çoğunlukla genç bir adam, yaşıyor olmanın verdiği gururla öylesine dolup taşar ki ölmüş bir adama, genelde de kafatasına hakaret eder ve onu yemeğe davet eder; ölü adam beklenmedik bir şekilde davete icabet edip ardından da adamdan iade-i ziyarette bulunmasını ister. Bu ikinci yemekte, ölümün ve ruhlar âleminin temsilcisi, genç günahkârı ya korkutup tövbe ettirir ya da bazen daha ciddi bir şekilde ölümle veya delilikle cezalandırır.

Dorothy Epplen MacKay, yaptığı önemli bir araştırmada bu "çifte davet" konulu halk masallarından seksen bir örnek toplamıştır ve bunların pek çoğu balad biçimindedir. Bu masallar, olayın geçtiği yere, psikolojik dürtülere ve sonuçlanma şekline göre epey farklılık gösterir. İspanyolca çeşitlemeleri kimi bakımlardan öbürlerinden ayrılır; ki bunlar da Tirso'nun "taş misafiri" işleyiş biçimine yakındır. Dolayısıyla, asıl olayın kilisede veya kilise

[16]Victor Said Armesto, *La Leyenda de Don Juan* (Madrid, 1908), s. 123-82.

yolunda geçtiği on üç Avrupa çeşitlemesinden on biri İspanyolcadır; genç adamın kiliseye sırf kadınlara bakmak gibi seküler bir amaçla gittiği altı çeşitlemeden beşi İspanyolcadır; ölü adamın bir heykel olduğu dört çeşitlemeden üçü İspanyolcadır (dördüncüsü de Portekizcedir).[17] Bununla birlikte Tirso, bu masalın İspanyolca şablonundan çok önemli bir açıdan ayrılmaktadır. "Çifte davet" masallarının bütününde en yaygın ceza ölümdür: Seksen bir masalın kırk altısında genç adam ölür; fakat on beş İspanyolca çeşitlemenin on ikisinde başkahraman, günah çıkarma veya rahibin talimatlarını yerine getirme gibi dinî bir usul sayesinde sonsuza dek lanetlenmekten kurtulur.[18] Tirso'nun Don Juan karakteriyse sonsuza kadar lanetlenmekten paçayı kurtaramayacaktır.

Tirso'nun bu masalın ilk Latince çeşitlemelerinden birini bildiğine inanmak için çeşitli sebepler var; ayrıca buradaki genel hikâyenin İspanyolca biçimine hem o hem de izleyicileri aşinadır. Fakat Tirso, hikâyeye yeni bir tını katmıştı. Genç âşık, kilise ortamı ve taş heykel gibi basmakalıp unsurların yanına, halk versiyonlarında bulunmayan hikâye bütünlüğü, karmaşıklık ve dram gücünü de eklemişti; Tirso, heykeli, kötülüğe uğramış bir babanın temsilcisi yerine koyarak ve genç âşığa önce bu babayı öldürtüp sonra durduk yere hakaret ettirerek masala güçlü bir içsel ahlaki mantık da kazandırmıştı.

Tirso ve seyircisi, muhtemelen taş misafirin boy gösterdiği sahneleri, ölüm karşısındaki putperest ve Hıristiyan tutumları harmanlayan yorumların genel bakış açısına oturtmuştur. Migul de Unamuno'ya göre "İnsanoğlu ölüsünü saklayıp muhafaza etmek gibi garip bir âdete sahip" bir hayvandır.[19] İnsan toplumlarında oldukça ge-

[17] Dorothy Epplen MacKay, *The Double Invitation in the Legend of Don Juan* (Stanford, 1943), s. 102-3, 105.

[18] MacKay, *The Double Invitation* ..., s. 78, 107-10.

[19] Miguel de Unamuno, *The Tragic Sense of Life,* New York, 1954, s. 20, 41 [*Yaşamın Trajik Duygusu*, çev. Osman Derinsu, İnkılap Yayınevi, 1986].

niş kesimler, hayatta olanların esenliğinin, ölü atalarının elinde olduğunu düşünür; dolayısıyla bu inanca, hakarete uğramış ölülerin hayaletlerinin mezarlarından kalkıp, hakaretin failine zarar vereceği korkusu da eşlik etmiştir. Bu tarz olaylara karşı, ölülere yiyecek sunmak en yaygın yatıştırma davranışıdır; tüm dünyada pek çok insan, defin veya anma törenlerinde ya da başka bir merasimde ölülere yiyecek ve içecek sunarak kendi esenliklerini güvence altına almaya uğraşır. Bu uygulama Hıristiyan kilisesi tarafından, iki kasım gününde "Tüm Ruhlar Günü" olarak kurumsallaştırılmıştır; ki bu günde, arafta olan vaftiz edilmişlerin ve müminlerin ruhları anılır; meşhur *Dies Irae* [Gazap Günü] dahil üç ilahi okunur.[20] Günümüzde bile pek çok Katolik ülkede, Tüm Ruhlar Günü, ondan hemen önce gelen "Tüm Azizler Günü"yle birlikte, ailenin sürekliliğini yücelten başlıca dinî etkinliklerden sayılır ve ailenin yaşayan üyeleri o günlerde ölülerini anarlar. Ölülerin dünyaya dönen ruhlarını beslemek için yiyecek ve içecek sunma âdeti çok eskidir ama hâlâ sürdürülmektedir; XVI. yüzyıl İspanyasında, belli ki insanların aynı amaçla kiliseye yiyecek ve içecek getirmesi yaygın bir uygulamaydı, ancak 1541'de yasaklanmıştır.[21]

Bu inançlar ve âdetler, mezarının üstüne dikilmiş ve onun bedenini simgeleyen Kumandanın heykelini, Don Juan'ın yemeğe davet etmesinin ne kadar ciddi bir hakaret olduğunu anlamamızı kolaylaştırıyor; seyirci bu hakareti hem kilisenin ve aile kurumunun hem de ölülerin kutsallığına bir saygısızlık diye görmüş olmalı. Dahası, heykelin davete icabet etmesi ve Don Juan'ın onu ağırlama şekli, seyircinin, ölülerin gücüne duyduğu inancı da pekiştirmiştir; ataların uzun elinin, mezardan gizemli bir

[20] MacKay, *The Double Invitation...*, s. 114. Bu halk masalının İspanyolca çeşitlemelerinin birinde "Tüm Ruhlar Günü"nün de bahsi geçmektedir.

[21] Wade, ed., *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (New York, 1969), s. 40.

şekilde uzanıp, yaşamayı haketmeyen kişiye haddini bildireceğine inanılıyordu.

Kumandanın heykeli, aile şerefinin öcünü almaya gelmiş gibi konuşmaz veya davranmaz, bu doğru; ama Don Juan, heykelin niyetinin bu olduğunu varsayar. Tirso, heykeli, Tanrı'nın vereceği adil cezanın vekili olarak sunmaktadır. Kilisede hayaletler korosunun söylediği şarkıda bunu açıkça görüyoruz:

> Tanrı'nın usullerini yargılayan,
> Cezalarıyla alay eden herkes bilsin ki
> Ne onun verdiği cezadan başkası,
> Ne de doğmaya mecbur günden başkası gerçek.
> (s. 310)

Heykel kendisini kesinlikle ilahi bir temsilci olarak görür: Don Juan'ın günah çıkarma ricasını geri çevirmeye ve genç adamın kaderinin "Tanrı'nın adaletine" kaldığını söylemeye kendini yetkili hissetmektedir (s. 311).

Tirso oyunlarında doğaüstü unsurlardan bol bol faydalanmıştır. *El Burlador*'da bu unsurlar teatral bir heyecan yaratmanın ötesine geçer; mezarın ötesindeki dünyanın gerçekliğini sahneye taşıyan Tirso, "*tan largo...*" meselesine yerleşik dinin verdiği yanıtları canlandırmış olur ve böylece oyunda Catalinon'un ağzından duyduğumuz şu geleneksel iddiaya geçerlilik kazandırır: "En uzun yaşam bile ölüme kadar / Ölüm kapısının ardında cehennem var" (s. 288). Don Juan'ın yaşam tarzını destekleyen varsayımları ikna edici bir şekilde çürütmenin tek yolu şudur: İnsan hayatının "kısa vadesinin" ötesinde sonsuzluğun "uzun vadesi"nin var olduğunu bildiren; üstelik bu kutsanmış zaman aralığında tanrıların, ruhların ve insan inancının ölümsüz geleneklerinin var olduğunu belirten; cennetin ödülleri ile cehennemin cezalarının aslında ölülerin ruhları için gerçeklik kazandığını söyleyen görüşü hakiki ve görünür kılmaktır.

Fanilik meselesi, benim için, ve ölüm hakkında-

ki ana endişesi "canlı canlı gömülmemek"[22] olan Lord Chesterfield gibiler için nispeten tatsız bir konudur. Fakat *El Burlador*'un esas gücünü, tıpkı Marlowe'un *Doktor Faustus* eserinde olduğu gibi, ölümün getirebileceklerine dair başka korkunç bir endişe oluşturmaktadır: Bu endişe de cehennemin gerçekten var olduğu ve günahkârların buraya sonsuz, onulmaz bir işkence çekmek için gönderildiği inancına dayanıyorr. Bu yaklaşım bize göre, yerleşik Hıristiyan düşüncesinin pek de makbul olmayan bir özelliği sayılabilir; fakat *Doktor Faustus* ve *El Burlador*'un asıl seyircileri, cehennem ateşinde sonsuza kadar cezalandırılmayı, hem bu dünyadaki ahlaki düzenin, hem de Tanrı ile onun yarattıklarının ruhlarının gerçek varlığına kavuştuğu "uzun vade"li dünyanın önemli bir parçası diye görmüşlerdir. Doktor Faustus, dünyevi mevcudiyetin "kısa vadesi"nin yirmi dört yılını satın almaya çalışır; oysa onun yaptığı bu ölümcül hesap hatası, Şeytan'ın gücüne kendine has bir vurgu yapan Lutherciliğin yaklaşımına göre cezalandırılacaktır: Şeytan şakaya gelmez. Don Juan ise dünyadaki "kısa vadesi"nde insanların seküler yasalarını başı belaya girmeden çiğneyebileceğini sanmaktadır; oysa "taş misafir", Tanrı'yla alay edilmeyeceğini etkileyici bir biçimde gösterdiğinde, o da sonsuza kadar acı çekmekle cezalandırılacaktır; bu ceza da Karşı-Reform'un öğretileriyle uyumludur.

RUHANİ BİR YAŞAM MI?

El Burlador de Sevilla, halk eğlencelerinin ve inançlarının pek çok unsuru ile insanlığın kadim ahlaki çatışmalarının bir kısmı üzerine yürütülen fikirleri yan yana getirmektedir. Tirso bunların nasıl farkındaydı, bilmiyoruz. Dönemin tiyatrosunun doğası, Tirso'nun, karakterlerine dair

[22] Lord Chesterfield'in Paris'te yaşayan Madam Stanhope'a mektubu, 16 Mart 1769, *Letters of Chesterfield* içinde, ed. Bonamy Dobree (Londra, 1932), 6.2880

etraflı bir ruhsal çözümleme sunmasını engellemiştir; ayrıca hikâyesinin başkahramanı Don Juan da gerçekçi ve tutarlı bir karakter olsa bile, hakkında bilmediğimiz çok fazla şey var. Örneğin, öyle bir adama nasıl dönüştü? Gelmiş geçmiş en meşhur düzenbaz olmanın ötesinde bilinçli bir amacı var mıydı? Catalinon'a söylediği şu sözlerdeki kadar mutlu ve kaygısız biri miydi: "Sadece o gün bahtsız, lanetli ve çürüktür / Yani paramın bittiği gün; Başka günler / diğer tüm günler cümbüşle ve kahkahayla geçer" (s. 307).

Güzel vakit geçirmenin ne kadar iyi olduğu konusunda Don Juan'ın tereddüt ettiğini asla görmeyiz. Oscar Mandel'in belirttiği gibi,[23] oyunda Don Juan'ın hayatının "katıksız şehvet" ile geçtiğini gösteren pek az ipucu olsa bile, Don Juan çoğu zaman düşüncesizce neşelidir. Yol açtığı acılardan vicdan azabı duyduğuna dair en ufak bir belirti kesinlikle yoktur. Doña Isabel'i baştan çıkarması meselesinde "Suçlanacak kişi ben olsam bile, gayet memnunum" (s. 238) dediğinde, ona inanırız. Hatta Kumandanı öldürmesi bile, Don Juan'da pişmanlık uyandırmaz. Camus'den alıntı yapmak gerekirse,[24] Don Juan'ın "muzaffer küstahlığı" heykelin ortaya çıkmasıyla kaybolup gidecektir; fakat buradaki değişiklik ölümün silahlı görkemiyle karşılaşan Don Juan'ın bencil korkusundan kaynaklanır, yani herhangi bir suçluluk duygusu veya nedamet belirtisi yoktur.

Don Juan'ın, edimlerinin diğer insanlar üzerindeki kötü etkilerine bütünüyle kayıtsız kalması, ayrıca kendinden hiç şüphe etmemesi, onu kesinlikle bir insan anomalisi kılmaktadır. Onun gibi bir insan gerçekte nasıl var olabilir? Bizler onun mutlu özgüvenini takdir edebilir ve bencil dürtülerle hayatın bütün zevklerini tatma-

[23] Oscar Mandel, ed., *The Theatre of Don Juan: A Collection of Plays and Views, 1630-1963* (Lincoln, Nebraska, 1963), s. 12, 14, 16.

[24] Albert Camus, İngilizceye çev. Justin O'Brien, *The Myth of Sisyphus* (New York, 1955), s. 52. [*Sisifos Söyleni*, çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları]

sını kıskanabiliriz; fakat kendisiyle böylesine hiç sorunu olmayan biri bize anlaşılmaz gelir. Don Juan'ın kendini beğenmiş bir edayla Catalinon'a, "gerçek doğasından ötürü" (s. 257) kendisini suçlamanın aptalca olduğunu söylerken sergilediği soğukkanlı benmerkezcilik, şüphesiz gençlik çağının yönlerinden biridir; amcası bile, Don Juan'ın kabahatlerini, yaşadığı evrenin olağan aşırılıkları olarak görmeye meyillidir; hatta onu "gençliğinin baştan çıkardığını" düşünür (s. 238). Fakat, önünde olası tercihlerle ilgili geniş bir yelpaze olan genç benliğinin başka bir yüzü daha vardır ve bu benlik, kişisel benliğin gerçekte ne olduğunu veya ne olmak istediğini anlamakta zorlanır. Bu bakımdan, Tirso'nun Don Juan karakteri, bütünüyle makul olamayacak kadar kendinden emindir; bir tercih yaparmış gibi ya da bilincinde farklı tür bir insan olma ihtimali varmış gibi görünmez; bir kez daha Camus'ye atıfta bulunmak gerekirse, bu anlamda ahlaken "Don Juan bir hiç olmayı seçmiştir."[25]

Sıradan yaşamda, bireysel deneyimin her zaman diyalektik bir bileşeni vardır. İster çağdaş psikolojiye göre, ister Hegel'in *Tinin Görüngübilimi* adlı kitabına göre, benlik bilinci, muhtemelen çocuklar ile hayvanlarda ortak olan, kişinin kendine yönelik duyarlığının aksine, bireyin diğer insanlarla ilişkilerinden doğar. Hegel'in anlayışına göre, benliğin ortaya çıkması için bireyin arzuları, yiyeceğe, içeceğe ya da başka hayvani ihtiyaçlara duyulan arzular kadar basit olmamalı, ayrıca birey kendi dışındaki insanların gerçekliğini, benliğinde insanlar tarafından arzulanma ihtiyacı gelişecek şekilde benliğine dahil etmelidir.[26] Tirso'nun Don Juan'ında belli ki böyle bir arzu bulunmaz; *burlador* olarak başka insanların varlığı-

[25] Albert Camus, *The Myth of Sisyphus*, İngilizceye çev. Justin O'Brien (New York, 1955), s. 54.

[26] G. W. F. Hegel, İngilizceye çev. A. V. Miller, *Phenomenology of Spirit* (Oxford, 1977), s. 109-11. [Türkçesi: *Tinin Görüngübilimi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi]

na ihtiyaç duymasının tek sebebiyse onları aldatmaktan keyif alması ve yol açtığı acılardan haz duymasıdır. Genel olarak, dış dünyada davranış yasalarına ve düsturlarına ihtiyaç duymasının tek nedeni, böylece zekâsıyla alt edebileceği bir şey olmasıdır. Kendini göstermesini mümkün kılan bu dış varlıkların haricinde, Tirso'nun Don Juan'ı esas olarak özerktir.

Tirso'nun bu tür düşünceler taşımış, hatta Don Juan karakterinin her anlamda sorunlu olduğunu düşünmüş olması pek muhtemel görünmüyor. Ne Tirso'nun kendisi, ne de bünyesinde çalıştığı tiyatro akımları, karakterlerin ruh hallerini böyle ele almışlardır. A. A. Parker, İspanyol *comedia*'sının beş ilkesinden ilkinin "eylemin, karakter çizimine ağır basması" ve ikincisinin de "konunun eyleme ağır basması" olduğunu ileri sürmüştür.[27] Tirso, karakterin ruh halini kurcalayan bir bulmaca değil, bir kıssadan hisse simgesi yaratmıştı. Yazdığı oyun, ilahi adalet geleneklerini temel almıştı. Bu bakış açısından, Don Juan hikâyesi basit bir hikâyedir. Tirso'nun Don Juan'ı komik bir serseri değil, günahkâr bir canidir; ona, tek bir iyi iş veya cömert bir düşünce yükleyemeyiz. Tirso'nun amacı, Don Juan'ın ruhuna Tanrı'nın çarptırdığı amansız cezaya bakarak, seyircisini ıslah edici neticeler çıkarmaya zorlamaktı. Belki Tirso hakikaten, mevcut devlet ve kilise yöneticilerine öyle güvenmiyordu ki doğaüstü vasıtalara umut bağlamıştı. Seküler dünya, ahlak düzenini savunacak kadar kudretli değildi; bu dünyanın temsilcileri fazlasıyla yozlaşmıştı; fakat Kilise ve onun tanrısı, insanlara ara sıra görevlerini hatırlatabilirdi. Tirso'nun bakışı şüphesiz tutarlıdır, fakat bireyciliğe ya da bireye pek hareket alanı bırakmaz. Tirso bunların düşmanıdır.

Yine de oyunun başarısı büyük oranda seküler dünyanın ikircikli tutumuna bel bağlamakta: Seküler dünya, ahlaktan yoksun bu başarılı zamparayı kamuoyunun

[27] A. A. Parker, *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age* (Londra, 1957), s. 27.

önünde lanetler ama gizli gizli hayranlık da duyar, hatta kıskanır. Dahası, hikâyenin başkahramanı olarak Don Juan'ın doğuştan gelen ruhsal ilgi alanları sayesinde seyirciler, Tirso'nun katı ahlakçılığını, daha büyük ve daha açık meselelere kolaylıkla yedirmiştir, örneğin insan cinsel güdüsünün gücü, insan emellerinin doğası ve toplumun menfaati uyarınca bireysel benliğe getirilen kısıtlamalar gibi meseleler.

5 RÖNESANS BİREYCİLİĞİ VE KARŞI-REFORM

BİREYCİLİK HAKKINDA BİR NOT

Bireysel (*individual*) ve *bireysellik* (*individuality*) terimleri, Latince *individuus* sözcüğünden türemiştir ve bu sözcük "bölünmemiş" ya da "bölünemez" anlamına gelir. Bu terimler İngilizceye ortaçağ Fransızcası üzerinden girmiş ve ilk kez XVII. yüzyıl başlarında kullanıldıkları görülmüştür. *Oxford İngilizce Sözlük*'te "tek bir insana özgü" anlamındaki "bireysel" kelimesi için Francis Bacon'dan bir alıntı yapılmıştır: "Eğitimli insanların görgüsünün, kişisel ve bireysel olması bir o kadar dokunaklıdır."[1]

Birey ve *bireylik* terimlerine ilişkin kavramlara dair ilk önemli tartışmanın geçtiği yer, Jakob Burckhardt'ın *İtalya'da Rönesans Kültürü* adlı klasik çalışmasıdır (1860).[2] Bu eserin altı kısmından "Bireyin Gelişmesi" adlı ikincisi, bir yanda eski toplumların insanları, öte yanda Rönesans İtalyasında, bilhassa da Floransa'da eşi menendi görülmemiş bir biçimde çiçeklenen "özgür kişilik" arasındaki zıtlığa odaklanır. Burckhardt'a göre, Rönensans'tan önce insan "ancak ırk, budun, topluluk, aile veya loncaların herhangi bir biçimi içinde kendini tanıyordu."[3] İtalya bu "örtünün ilk defa uçup havalandığı yerdi. Devleti ve bu dünyanın bütün işlerini *nesnel* bir gözle görme ve ele

[1] "Bireycilik" (*individualism*) terimiyse İngiltere'ye çok daha sonra girmiştir; *Oxford İngilizce Sözlük*, terimin ilk kullanım tarihi olarak 1835 yılını belirtir; 9. Bölüm'de bundan daha ayrıntılı bahsedeceğiz.

[2] Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, İngilizceye çev. S. G. C. Middlemore (Phaidon Press, Viyana ve Londra, 1937) [*İtalya'da Rönesans Kültürü*, çev. Bekir Sıtkı Baykal, Okuyanus Yayınevi, 2010].

[3] Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance* ..., s. 175.

alma bilinci bu memlekette uyandı. Fakat aynı zamanda *öznel* taraf da benzer bir vurguyla kendini gösterdi. İnsan sadece bedenden ibaret olmayan tinsel bir birey haline geldi ve kendisini böyle kabul etti." Burckhardt'ın bu görüşü destekleyen savları, daha sonraki araştırmacıların çalışmalarının ışığında elbette itiraza açıktır, fakat ortaya koyduğu kuram, kitabın bütününde yeterince ete kemiğe bürünmüştür. İtalya'da hem despot devletlerin hem de cumhuriyetlerin, geniş bir estetik ve akademik alanlar yelpazesinde kişisel şöhret kazanma arzusu yarattığını, ayrıca özel yaşamın değerlerini öne çıkardığını ileri sürer. Örneğin, Leon Battista Alberti büyük bir mimar, müzisyen, matematikçi ve mucitti; Latince romanlar, şiirler, ayrıca bir *Tratto del governo della famiglia* [Aile İdaresi Konulu Bir İnceleme] yazmıştır; köpeğinin cenazesinde verdiği söylevden bahsetmiyorum bile. Dante, Petrarca, Pietro Aretino, Leonardo da Vinci gibi pek çok başkaları da, tüm sanatlar ve bilimlerde yetkin bir evrensel insan haline gelmek için benliklerini eğitmenin zaferini tatmak istemişti.[4] Elbette bu adamların hepsi toplumsal temelleri bakımından aristokrattı; fakat insanın kendini mükemmelleştirmesinin yüce bir insani amaç olduğu inancını paylaşan ve bu amaca büyük oranda erişen insanları, sadece pek az toplum üretmiş, hatta belki de hiçbir toplum üretememiştir.

Aynı zamanda bu dönem, alaycı tavırların, komik ve rezil şakaların aktığı güçlü bir damara da şahit olmuştur. Pulci, Boiardo ve özellikle Pietro Aretino gibi yazarlar, ne kadar küfürlü ve olumsuz olursa olsun, istedikleri her şeyi söyleme özgürlüğünü elde etmişti.[5] Aynı bireyci eğilim, dönemin büyük tablolarında, geçmişin ve şimdinin büyük adamlarına duyulan hayranlığın artışında da görülebilir; Vergilius ve Dante'nin kabirlerine Rönesans

[4] Burckhardt, *a.g.e.*, s. 72-75.
[5] Burckhardt, *a.g.e.*, s. 81-88.

döneminde yeniden hürmet edilmesi de bunun kanıtıdır.[6] İronik bir klişe haline gelmiş olan çağımızdaki "Rönesans İnsanı" deyimi, aslında Batı uygarlığının yol aldığı doğrultuda meydana gelmiş temel bir değişikliği anmaktadır.

FAUST, DON QUIJOTE, DON JUAN: ÜÇ BENZER BİREY Mİ?

Faust, Don Quijote ve Don Juan açıkçası çok ayrı kişiliklerdir; fakat hepsinde de *Oxford İngilizce Sözlük*'teki bireyciliğe ilişkin ilk anlamı adeta somutlaşmıştır: "İlke olarak, benmerkezci hissiyat ya da tutum... Özgür ve bağımsız, bireysel edim ya da düşünce; bencillik." Üçünün de egosu aşırı şişmiş haldedir; üçünün de kalkıştıkları işler, daha önce hiç kimsenin yapmadığı işlerdir; bunu tamamen kendi özgür iradeleriyle seçerler; ve bedeli her ne olursa olsun, seçimlerinin arkasında dururlar. Faust ve Don Juan vakalarında bu bedel sadece yaşamlarını kaybetmek değil, aynı zamanda sonsuz lanetlenmedir. Bunların en azından ikisi, Don Quijote ve Don Juan, kişisel şöhret ve zafer elde etmek ister; Burckhardt'ın sözünü kullanmak gerekirse, üçü de bir "ırk, halk, zümre, aile ya da cemiyetten" bağımsız olarak iş görmüştür. Elbette geçmişte de bencilliklerine esir olmuş başka insanlar yaşamıştı: Örneğin Sokrates ya da Julius Sezar gibi. Fakat ele aldığımız bu üç hikâye kahramanı, inanılmaz ölçüde kararlıdır; bütün psikolojik imkânlarını, ister büyü, ister şövalyelik, isterse düzenbazlık olsun, başkalarından ayrılabilecekleri temel bir konuda yoğunlaştırırlar; hepsi de ideolojileri bakımından saplantılı kişilerdir.

Elbette Don Quijote, insanlara karşı ne Faust kadar kayıtsız, ne de Don Juan kadar müthiş yırtıcıdır. Fakat üçü de *ego contra mundum* [tüm dünyaya karşı tek başına] duruşunu benimser. Dahası, etraflarındaki mevcut toplumsal, fikrî gerçeklikler ile kendileri arasındaki kural meraklısı arabuluculardan etkilenmeden, hatta bunları

[6] Burckhardt, *a.g.e.*, s. 77-79.

pek fark etmeden yaşarlar.

Yaşam tarzı bakımından seçimlerine göz atacak olursak, üçünün de, kendi özgür iradeleriyle gezgin bir yaşam tarzını benimsemiş olması dikkat çeker. Oysa eski gelenekler, yuvayı terk etmeyi bir ceza yerine koymuştu. Aristoteles, *Politika* adlı kitabında "toplum içinde yaşamayı beceremeyen ya da kendisine yettiği için böyle bir ihtiyacı olmayan kişi, ya hayvan olmalı ya da tanrı" der.[7] Yunanlar ve Yahudiler arasında, kişinin toplumdan dışlanması şahsi bir felakettir. "Kaçak ve serseri yaşam ... dayanabileceğimden daha büyük bir ceza" diyen Kâbil'in başına gelen lanet de budur.[8] Bu bakış açısına karşı, Faust, gördüğümüz üzere, tüm dünyayı dolaşmış, hatta cehenneme bile uğramıştır; Don Quijote'nin maceralarının ilk sahnesini yuvayı terk etmek, hatta gidilecek yolu şansa ve Rocinante'ye bırakmak oluşturur; Don Juan ise Napoli'ye gidip geri döner ve sonrasında İspanya'nın çeşitli bölgelerine yolculuklar yapar. Faust'un bir baba evi yoktur; Don Quijote'nin yuvası vardır, ama bu yuvaya dönmek bir ceza ve başarısızlığı kabullenmek anlamına gelir; Don Juan'ın ise bildiğimiz bir evi yoktur, ayrıca hareket etmeden duramaz ve hep kırlara gitmek ister.

Bu üç adam müzmin seyyahtan ötedir; ekseriyetle de yalnız gezen göçebelerdir. Kahramanlarımız, aile bağlarından büyük oranda kopmuştur: Ya bilinen anne babaları, kardeşleri, eşleri, çocukları yoktur, ya da aile bireylerine yabancılaşmışlardır; üstelik hiçbiri geleneksel bir evlilik yapmaz. *Faustbuch*'da Faust, köylü bir ailede doğar ve bir akrabası tarafından eğitilir, fakat o insanları görmeyiz; daha sonra Mefistofeles'ten bir eş ister, fakat eş yerini alabilecek kadınlar temin veya vaat edildiğindeyse bu talebinde ısrarcı olmaz. Faust kitaplarında Faustus, Truvalı Helen'den çocuk yapmıştır, fakat Helen ve çocuğu Faustus ölmeden önce ortadan kaybolur; Marlowe'un

[7] Aristoteles, *Politika*, I. kitap, II. bölüm.
[8] Yaratılış, 4.12-14.

Doktor Faustus'u ise olsa olsa daha da yalnız bir şahsiyettir. Don Quijote için bir baba, anne veya eşten bahsedilmez. Eski bir aile evi olduğunu varsayabileceğimiz bir evde yaşar ve bir yeğeni vardır, fakat yeğeniyle hiçbir surette yakın değillerdir; Dulcinea'nın kalbini kazanmak istediği doğrudur, fakat nihayetinde de böyle bir kadın aslında yoktur. Don Quijote'nin "gerçek" hayatı yollarda harcadığı bir hayattır. Don Juan'ın çok nüfuzlu bir babası vardır ve ondan faydalanmakta hiçbir beis görmez; fakat herhangi bir yeri "yuva" diye gördüğünü gösteren tek bir belirti bulunmaz ve yaşama dair bütün yaklaşımı, tek sevgiliye bağlanmayacağı varsayımını temel almaktadır. Başarılı çapkınların aksine, Don Juan'ın hiçbir kadınını döllemediği ve dolayısıyla ardında döl bırakmadığı dikkatimizden kaçmaz. O halde bu üç kahramanın ev ve aile hayatı, fiilen bir boşluktur.

Aslında hiçbirinin, kendilerine benzer zihniyetli erkekler ya da kadınlarla yakın ve güvene dayalı bir ilişkisi bulunmaz. Üçü de sadece erkek uşaklarıyla sıkı bir bağ kurmuşlardır. Bu, çarpıcı bir tesadüf. Karakterleri uşakla kıyaslayıp özelliklerini öne çıkarmak, elbette çok yararlı bir edebiyat aracıdır ve uzun zaman boyunca hem tiyatro oyunlarının hem de romanların başlıca öğesi olmuştur. Onlar kahramana, konuşacak birini sağlamak bakımından çok faydalıdır; ayrıca olaylara ilave ve çoğunlukla da farklı bir bakış açısı getirmeyi mümkün kılarlar. Fakat mevcut bağlamda, kahramanın, etrafındaki geniş dünyadan daha fazla yalıtılmasına da imkân tanırlar.

Faust, Don Quijote ve Don Juan'ın uşakları ve bu uşakların efendileriyle ilişkileri, birbirlerinden çok farklıdır; klişe uşak tiplemesinden değişik şekillerde ayrılırlar. Mefistofeles, halk masallarındaki sihirli yardımcının hafiften muğlak bir çeşitlemesidir:[9] Muğlak diyorum, çünkü

[9] Marlowe'un *Doktor Faustus*'unda Wagner isimli bir insan uşak olsa da, Faustus sadece Mefistofeles'le yakın bağ kurar ve onu arzularına hizmet eden biri olarak görür.

bazen onun insan olmadığını unutuyoruz, Lucifer'in kesin talimatlarını naklettiğini ileri sürdüğü zaman gerçeği söyleyip söylemediğinden kesinlikle emin olamıyoruz. Örneğin, Doktor Faustus'un evlenme isteği ya da "dünyayı kim yarattı" gibi meselelerle ilgili soruları, Mefistofeles tarafından geri çevrildiği zaman, gerçekten bu talepler "krallığımızın aleyhine" mi, eğer öylelerse, bunun kararını Mefistofeles tek başına mı veriyor, bilmiyoruz.[10] Yine de, ruhunu satarken belirlediği beş koşuldan dördünün, Faustus'un Mefistofeles üzerindeki haklarıyla ilgili olduğu dikkatimizden kaçmaz. Sancho Panza ise bambaşka bir olaydır: Başta geleneksel komik dangalak rolündedir, fakat hikâye ilerledikçe o da gelişme kaydeder. Marlowe'un ya da Tirso'nun aksine, Cervantes'in yarattığı uşak karakteri ve bu karakterin efendisiyle ilişkisi, üç boyutludur; yaşama benzer, gelişme gösterir ve inceliklidir. Bununla birlikte, tüm maceralarında Sancho Panza sonuna kadar saygılı ve sadık bir uşak olarak kalacaktır. Catalinon da yeterince canlıdır, fakat temelde tipik bir sadık uşak, mağdur olmuş bir dalkavuk, barok kültürün hem edebiyatında hem de hayatın kendisinde yaygın bir özellik olan *gracioso*'dur.[11] Tirso ondan komedi etkisi yaratmak için faydalanır, fakat aynı zamanda ona, dönemin ve oyunun ahlaki, toplumsal ve dinî normları adına konuşan bir temsilci rolü de biçer.

Eğer Faust, Don Quijote ve Don Juan'ın en yakın arkadaşları neden uşakları olmuştur diye soracak olursak, sayısız yanıt kendi kendine belirecektir. Bu üç kahramanın da erkek uşaklarını cinsel bakımdan çekici bulduğuna dair en ufak bir belirti yok. Ancak Faust, Don Quijote ve Don Juan zorlu ve talepkâr insanlardır. Onların nazarında, aile, hatta arkadaşlar bile bencil kişiliklerini tehdit

[10] *Marlowe's Doctor Faustus, 1604-1616: Parallel Texts*, ed. W. W. Greg (Oxford, 1950), 2.I.587-605, 5.I.694-99.

[11] Bkz. Margaret Wilson, *Spanish Drama of the Golden Age* (Oxford, 1969), s. 51-52.

ediyor olabilir; bunun aksineyse, bir uşak, kendilerinin nezdindeki önemlerini artıracaktır. Ayrıca sürekli yolculuk halinde oldukları için işlerine de yaramaktadır: Yolculuğun tüm o zor ve sıkıcı angaryalarını yapmaya hazır birine her zaman ihtiyaç duyulur; ve bu kişi hem onlara boyun eğmeli hem de erkek olmalı.

Bu üç kahramanın ve uşaklarının hepsinin erkek olduğu kimsenin dikkatinden kaçacak gibi değil. Mitin modern Batı panteonunda hiç kadın olmaması, çarpıcı bir gerçek: bir Athena ya da Afrodit, Havva ya da Bakire Meryem, Beatrice ya da Jeanne d'Arc yok. Bu durum, modern mit yaratımında bir yere kadar kadın düşmanlığı olduğunu akla getiriyor; Rönesans öncesinin düşünce dünyasına kıyasla ciddi bir farklılıktır bu. Bunu açıklamaya kalkışacaksak, Hıristiyan geleneğinin Rönesans aracılığıyla ve Rönesans'ın ötesinde nasıl geliştiğini göz önüne almak önemli bir adım olacaktır. Teslis tamamen erkeklerden oluşur, cehennemin tüm güçleri de öyle; nihayetinde kadınların dışlanması, şüphesiz Havva'nın lanetlenmesinin bir hatırasıdır.

Faust, Don Quijote, Don Juan arasındaki benzerlikleri ele alan bu kısa inceleme, birbirlerine yaklaştıkları geniş bir alanı kuşkusuz belirlemiştir: Çözümlemeci bir gözle bakıldığında, bunların benzerliklerinin, bireycilik kavramıyla ilişkili olduğu görülür. Dahası, bu benzerliklerin pek çoğu, eski toplumlar tarafından ahlaksızlık kabul edilirdi; bunlar esasen olumsuz vasıflardır; bu üç kahraman, noksanları üzerinden tanımlanır. Marlowe, Cervantes ve Tirso, herhalde bu yoruma katılmamazlık etmezdi: üç hikâyenin de sonu, yazdıkları haliyle, cezai bir unsur barındırır; yazarlar bu şekilde, hiç şüphesiz kendi toplumlarının kimi temel çatışmalarını yansıtıyorlardı. O halde, bu üç mitin doğduğu dönemin, yani Karşı-Reform döneminin bireyselcilik karşıtı kavramlarına da bir göz atmaya mecburuz.

KARŞI-REFORM

Adeta "Rönesans" terimi gibi, "Karşı-Reform" terimi de belirttiği tarihsel dönem geçtikten çok uzun süre sonra uydurulmuştur.[12] Bu terim, XVI. yüzyıl sonu ila XVII. yüzyıl başının entelektüel tarihine bir ölçüde konu bütünlüğü kazandırmaya çalışır. Örneğin, "Yeni Cambridge Modern Tarih" adlı serinin bu konuyla ilgili cildi, Karşı-Reform dönemini 1559-1610 arası olarak belirtirken; pek çok insan da bu dönemin bitişini daha geç bir tarih kabul etmekte ve belki de Otuz Yıl Savaşları'nın sonu olan 1648 tarihini tercih etmektedir. "Karşı-Reform" terimi Luther, Calvin ve Zwingli'nin Protestan Reformu'na karşı başlayan hareket e işaret etmektedir; bu karşı hareketin başınıysa tekrar uyanışa geçen Roma Katolik Kilisesi, kayda değer bir başarıyla çekmiştir.

Karşı-Reform çalışmalarının en bariz temsilcisi Trento Konsili'ydi; bu konsil, iki uzun ara da dahil olmak üzere, 1545 ila 1563 yılları arasında on sekiz yıl boyunca toplandı. Papa III. Paulus bu konsili, Katolik kilisesini yeniden yapılandırmak ve Protestanlarla uzlaşmaya varılıp varılamayacağını görmek amacıyla toplamıştı.

Karmaşık dinî ve siyasi çatışmalar yüzünden, bir uzlaşma sağlamak imkânsız hale gelmişti; gerçi bu Konsil daha sonra Papa IV. Pius'un başkanlığında ve yeğeni Carlo Borromeo'nun güçlü önderliğinde, 1564'te *Professio Fidei Tridentinum*'u yayımladı; imana dair bu beyan, Protestanların hedef aldığı pek çok Katolik uygulamayı iptal ediyor ya da kısıtlıyordu.[13] Ancak, Cizvit hareketi-

[12] *Oxford İngilizce Sözlük*'te 1840 yılına dayandırılır ve Ranke'nin *History of the Popes* [Papalar Tarihi] adlı eserinin Madam Austin tarafından yapılan İngilizce çevirisine atıfta bulunulur.

[13] Bu kısımda faydalanılan başlıca kaynaklar şunlardır: The New Cambridge Modern History serisi cilt 3, *The Counter-Reformation and Price Revolution 1559-1610*, ed. R. B. Wernham (Cambridge, 1968, yeniden basımı 1971); A. G. Dickens, *The Counter Reformation* (Londra, 1968); H. Outram Evennett, *The Spirit of the Counter-Reformation*, ed.

nin hâkim baskısı altındaki Konsilin bir bütün olarak ana vurgusu, Kilisenin geleneksel öğretilerini yeniden ilan etmek, bunları açıklığa kavuşturmak ve ayrıca papa yönetimini çağdaşlaştırıp merkezileştirmek olmuştur. Bu esnada, Konsil, sonraki üç yüzyıl için geçerli olacak şekilde, imanı ve Katolik kilisesinin fiilî uygulamalarını da tanımlamıştır. IV. Paulus'un yönetimi sırasında, engizisyonun yetkileri genişletildi ve 1559'da ilk yasaklı kitaplar listesi hazırlandı, böylece güya dine aykırı olan kitaplar, müminlere yasaklanmış oldu. Başka idari önlemler arasında, ruhban sınıfının eğitim düzeyini artıracak reformlar da vardı; piskoposlara zamanlarının çoğunu kendi bölgelerinde geçirmeleri emredildi; ayrıca 1570'te hazırlanıp yayımlanan yeni dua kitapları, ayin kitapları ve ilmihallerle Katolik inancı yaygınlaştırıldı. 1540'lı yıllarda Konsil, Erasmus'un ve takipçilerinin görüşüne bir tür yakınlık beslediğini gösterdi; bunlar, mezhep sayısını asgariye indirmek istiyordu, çünkü olağan bir Hıristiyan iman için bunu olmazsa olmaz sayıyorlardı.[14] Ancak, zaman geçtikçe, dinî öğretilerle ilgili meselelere yapılan vurgu ciddileşti ve akademik bir boyut kazandı. Evharistiya ayininin ekmeğinde ve şarabında, Mesih'in bedeninin ve kanının gerçekten var olduğu inancını vazeden tözsel dönüşüm öğretisi onaylanmıştı; ve ancak Evharistiya ayinini yöneten rahip, gerçekten komünyona ev sahipliği yapabilirdi. Dikkate değer iki öğreti daha, Protestan inancından ayrılıyordu: Evliliğin bir Hıristiyanlık töreni olduğu görüşü yeniden onaylanmış ve arafın var olduğu itikatı da Katolik imanının bir parçası kılınmıştı.[15]

Trento Konsili'nin hem siyasi hem de manevi ve ilerici kazanımları hiç azımsanmamalıdır. Protestan dalgası, özellikle Polonya ve Bohemya'da tutunmuştu; oysa

John Bossy (Cambridge, 1968).

[14] Dickens, *Counter Reformation* (Londra, 1968), s. 132.

[15] *Canons and Decrees of the Council of Trent*, İngilizceye çev. H. J. Shroeder (St. Louis, 1941), s. 181-85, 246.

Hollanda'da Alva Dükü, Roma Katolik inancını iktidarda tutmak için çok sıkı bir şekilde savaşmıştır. Fransa ve İspanya krallarıysa, dinî meselelerde kraliyetin özel güçleri olduğunu söyleyen Erasmus görüşünü benimsemeye meyilliydiler ve Trento Konsili'nin kararlarını kabullenmeyi ağırdan alıyorlardı. Bununla birlikte, İspanya kilisesinin Erasmusçu eğilimleri ve Fransa'da Protestanların iktidarı nihayetinde teslim alınacaktı.

Bu siyasi kazanımlar, Papalığın iktidarında ve denetiminde bir yükselişe yol açtı; fakat aynı zamanda, çok sayıda Katolik kilise adamı ve kilise kadını, ivedi bir imanı ön plana çıkarmıştı. Batı Avrupa'da Katolik imanının büyük uyanışına öncülük edenler arasında şunlar vardı: İtalya'da Aziz Philip Neri ve Aziz Robert Bellarmine, Almanya'da Peter Canisius, İspanya'da Azize Teresa ve Aziz Juan de la Cruz, Fransa'da Aziz François de Sales ve Aziz Vincent de Paul.[16] Fakat öte yanda, nereye baksak, bütün Avrupa'da hem Protestanların hem de Katoliklerin, dine aykırı akımları daha sert bir şekilde bastırmaya çalıştığını da görüyoruz; dinî ihtilafların yoğunluğundaki bu artış, 1618'den 1648'e kadar süren felaket dolu Otuz Yıl Savaşları'nda tepe noktasına çıkmıştır.

Bilhassa dinî düşüncenin doğasının aksine, dönemin genel fikrî iklimi, Rönesans'ın XV. yüzyıl sonu ile XVI. yüzyıl başı arasındaki doruk noktasından epeyce farklıdır. Özellikle, pek çok yazarın sergilediği görüntü daha umutsuz olmuştu; zihinleri şüphecilikle dolup taşıyor ya da Rönesans fikirleriyle artık büyülenmiyorlardı. Bu fikrî atmosferdeki değişiklik, Hiram Haydn'ın önemini hâlâ koruyan kitabı *The Counter-Renaissance*'ın [Karşı-Rönesans] ana konusudur.[17] Haydn, bu dönemdeki yazıların yaygın konuları arasında, eğitimin beyhudeliğiyle ilgili çoğunlukla acı bir hüsran; genel siyasi, toplumsal ya da dinî yasaların evrensel etkisine ilişkin bir inançsızlık; mutlak bir

[16] Dickens, *Counter Reformation* (Londra, 1968), s. 135-41.
[17] Hiram Haydn, *The Counter-Renaissance* (New York, 1950).

inanç için duyulan metafizik bir azapla birlikte, insanın fiilî durumu hakkında belirgin bir karamsarlık olduğunu ileri sürmektedir. Karşı-Rönesans düşünürleri için başlıca sorun, Rönesans'ın ilerici ideolojisinin geçerli olduğuna artık inanılmaması değildi; sorun nispeten, Rönesans değerlerine ulaşmaya çabalayanların hayal kırıklığına uğrayıp afallamasıdır. Bu hayal kırıklıklarından bazılarını kesinlikle Marlowe ve Cervantes de yaşamıştır ve insanlık durumu hakkında bir nevi umutsuzluk aşılıyorlardı; bu da onları Karşı-Rönesans düşüncesinin simaları haline getirir; Tirso de Molina ise işbaşı yapmış Karşı-Reform ruhunun önde gelen örneklerinden biridir.

Aslında Henry W. Sullivan, koskoca bir kitabı, Tirso'nun düşüncesi ile Karşı-Reform arasındaki ilişkiye adamıştır.[18] Sullivan'ın en özel örneği dinî öğretilerle ilgilidir. Merhamet tarikatı (Merhametli Bakire Meryem Tarikatı) keşişi olan ve hatırı sayılır bir ilahiyat tedrisatından geçen Tirso, insan özgürlüğünü, ilahi lütfun etkinliğine duyulan inançla uzlaştırma ihtimaline dair ılımlı bir görüş benimsemişti. Her şeyi iman üzerinden gerekçelendirme meselesi Luther tarafından gündeme getirilmiştir; Trento Konsili de bu konuyu uzun uzadıya ele almıştı.[19] Bununla birlikte, tefsirlere ilişkin sorunlar sivriliklerinden hiçbir şey kaybetmemişti. İspanyol Dominiken keşişlerinden Domingo Báñez, Prudencio de Montemayor adlı Cizvit papazını, ilahi lütfun kolayca müminlere ulaşabileceğine inanması ve bu inancın da aslında dine aykırı olduğuyla itham edince, bir ihtilaf başladı.[20] Kısa süre içinde bu tartışmaya katılanların sayısı iyice arttı ve meseleyi çözsün diye Papanın huzuruna getirildi; 1607 yılında Papa V. Paulus, her iki tarafın da kendi inançlarını sürdürebileceğini, fakat bir-

[18] Henry W. Sullivan, *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation* (Amsterdam, 1976).

[19] *Canons and Decrees of the Council of Trent*, İngilizceye çev. H. J. Shroeder (St. Louis, 1941), s. 29-46.

[20] Sullivan, *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation* (Amsterdam, 1976), s. 30-39.

birlerini putperestlikle suçlamalarının yasak olduğunu buyurdu. (Bu fermanın bile sorunu çözmemiş olması hiç şaşırtıcı değildir; bugün bile, Cizvitler ve Dominikenler söz konusu meselede anlaşamaz.)

Sullivan'a göre Tirso, muhtemelen Banez'in ve Nolasken tarikatından takipçisi Francisco Zumel'in destekçisiydi, ki daha sonra Zumel hakkında bir methiye de yazmıştır.[21] Tirso, "geçmişte yaptıklarından ötürü kınanan" ya da kaderi lanetlenmek olan günahkârın, Tanrı'nın iradesiyle kurtulabileceğini söyleyen Zumel'in görüşüne katılıyordu. Bu, Tirso'nun oyunlarında sık karşılaştığımız bir konudur, özellikle de *El condenado por desconfiado* [İnançsızlığından Ötürü Lanetlenen Adam] adlı oyununda; bu oyunda, günahkâr Enrico, Tanrı'ya inancı sayesinde kurtulur, oysa erdemli ve değerli münzevi Paula, mutlu azınlığın arasında yer alacağına dair Tanrı'dan işaret istediği için lanetlenir. İnsanın kendisine gelecekte Tanrı'nın nasıl bir yol çizdiğini bilmek istemesi, Trento Konsili tarafından bilhassa kınanmıştı.[22] Elbette Don Juan, bunun tersi bir vaka teşkil eder: En sonunda Tanrı'ya inancı sayesinde kurtulacağına inanır; fakat iyilik yapma konusunda açıkça başarısız olmuştur, dolayısıyla, imanın yeterli olması bağlamında bu inancının faydasını göremez; aslında, bu inanca fazlasıyla bel bağladığı için lanetlendiği söylenebilir.

İmanın etkinliği mi yoksa işlenen sevaplar mı lanetlenmeyi ya da ruhun kurtuluşunu getiriyor meselesini Tirso'nun gündeme taşımaya nasıl niyet ettiğini birçok surette görebiliyoruz. Örneğin, Tirso, karakterlerinden en az üçünü, cehennemde sonsuz cezaya mahkûm eden tek İspanyol *komedya* yazarıdır.[23] Daha geniş açıdan bakar-

[21] *General History of the Order of Mercy* (1639), ed. P. Penedo Rey, 2 cilt (Madrid, 1973), i.cclix, xxlxiii, 2.259-63.

[22] Sullivan, *Tirso de Molina*, s. 38. 26 numaralı esas şunu der: "adil kişi, yaptığı iyilikler karşılığında Tanrı'dan ödül beklememeli ya da ummamalı ... böylesini aforoz edin" (*Canons and Decrees of the Council of Trent*, İngilizceye çev. H. J. Shroeder, 1941, s. 45).

[23] Sullivan, *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation*

sak, Tirso'nun, gerçekçi ve şüpheci zihninde katı ilahiyatçı kaygıların ağır basması bakımından, Karşı-Reform'un tipik bir örneği olduğu neticesine varabiliriz. Sullivan'ın yorumuna göre Tirso, Rönesans'ın yüce ideallerini "sorgular," "kusurlarını gözler önüne serer," hatta "alaya alır"; özgür iradenin var olduğuna inandığını ama Don Juan'ı, tercihlerin yol açabileceği kayıpların en çarpıcı örneği haline getirdiğini söyler.[24]

Cervantes, daha eski bir nesle mensuptu, ayrıca çok farklı bir zihin yapısına sahipti. Erasmusçu hümanizm anlayışının, İspanya kilisesi içinde hâlâ kendinden emin bir güç olduğu çağda büyümüştü; Madrid'teki *Estudios de la Villa* okulunda çalışan, Erasmuşçu olduğunu varsayabileceğimiz öğretmeni Lopes de Hoyos'tan gayet etkilenmiş olabilir.[25] Cervantes, İtalya'nın hümanist şairlerini kesinlikle kendisine yakın hissediyordu. Her ne kadar eserlerinde özel ilahiyat öğretilerine bilhassa ilgi göstermiş olmasa da, ilerleyen yıllarla, kendi zamanında dine yapılan vurguyu kabul etmiştir. 1609 yılında, kraliyetin hamilik ettiği revaçtaki bir dinî kardeşlik derneği olan, En Kutsal Ayinin Köleleri Kardeşliği'ne katıldı[26] ve 1613 yılında Alcala de Henares [Henares Kalesi] şehrinde, Üçüncü Aziz Francis tarikatına üye oldu.

Cervantes, *Don Quijote*'nin ikinci kısmını, yaşamının son yıllarında yazmıştır. Kahramanın aklına tamamen kavuşmasına yapılan vurgu ve Don Quijote'nin ölürken tüm dinî hizmetleri ve toplumsal yükümlülükleri eksiksiz yerine getirmesi, pek çok modern bireyci okuyucuyu pekâlâ hüsrana uğratmış olabilir; fakat hikâyenin bu şekilde bir ibret sahnesiyle sona ermesi, II. Felipe ve III. Felipe yönetimleri altındaki Karşı-Reform İspanyasının ruhuna uygundur.

(Amsterdam, 1976), s. 67.

[24] Sullivan, *a.g.e.*, s. 119, 172.

[25] William Byron, *Cervantes: A Biography* (New York, 1978), s. 76-78.

[26] Melveena McKendrick, *Cervantes* (Boston, 1980), s. 261-62

Faust'un ölümünde de benzer bir ibret vurgusu söz konusudur; bunu zaten belirtmiştik. Faust kitapları ve *Doktor Faustus*, Luther'in öğretisine tam bir uyum gösteriyordu. Luther 1546 yılında ölmüştü, yani Trento Konsilinin toplanmasından bir yıl sonra; Şeytan'ın hakiki gücüne ve sonsuz lanetlenmenin korkunç gerçekliğine Luther'in yaptığı vurgu, günahın cezalandırılması konusunu Trento Konsili'nin vurgulamasıyla uyumluydu. Kişisel inançları gereği ateist ve devrimci olan Marlowe, *Doktor Faustus* kitabında yerleşik dinî anlayışı desteklemişti.

ÜÇ YAZARIN YABANCILAŞMASI

Marlowe, Cervantes ve Tirso de Molina, açıkçası çok farklı bireylerdi, yine de hayatlarında, kayda değer sayıda unsur ortaktı. En göze çarpanı, üçü de dönemlerinin yaşam tarzından iğrense de bunu açıkça dile getirmemesidir, yoksa bu duygularını eserlerinden sezebiliyoruz. Yerleşik anlayışa boyun eğmeleri, sanılanın aksine, engizisyonun sansüründen ya da cezalarından kaynaklanan dolaysız korkularının sonucu değildi, oysa bu gibi kaygıların daha etkili olması beklenirdi; aslında bunun sebebi, tüm bu yazarların, geleneksel düzenin yerine hangi ideolojik ikamenin geçmesinin mümkün, hatta makul olabileceğini pek bilememesidir. Bununla birlikte hepsi, içinde yaşadıkları topluma bir şekilde yabancılaşmıştı.

Hayatlarındaki yabancılaştırıcı etkenlere kısaca bir göz atalım.

İlk bakışta Cervantes, hayli mülayim, gönülalıcı, dengeli bir adam gibi görünür, fakat hayatı çatışmalardan, talihsizliklerden geçilmezdi: Hapishaneye düşmesi, yasalarla başının derde girmesi, sürekli mali zorluk yaşaması ve kekemeliği[27] dahil başına gelen türlü talihsizlikler, adeta kaçınılmaz biçimde hayatının dokusuna işlemiştir. 1569 yılında Cervantes yirmili yaşların henüz başların-

[27] William Byron, *Cervantes: A Biography* (1978), s. 52.

dayken, bir kavgaya karıştı. Eğer yakalanmış olsa, cezası sürgün ve sağ elinin kesilmesi olacaktı.[28] Bu defa paçayı sıyırmıştı, ama o kadar talihli olmadığı anlaşılacaktı. İki sene sonra, İspanyolların büyük zaferle çıktığı İnebahtı deniz muharebesinde sol eli feci şekilde sakatlandı,[29] böylece askerlik yaşamı birdenbire bitti. Napoli'de gayrimeşru bir çocuğu oldu;[30] 1575'te onu Napoli'den İspanya'ya götüren gemi, Cezayirli korsanlar tarafından ele geçirildi. Cervantes yıllarca Cezayir'de mahpus kaldı ve İspanya'ya döndüğünde ne işi vardı ne de cebinde tek kuruş parası, üstelik salıverilmesi için verilen fidyeyi geri ödemesi gerekiyordu.[31] 1587 yılında girdiği alım-satım memurluğuna dek sağlam bir iş bulamadı.[32] Fakat bu görevin pek çok zorluğu vardı. Aslında Sevilla Katedrali başrahibine ve Papazlar Meclisi'ne ait olan birtakım mallara bilmeyerek el koyduğunda aforoz edilmiştir. Çok çeşitli suçlamalara hedef olmuş ve hepsine karşı mücadele etmesi gerekmişti.[33] Cervantes ücretini her zaman alamıyor ve arkadaşlarından borç istemek durumunda kalıyordu.[34] Nihayetinde çalıştığı şubede 1594 yılındaki yeniden düzenlemeler sonucunda işini kaybetti. Bir süre sonra başka bir iş bulabildi, Endülüs'te vergi tahsildarı oldu; fakat bu işteki mali usulsüzlükler yüzünden 1597 yılında hapse düşecekti; bunlar aslında Cervantes'in müdahil olmadığı suçlardı. Devletin başka bir davasında yasal kanıt bulmak için Malaga'ya gitmesi şartıyla serbest bırakıldı.[35]

Cervantes uzun yıllar boyunca aralıklı olarak yazmış; bu esnada tiyatro oyunları, şiirler ve düzyazı bir romans

[28] McKendrick. *Cervantes* (1980), s. 36-40.
[29] McKendrick. *a.g.e.*, s. 46-49.
[30] *A.g.e.*, s. 52
[31] *A.g.e.*, s. 90, 94.
[32] *A.g.e.*, s. 112-17.
[33] *A.g.e.*, s. 123-25, 127
[34] *A.g.e.*, s. 365.
[35] *A.g.e.*, s. 173-77.

olan *Galatea*'yı üretmişti.[36] Bir süredir *Don Quijote* ile meşguldü. Önceki eserlerinin aksine, *Don Quijote* büyük bir başarı yakalamıştı; fakat acil para ihtiyacından ötürü kitabın telif haklarını küçük bir meblağ karşılığında satmak zorunda kaldı, dolayısıyla kitabın mali getirisini başkaları toplamıştır. 1605 yılında, Cervantes ve ailesinin ahlaki davranışları hakkında şüpheler doğmuştu, böylece kısa süreliğine hapsedildiler. Cervantes bir kez daha herkesin önünde küçük düşmüştü.[37] Fakat bu son olacaktı. Ömrünün geri kalan on yılında Cervantes kendisine birtakım hamiler buldu ve lüks içinde olmasa bile belli bir rahatlıkla yaşadı.

O halde Cervantes'in yaşamını üç kısma ayırabiliriz: Asker, devlet memuru, yazar. Askerî siciliyle haklı olarak gurur duyuyordu, fakat bu meslek yüzünden sakat kalmıştı; hayatının büyük kısmında kamu hizmetinde çalışıp yükselmeye uğraştı, fakat bariz bir şekilde başarısız olmuştu; yazarlığın ise mali kazanımlarını asla tadamadı ya da hakettiği onurlu itibarı hiç görmedi. Cervantes'in yaşamöyküsünü kaleme alan McKendrick'in ortaya koyduğu gibi, "edebiyat çevresinin kabul gören bir üyesi asla olmadı, rağbet gören edebiyat etkinliklerinin her zaman kıyısında köşesinde kaldı."[38]

Cervantes gibi Christopher Marlowe da devlet hizmetinde çalışmıştı; fakat Marlowe'un, I. Elizabeth hükümetiyle münasebeti açıklığa kavuşmamıştır. Mevcut bulguları iki belirgin kümeye ayırabiliriz. İlki, Cambridge'deki üniversitesi yetkililerinin, ona Üstad derecesi vermekte zorluk çıkarmasıyla ilişkilidir: Marlowe daha önce, Roma Katolik İngiliz ilahiyat okulunu barındıran Rheims şehrinde kalmıştı, dolayısıyla Roma Katolikliğine yakınlık beslediğinden şüpheleniliyordu. Kraliyet Danışma Meclisi, Marlowe'un adına araya girdi ve şu beyanda bulundu:

[36] William Byron, *Cervantes: A Biography* (1978), s. 172-83.
[37] William Byron, *a.g.e.*, s. 447-53.
[38] McKendrick, *Cervantes* (1980), s. 250.

"Tüm eylemlerinde doğru düzgün ve seçkin davranışlar sergilemiş, Majestelerine iyi hizmet etmiştir, dolayısıyla, bu sadakatinin ödüllendirilmesini hakediyor." Marlowe'a o derecenin verilmesi istenmişti, "çünkü ülkenin yararına olacak meselelerde vazife gören kişilerin itibarının, bu hizmetlerden habersiz insanlar tarafından küçük düşürülmesi Majestelerinin hoşuna gitmez[di]."[39] O halde, yirmi üç yaşındaki Marlowe, devlet için çoktan bir tür gizli görevdeydi.

Marlowe'un devletle bağlantısına ilişkin diğer bulgu, birlikte zaman geçirdiği kişiler hakkında genel nitelikli bir bulgudur. Sir Walter Raleigh ve Sir Thomas Walsingham (eski dış işleri bakanının genç bir akrabası) dahil, güçlü aristokratlarla bağlantılı olduğu bilinmektedir; Marlowe'un feci şekildeki ölümünden önce birlikte yemek yediği kişilerden en az biri devlet casusuydu.[40] Marlowe başarılı oyunlar yazmıştır ama bir oyuncu değildi, dolayısıyla sahneden düzenli bir gelir elde etmeyi umamazdı. *Gizli* devlet görevi kârlı bir iş olma potansiyeli taşıyordu; bireyci ve umarsız mizaca sahip birine, böylesi bir iş cazip gelmiş olabilir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, Marlowe'un başı aynı zamanda kanunla çeşitli defalar derde girmişti. 1589 yılında, arkadaşı Thomas Watson, bir adamı öldürdüğünde, bu kılıç dövüşüne bulaşmış oldu; Watson, cinayetten aklanmasına aklanmıştı ama kovuşturma sırasında Marlowe neredeyse iki hafta boyunca Newgate kodesinde tutuklu kalacaktı;[41] bundan üç yıl sonra, bu kez toplum huzurunu bozmak suçundan tutuklandı ve mahkemeye çıkarıldı;[42] ölümünden kısa bir süre önce, başka bir dava için Marlowe'un Kraliyet Danışma Meclisi'ne ifade vermesi

[39] Christopher Marlowe, *Doctor Faustus*, ed. John D. Jump (Londra, 1962), s. xvii-xviii.

[40] Frederick S. Boas, *Christopher Marlowe: A Biographical and Critical Study* (Oxford, 1940), s. 103, 112-14, 165-83.

[41] Boas, *Christopher Marlowe* ..., 1940, s. 101-4.

[42] Boas, *a.g.e.*, s. 236.

istenmişti.[43]

Gabriel Tellez'in, yani Tirso de Molina'nın yaşamına dair ayrıntıları teyit etmek daha da zor. Hakkında tatminkâr bir yaşamöyküsü yok ve Tirso konusunda en büyük akademisyenlerden biri olan Blanca de Los Rios'un verdiği bilgiler yer yer güvenilmez ve mantıksızdır. Tirso'nun hayatına dair en güvenilir anlatı, Manuel Penedo Rey'in, Nolaskenler hakkında Tellez'in yazdığı tarihçenin 1973-74 basımı için kaleme aldığı giriş yazısıdır; burada ortaya koyduğu başlıca bulgulara, Margaret Wilson'un Tirso araştırmasıyla İngiliz dilinde de pekâlâ ulaşılabilir.[44] Bu anlatılarda, devletten para almasa bile Tirso'nun yasayla çatıştığını açıkça görüyoruz.

Tirso muhtemelen 1580 veya 1581'de doğmuştu. Kayıtlarda ilk kez, Madrid'in köklü Nolasken tarikatının bir keşişi olarak 1600 yılında görülür. 1601'den 1607'ye dek muhtelif yerlerde ve özellikle de Toledo'da yaptığı çalışmalara dair kayıtlar bulunuyor; Toledo'da 1614 yılında hâlâ öğrenci olduğu anlaşılıyor.[45] Tellez'in başının kanunla derde girdiğine dair başlıca kayıt 1615 yılına ait. 25 Mart günü, Ahlak Reformu Cuntası, "Tirso olarak da bilinen, oyun yazarı Üstad Tellez'i" kınamıştı. Cunta şunu bildirir:

> Bir Nolasken keşişinin bulaştığı skandaldan bahsedilmekte ... Bu keşişin yazdığı tiyatro oyunları bayağıdır, muzırdır ve ayrıca kötü örnek teşkil etmektedir. Bunun kötü şöhretli bir vaka olduğu belli, dolayısıyla da tiyatro oyunu veya muzır nesirler kaleme almasını önlemek adına, Tirso'nun *latae sententiae* [kovuşturma sürecinde] tarikatının uzaktaki bir evine gönderilmesi ve aforoz edilmesi meselesini, papalık elçisine iletmesini itirafçısına buyurması Majestelerinden rica edilmiştir.[46]

[43] Boas, *Christopher Marlowe* ..., 1940, s. 243.

[44] Margaret Wilson, *Tirso de Molina* (Boston, 1977), s. 21.

[45] Wilson, *Tirso de Molina* (Boston, 1977), s. 21-22.

[46] Wilson, *a.g.e.*, s. 25-27. Olayın daha ayrıntılı bir tartışması için ayrıca bkz. Ruth Lee Kennedy, *Studies in Tirso I: The Dramatist and his Competitors, 1620-26* (Chapel Hill, 1974), s. 85 ve s. 86-115.

Cuntanın dizginleri, kralın gözdesi Olivares Kontu'nun elindeydi; Kontun, Tirso'ya duyduğu düşmanlığın sebeplerinden biri, Tirso'nun IV. Felipe'ye yönelttiği eleştirilerdi.[47] Lope de Vega'nın aksine Tirso muhtemelen tek başına kalmıştı; Lope'nin de oyunları benzer ahlaki itirazlarla karşı karşıya kalsa da, Lope'nin kurulu bir düzeni vardı; dahası, Olivares, Nolaskenlerin azılı düşmanıydı.[48] Her halükârda Nolaskenler, tarikatlarının suçlanan üyesinin imdadına yetişmişti; Tirso bir parça cefa çekmiş olsa da, biliyoruz ki ne aforoz edilmiş ne de ıssız bir manastıra gönderilmiştir. En azından 1630 yılına dek şiir ve oyun yazmayı da bütünüyle bırakmış değildi; 1630'da, pişmanlığını ve dine bağlılığını ifade ettiği uzun bir şiir yayımladı.[49] Bu dönemde Tellez, tarikat içinde kıdemli bir mevkiye yükselmişti.[50] Fakat 1632'de tarikatın vakanüvisti olarak tayin edilmesi, hakkındaki ihtilafları gidermemiştir. 1640 yılında, oyunların ve seküler eserlerin Nolasken manastırlarından dışarı çıkmaması emri verildi; aynı yıl daha sonra Tellez tutuklandı ve Cuenca manastırına sürüldü. Bu sürgünün resmî nedeni, emrin getirdiği düzenlemenin hilafına, Tirso'nun kendi kütüphanesinde muzır kitaplar barındırmasıydı;[51] fakat aynı döneme ait başka bir ferman, Nolaskenlerin, devlet aleyhinde hiciv kaleme almalarını yasaklamıştı, dolayısıyla Tellez, IV. Felipe'ye ve Olivares'e muhalef etmenin cezasını ödemiş olabilir. Bu sürgün muhtemelen uzun sürmedi; fakat 1642 yılında Nolaskenlerin yeni başkanı, Tellez'in yazdığı, aslında sakıncasız tarikat tarihçesini geri çevirdi ve yine ücra bir yere sürgün etti. Tellez, ölümünden üç yıl önce, ancak 1645'te önemli bir Nolasken tarikatı manastırının başı

[47] Kennedy, *Studies in Tirso I:* ..., s. 61.

[48] Kennedy, *a.g.e.*, s. 24.

[49] Wilson, *Tirso de Molina* (Boston, 1977), s. 27; *General History of the Order of Mercy* (1639), ed. P. Penedo Rey, 2 cilt (Madrid, 1973), Ek III, 2.647-51.

[50] Wilson, *a.g.e.*, s. 27.

[51] Wilson, *a.g.e.*, s. 28-29.

olup, daha fazla ceza almaktan kurtuldu.

Bu dinî ve siyasi başarısızlıkları, Tirso'nun cefasını çektiği tek aksilik değildi. Edebiyat kariyerini ileri taşımak için epey vakit harcamıştı, fakat kendinden aşağı olduğunu düşündüğü yazarlara umarsızca saldırmıştı ve tiyatro oyunlarını yayımlatmakta zorluklarla karşılaşmıştı.[52] "Yerleşik düzen karşıtı" bu konumuna rağmen, sarayda edebiyatla ilgili muhtelif makamlara ulaşmak için girişimlerde de bulunmuştur; örneğin kralın baş katibi ya da kraliyet vakanüvisi gibi makamları elde etmeye çalışmıştı; bu girişimlerinden hiçbiri başarıya ulaşmamıştır.[53]

Hırçın mizacı Marlowe gibi Tirso'nun da başını derde sokmuştur: Konuşurken o da korkusuzdur (ya da kaygısız), ve oyunlarını rehber olarak kabul edersek, hayatın çirkin yüzü onu büyülemiştir diyebiliriz. Oldukça başarılı keşiş yaşantısına rağmen, Marlowe gibi Tirso da bölünmüş bir adam görüntüsü çizmiştir.

Tirso'nun hırçın doğası, onu Marlowe ile kıyaslamamız için adeta bir davettir; fakat sürdürdüğü meslek hayatı bakımından Cervantes'e daha çok benzer. Cervantes, aşağı yukarı sürekli devlet hizmetindeydi; Tirso da mesaisinin büyük bölümünü, nispeten benzer bir bürokratik uğraşa vakfetmiştir. O zamanlar İspanya nüfusunun büyük bir kısmı, bir şekilde kilisenin resmî üyesiydi; bu, kabul görmüş bir yaşam tarzıydı ve karşılığında büyük bir dinî hizmet gerektirmiyordu; dolayısıyla Tirso'nun da Cervantes'in peşinden koştuğuna benzer bir meslek hayatı sürdürdüğü pekâlâ düşünülebilir.[54]

Bu üç adamın üçü de, hem yazar hem de devlet gö-

[52] Kennedy, *Studies in Tirso I:* ...,, s. 353.

[53] Kennedy, *Studies in Tirso I:* ..., s. 146-47.

[54] Altın çağ İspanyasında Tirso ve Cervantes'in vakaları tek değildir. Quevedo, Aleman, Lope de Vega ve Calderon, önemli bir itiraz yöneltmeden toplumsal ve dinî düzeni kabul etmişlerdir; yine de bunların eserleri, yerleşik ideolojiye, gayet şüphecilikle karşı çıkmıştır. Américo Castro'nun "kişisel mutlakçılık" dediği öğretinin arzulanır bulunduğu bir anlayış vardı. Fakat bunu açıktan açığa onaylamak tehlikeliydi.

revlisi olarak ikili bir hayat sürmenin yanı sıra başları yasalarla derde girip dönem dönem hapis de yatmışlardır. Acaba yaşadıkları bu deneyimler, Karşı-Reform'un güçlü cezai eğilimlerini onaylamalarını koşullamış mıdır diye merak etmeden duramıyor insan; Don Juan'ın lanetlenmesi ve ölümü, Don Quijote'nin Hıristiyan geleneklerine uygun bir şekilde ölmesi ve Doktor Faustus'un uğradığı korkunç son, bu onayın katı örnekleridir. Üç hikâye kahramanının da sonunda ibretlik bir cezaya çarptırılması, Karşı-Reform'un, Rönesans dönemi bireyciliğine vermek istediği tatsız bir ders olarak görülebilir. En azından, Tirso, Cervantes ve Marlowe'un zorluklar ve darlıklar yaşadıkları inkâr edilemez; hepsi yalnız adamlardı ve bir tür yabancılaşmayı hepsi tatmıştı; üstelik üçü de başyapıtlarında, başarısızlığa uğrayan bir bireyciliğin simgesi olmuş kahramanlar yaratmıştı.

İKİNCİ KISIM

PÜRİTEN AHLAKINDAN ROMANTİK İLAHLAŞTIRMAYA

6 ROBINSON CRUSOE

Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe* adlı romanı, ele aldığımız dört mitin belki de en bilindik olanını barındırıyor. Fakat ıssız bir adada uzun süre tek başına mahsur kalan adam fikri, okuyucunun bu hikâyeye dair belleğinde kalan tek unsur olabileceği için hikâyenin temellerini burada tekrarlamak yerinde olacaktır.

HİKÂYE

Robinson Crusoe'nun babası, önce Hull'a, sonra York'a yerleşmiş olan Kreutznaer adında başarılı bir Alman tacirdir. Romanımızın kahramanıysa Kreutznaer'in üçüncü oğludur ve soyadı bir parça değişip Crusoe haline gelmiştir, ayrıca annesinin kızlık adına ithafen ona Robinson adını vermişler.

Gençken bile, Crusoe denizlere açılmak ister. "Beni düpedüz ileride başıma gelecek sıkıntıların içine atan bu özlem, alınyazımdaki bir uğursuzluktu sanki" der (27 [20]).[1] Crusoe'nun babası, oğlunun "başıboş dolaşma isteği"nin felakete yol açacağını belagatle ve gönülden inanarak söyler. "Aşağı tabaka yaşayışının en üstünde" yer almanın, herkesin imrendiği bir şey olduğunu" söyler (28

[1] Bu kitapta, hafifçe modernleştirilmiş Penguin edisyonu *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*'dan (ed. Angus Ross, Harmondsworth, 1985) alıntı yapıyorum. Buradan itibaren metinde, alıntıların sadece sayfa numarası belirtilecektir. [Türkçe metindeki alıntılar için Akşit Göktürk'ün çevirisiyle Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkmış *Robinson Crusoe* adlı kitaptan faydalanılmıştır ve sayfa numaraları [ ] içinde belirtilmiştir —*çev. notu.*]



Daniel Defoe'nun *Robinson Crus*oe'sunun iç kapak sayfası (Londra, 1719).

[20]) ve eğer Robinson, "başını alır giderse, şimdiye dek eşi görülmemiş kurtulmaz bir düşkün olacak" diye belirtir (s. 30 [23]). Baba ile oğul arasındaki bu açmaz, Robinson on dokuz yaşına geldiğinde, daha sonra "başlıca günahım" (198 [216]) diye betimleyeceği işe kalkışıp arkadaşıyla birlikte Hull'da bir gemiye tayfa yazıldığında çözülür. Tarih 1 Eylül 1651'dir.

Daha yolun başında fırtına kopar ve Crusoe şu düşünceye kapılır: "Babamın evini, üstüme düşen ödevleri bırakıp kaçışımın Tanrı'nın gücüne gitmiş olduğunu kara kara düşünmeye başladım" (31 [24]). Hayatta kalırsa, nedamet getiren gerçek bir mirasyedi gibi 'doğruca babasının evine' dönmeye karar verir. Fakat fırtına yatışır ve gecenin sarhoşluğunda Crusoe, "bütün pişmanlıklarımı... boğup öldürdüm" diyecektir (32 [25-26]). Yolculuğun ilerleyen günlerinde daha şiddetli bir fırtına çıkar; Crusoe yine dehşete kapılır; gemi batar, fakat mürettebatın hepsi kurtulur. Ancak "kafam ile daha düzenli olan yargı gücüm eve dönmem için ara sıra beni zorluyor" demesine rağmen, Crusoe, "bizi kendi yok oluşumuzu kendi elimizle hazırlamaya koşturan ... her şeyin üstünde bir gizli buyruk"la karşı karşıyadır (37 [31]). Crusoe, Londra'ya ayak basar basmaz, Afrika'ya gitmek üzere denize açılan bir gemiye biner. Bu girişimi başarıyla sonuçlanır, 40 sterlin yatırıp 300 sterlin kazanır, dolayısıyla bir daha dener. Fakat bu sefer Türk korsanlar tarafından yakalanır ve tutsak olarak Fas kıyılarındaki Sallee limanına götürülür. Burada iki yıl kaldıktan sonra, genç bir Mağribi olan Ksuri'yle birlikte kaçmayı başarır; nihayetinde bir Portekiz gemisine biner ve bu gemiyle Brezilya'ya gider. Orada Crusoe, elinde ne varsa satıp, şeker ve tütün yetiştirmek için toprak satın alır. Fakat babasının övdüğü "orta yaşayış"a ancak ulaşabilmiş olmaktan hiç memnun değildir; o kadar yalnızdır ki "ıssız bir adaya atılmış, herkesten uzak bir adam gibi yaşıyorum" demeyi alışkanlık haline getirir (56 [54]).

Dört yıllık sıkı çalışmanın ardından, Crusoe iyice zenginleşmiştir; fakat sonra, daha hızlı bir kazanç fırsatı

görüp heyecanlanır; kendisi ve öbür plantasyon sahipleri için köle toplamak amacıyla Afrika'ya gitmeye gönüllü olur. Yolda bir fırtına kopar, gemisi suyun dibini boylar ve Crusoe da hayatta kalan tek kazazede olarak bir adaya sürüklenir.

Bu giriş kısmı, 283 sayfalık romanın otuz sekiz sayfasına denk gelir [Türkçesinde 314 sayfanın 45'i]; ve buradaki ana vurgu Crusoe'nun "saçma sapan" eğilimleri ile Tanrı'ya ve babasına karşı işlediği günahların cezasını çekmesi üzerinedir.

Adada Crusoe, kurtulmuş olmanın neşesiyle coşar, fakat bitkindir, tek başınadır ve her şeyden mahrumdur; "deli gibi" oraya buraya koşturur (66 [65]). Ertesi sabah, gemi enkazının rüzgâr sayesinde kıyıya yakın bir yere sürüklendiğini görme mutluluğunu yaşar. Enkaza kadar yüzer, direklerden sal inşa eder, erzak, sandıklar, aletler ve ateşli silahlarla doldurduğu salla sahile dönmeyi başarır. O gece, gemiden aldığı sandıklar ve tahtalardan yaptığı geçici bir kulübede uyur. Birkaç gün içinde, gemi enkazına bunun gibi toplam on iki çok değerli sefer düzenler; sonra enkaz rüzgâr yüzünden uzaklaşıp gider. Crusoe, dik bir kayanın koruduğu daha yüksek ve kuru bir mevkiye taşınır; oraya yerleşir ve bir çit inşa eder, arkadaki küçük mağarayı genişletir, mallarını düzenli bir şekilde saklamayı öğrenir. Sütuna çentikler atarak geçen günlerin kaydını tutar; uzun çentikler pazar günlerini ve ayın ilk gününü göstermektedir, ayrıca günlük tutmaya da başlar. Yuvasını iyileştirir: Masa, sandalye, tahta kürek, hatta değirmentaşını çevirmek için sicimden bir zımbırtı bile apar. Önce balıkla beslenirken, sonra kaplumbağa, kaplumbağa yumurtası, gemiden aldığı bisküvileri, vurduğu keçileri ve güvercinleri yer.

Çok geçmeden başka talihsizlikler yaşayacaktır: En başta da deprem ve ateşinin çıkması. Crusoe'nun ölümden ödü kopar ve bize, babasının uyarılarını kaale almadığını hatırladığı zaman "gözlerimden yaşlar boşaldı" diye anlatır (105 [110]). Fakat bunu da atlatacaktır. Adayı

keşfe çıkar; üzüm, kavun, limon ve misket limonundan geçilmeyen güzel bir vadi bulur; orada da kendine küçük bir mesken inşa eder ve buna "çardak" der. Yavaş yavaş daha fazla ev işi öğrenmektedir: ekmek pişirmek, basit çanak çömlek yapmak gibi; bu çanak çömlek üzerinde nişancılığını da geliştirmeye çalışır. Deriden o ünlü şemsiyesini imal eder (açılıp kapanan bir şemsiyedir bu, gerçi nasıl açılıp kapandığı bize anlatılmaz). Hatta büyük bir sedir ağacı gövdesinden tekne bile inşa eder, fakat denize indiremeyeceği kadar ağır olmuştur. Bu keşif seferlerinden birinde Crusoe, anakaranın çok ama çok uzakta göründüğünü fark eder. Büyük tekne yapmaya çalışmanın aptalca olduğunu kavrayan Crusoe, küçük bir kano yani bir *perigua* inşa eder; bu kano, onu anakaraya götürecek kadar büyük değildir, ama adanın etrafında gezinip, güçlü ve tehlikeli akıntılara kafa tutmasına yetecek boyuttadır. Crusoe, kilden pipo yapabileceğini anlayınca sevinir; adada kalışının bu aşamasında ne gibi imkânlara sahip olduğuyla ilgili bir özet verir ve şu an için keyfinin yerinde olduğu bellidir.

Bununla birlikte, adadaki XV. yılında durum değişir. Crusoe, "kum üzerinde seçiklikle görülen çıplak bir insan ayağı izine" rastlar (162 [175]). "Son derece korku içinde" kalır ve geceyi uykusuz geçirir. Savunma hattını güçlendirir, evinin sınırlarının ötesine geçerken daha dikkatli davranır ve ayak izlerinin anlamı üzerinde düşünürken, Tanrı'nın varlığına dair güvenini tümden kaybeder. Birkaç yıl sonra başka bir şok daha yaşar: "Kumsalda saçılmış kafataslarını, elleri, ayakları, insan gövdesinin öbür kemiklerini" görür (172 [186]). Bunun üzerine tekrar "kendi yaşadığı çevreye" çekilir (173 [188]); silahlarını almadan dışarı çıkmaz, fakat tüfeğini avlanmak için de ateşlemez, çünkü gürültü yüzünden yerinin belli olmasını istemez; hatta çekiçle çivi çakmaktan bile korkar (182 [198]). İki yıl daha geçer ve Crusoe, beş kano dolusu yamyamın sahile ayak bastığını görür. Yanlarında katletmek üzere iki de kurban getirmişlerdir; kurbanlardan birinin kaçmasına

yardım eder. "Yirmi beş yıldan fazla bir süredir" ilk kez insan sesi duyar (207 [225]). Crusoe'nun verdiği isimle Cuma, onun uşağı olur ve "gösterişli, güzel, yakışıklı, boylu boslu"dur. Crusoe, Cuma'nın rahatını bozmak pahasına ona pantolon giymeyi öğretir; fakat Cuma hem bu konuda hem de başka konularda harika bir öğrencidir. Cuma'nın anakarada kendi kabilesiyle birlikte yaşayan beyaz adamlardan haberdar olduğu ortaya çıkar. Cruose, uşağıyla birlikte direkli ve yelkenli bir tekne inşa etmeye karar verir, böylece kendi başlarına anakaraya gidebileceklerdir. Fakat, yola koyulmadan önce, altı tekne dolusu istilacı adalarına çıkar; ustaca yönetilmiş askerî bir harekatla, Crusoe ve Cuma istilacıların çoğunu öldürür. Bir İspanyol ve bir de Cuma'nın babası sağ kurtulmuştur. Kaçış planı ertelenir, böylece Crusoe yeterli erzak yetiştirecek zamanı bulabilir, örneğin arpa, pirinç, kuru üzüm vesaire gibi. Fakat az sonra büyük bir Avrupa gemisi adaya yanaşır; kıyıya askerlerle birlikte mahkûmlar çıkar. Crusoe, askerleri öldürür ya da tutsak alır ve mahkûmları kurtarır; hatta gemide çıkan isyan sayesinde gemiyi de ele geçirir. Crusoe'nun kendi şartlarını kabul ettirdiği pek çok zorlu ayarlamadan sonra, ki bunlara serbest geçiş hakkı da dahildir, (hoş yeni kıyafetleri içinde) Crusoe, Cuma ve malları İngiltere'ye doğru yola çıkar. Crusoe, 11 Haziran 1687'de "otuz beş yıl uzak kaldıktan sonra" memleketine döner (274 [304]).

Romanın geri kalanı, modern metinde yaklaşık yirmi beş sayfa [Türkçesinde otuz dört], Crusoe'nun iki kız kardeşi ve "erkek kardeşlerinden birinin iki çocuğu" (274 [304]) dışında ailesinden kimsenin kalmadığını bulmasıyla ilgilidir. Sonra Crusoe Lizbon'a gider ve plantasyonu ile mali işlerinin gayet yolunda olduğunu duyar. Artık zengindir. Evlenir, iki oğlu bir kızı olur (298 [332]). Fakat karısı ölür, o da yeni bir yolculuğa hazırlanır. Roman Crusoe'nun adaya döneceği ve "olağanüstü serüvenler"

yaşayacağı vaadiyle sona erer.[2]

DEFOE VE *ROBINSON CRUSOE*

O zamanın âdetleri uyarınca, ilk cildin başlığı epeyce uzundu: *Yorklu Denizci Robinson Crusoe'nun Yaşamı ile Olağanüstü Şaşırtıcı Serüvenleri: Büyük Orinoko Nehrinin Denize Döküldüğü Yerin Yakınlarında, Amerika Kıyısında Issız Bir Adada Yirmi Sekiz Yıl Bir Başına Yaşadı; O Hariç Herkesin Öldüğü Gemi Kazası Sonucunda Sahile Vurdu, En Sonunda Korsanlar Sayesindeki Kurtuluşunun Tuhaf Hikâyesi de Dahil. Kendi Kaleminden.* Kitap 1719 nisanında piyasaya çıkmıştı; fakat Defoe kısa süre içinde ikinci kitabı yazma sözünü de yerine getirdi. Aynı yılın ağustos ayında *Robinson Crusoe'nun Yeni Serüvenleri: Hayatının İkinci ve Son Kısmı* adlı kitap geldi. Bu kitaptan sonra, Defoe'nun Crusoe'yla işinin bittiği düşünülebilir; fakat öyle olmadı. 1720 ağustosunda, *Robinson Crusoe'nun Yaşamı ve Olağanüstü Serüvenleri Boyunca Ciddi Düşünceleri: Melekler Dünyasına Dair Düşüyle Birlikte* adlı kitap piyasaya sürüldü.[3]

Bu başlıklar tamamen doğru betimlemeler değil. Örneğin, Crusoe'yu kurtaran "Korsanlar" aslında isyancılardır ve Crusoe'nun da yardımıyla tayfa tarafından alt edilene dek korsan olmayı tasarlamaktan öteye gitmemişlerdir. Defoe, ilk ciltte vaat edilen "Hayat"a, ikinci ciltte yeni "Hayat" sürprizleri eklenmesine hiç dikkat etmez.

[2] Yeri gelmişken, Defoe hakkındaki sayısız eserden ikisinin altını çizelim. *Robinson Crusoe*'nun asıl metniyle birlikte bol bol değerlendirme yazısı için bkz. Norton eleştirel edisyonu, ed. Michael Shinagel (New York, 1975). Pat Rogers imzalı mükemmel bir *Robinson Crusoe* incelemesi de vardır (Londra, 1979).

[3] Bu iki ciltten yaptığım alıntılar, George A. Aitken (1902, 1899) edisyonundandır; alıntılar, buradan itibaren metinde cilt ve sayfa numarasıyla belirtilecektir. [İkinci ciltten yapılan alıntılar yine Akşit Göktürk'ün çevirisiyle çıkan *Robinson Crusoe* kitabındandır, ama üçüncü ciltten yapılan alıntıların çevirisi bana aittir —*çev. notu.*]

Ancak bu üç cilt asla bir üçleme olarak görülemez; ikinci cilt ilk cildin girdiği çizgide ilerler, fakat ıssız ada unsuru olmadığı için o kadar ilginç değildir; oysa üçüncü cilt, büyüleyici pasajlarına rağmen, bir anlatı çizgisi izlemeyen karman çorman yazılardan oluşur ve Crusoe tarafından yazılıp yaşandığı numarasını kısa süre içinde terk eder. Birinci cildi bitiren ve Crusoe serüvenlerinin iyi satacağını tahmin eden Defoe'nun, ikinci bir kısım üzerinde düşündüğü belli oluyor; sonra da yazı masasından arta kalan sıradışı parçaları da eğer üçüncü bir ciltle Crusoe'ya atfederse kâra dönüştürebileceğini hesaplamış olmalı.

O günler, yazarların telif ücreti, yani satılan her nüshadan yüzde almadığı zamanlardı; yazdıklarını doğrudan kitapçılara satarak para kazanıyorlardı; o zamanlar yayıncılara kitapçı denirdi. Defoe'ya, her cilt başına yaklaşık elli sterlin peşin para verilmişti. Kitap iyi satıp ilave baskı yaparsa muhtemelen küçük ikramiyeler de alıyordu. Fakat bu bile Defoe'nun harcadığı vakte değiyordu. Defoe, piyasa yazarı değildi, yine de para için yazıyordu; zaten bol bol yazmıştır. Defoe'nun eserleriyle ilgili John Robert Moore'un kaynakçasında 548 farklı cilt listelenmiştir; *Robinson Crusoe*'nun ilk cildi 412 numaradır.[4] Bu ilk kitap, kayda değer bir başarı yakalamıştı; Defoe hayattayken sekiz resmî, beş korsan baskı yapmış, *Original London Post* gazetesinde de tefrika versiyonu çıkmıştır.[5] İkinci cildin de birkaç baskısı yapılmış, ama üçüncü cildin daha az baskısı çıkmıştır.

Defoe'nun babası bir mum imalatçısı olan James Foe'ydu; onursal "De-" ekini, soyadına 1690'larda kendisi eklemiştir.[6] Ailesi presbiteryen mezhebine mensup dinî muhaliflerdi [*dissenter*]. Daniel 1660 yılında dünyaya gel-

[4] John Robert Moore, *A Checklist of the Writings of Daniel Defoe* (1948; Hamden, CN, 1971).

[5] H. C. Hutchins, *Robinson Crusoe and Its Printing, 1719-1731* (New York, 1925).

[6] Defoe'nun okunması en rahat biyografisi hâlâ James Sutherland'in yazdığı *Defoe*'dur (1937, 1950).

di ve bir süre okuduktan sonra, çorapçılık zanaatinde çalışma hayatına başladı; imalatçılar ile dükkânlar arasında aracılık yapıyordu ve sırf çorap değil, çeşitli ev kıyafetlerinin ticaretiyle de uğraşıyordu. İyi bir evlilik yaptı; karısı ona 3700 sterlinlik drahoma getirdi ve yedi çocuk verdi. 1689 yılında İngiltere tahtına III. William geçtiğinde, onun heyecanlı bir destekçisi olan Defoe, devletten muhtelif işler aldı ve esasen şair olarak yazı hayatına başladı. Bununla birlikte ticari alandaki girişimciliğini sürdürdüğü ve çeşitli tasarılarda fazlasıyla serbest yatırımlara giriştiği için 1692'de son derece büyük bir meblağ olan 17.000 sterlinlik borç yüzünden iflas bayrağını çekmek zorunda kalacaktı; örneğin, esans üretmek için misk kedisi yetiştirmeye kalkışmıştı. Donanma hapishanesinde bir süre yattı, fakat alacaklılarına borcunu ödemek için kararlı ve ekseriyetle başarılı bir çaba sarfetmiştir.

Kral William'ın 1702 yılında ölümü Defoe'nun talihsizliğiydi. Kralın halefi olan Kraliçe Anne, Yüksek Kilise partisini destekliyor, dinî muhaliflere karşı zaten sert olan yasaları daha da güçlendirmekten bahsediyordu. Bu durum Defoe'yu *The Shortest Way of the Dissenters* [Dini Muhaliflerin Kısa Yolu] adlı ironik ve sert bir risale yayımlamaya itti. İktidar bundan hoşlanmadı ve canlarını sıktığı için Defoe'yu parmaklıkların arkasına gönderdiler. Akabinde yine iflas etti ve ikinci kez hapse düştü. Robert Harley'in yardımıyla serbest bırakıldı; Kral yanlısı bir bakan olan Harley, Defoe'nun yazarlık, gazetecilik ve siyasi yaşamı gözlemleme becerilerinden faydalanabileceğini biliyordu. Defoe, bir tür gizli devlet casusu oldu. Gizlice bakana malumat veriyor, gazeteci olarak önemli siyasal tasarılar yürütüyordu; üç haftada bir çıkan yorum dergisi *The Review*'i 1704'ten 1713'e kadar tamamen tek başına yazdı.

1714'te Kraliçe Anne'ın ölümünden sonra, Defoe dur durak bilmeden yazmayı sürdürdü; siyasi ve dinî meseleler üzerine kalem oynattığı gibi, *Family Instructor* (1715) [Aile Eğitmeni] gibi eğitici kitaplar da yazdı. *Robinson*

Crusoe, 1719 yılında çıkardığı on altı yayından sadece bir tanesiydi.

Defoe, aşağı yukarı kurmaca olan birkaç hikâye daha yazmıştır; bunlar arasında, 1720 yılında basılmış *Memoirs of a Cavalier* [Bir Süvarinin Anıları] ve *Captain Singleton* [Kaptan Singleton], 1721 yılında basılmış, *Moll Flanders*, *A Journal of the Plague Year* [Veba Yılı Güncesi], *Colonel Jack* [Albay Jack] ve 1724 yılında basılmış *The Fortunate Mistress or Roxana* [Roxana, Talihli Metres] var. Fakat 1719 ila 1724 arasında geçen bu beş yıl, bütünüyle kurmaca eserlere adanmıştı. Sonrasında, büyük oranda *The Complete English Tradesman* (1725, 1727) [Tam ve Eksiksiz İngiliz Tüccarı], *A Political History of the Devil* (1726) [Kötülüğün Siyasi Tarihi], *A Plan of the English Commerce* (1728) [İngiliz Ticareti Tasarısı] gibi uzun ve ciddi eserlere eğilecekti. Defoe 24 Nisan 1731 tarihinde hayata gözlerini yumdu.

Onun için birtakım ölüm ilanları yayımlanmıştır; bu ilanlardan birinde, ünlü şiirinde Papanın saldırdığı Duns'lıların[7] önderiyle özdeşleştirilmişir; başka bir tanesi ticari işlere olan hakimiyetini takdir ediyordu; fakat *Robinson Crusoe* dahil romanlarından bahseden bir ölüm ilanı yoktur. Özellikle de Defoe gayet bilinen bir şahsiyet olduğu için bu bize tuhaf gelir. Bu durumun sebeplerinden biri, romanları dahil eserlerinin çoğunun isimsiz yayımlanmış olmasıdır; başka bir sebep ise, muhtemelen Defoe'nun *Robinson Crusoe*'ya özel bir önem atfetmemesidir (gerçi ilk baskısında yazarın portresi vardı). Defoe'nun, en ünlü eseri haline gelecek bu romana nasıl baktığına dair ayrıntıları bilmiyoruz; fakat elimizde, en azından iki faydalı ipucu bulunuyor.

İlk ipucu, bu eserin tarihsel bakımdan gerçek diye ka-

[7] Dunce veya Duns kelimeleri skolastik ilahiyatçı Duns Scotus (1266-1308) ve yandaşları için karşıtlarının kullandığı bir tabirdi. "Ahmak" kelimesiyle benzerliği üzerinden onların ilimdeki yeteneksizliklerini ima etmek için küçültücü anlamda kullanılmıştır —*ed. notu.*

bul edilmesi için, Defoe'nun tekrar tekrar ısrar etmesidir; eseri kurmaca değilmiş gibi davranırdı. Dolayısıyla *Robinson Crusoe'nun Yeni Serüvenleri*'ne yazdığı önsözde Defoe, "yazarın bu öyküyü kendiliğinden uydurduğunu söyleme-ye yeltenenler"in iddialarını kızgınlıkla reddediyordu; ona göre böylesi bir suçlama "dağlarda yol kesenlerin ya da bir evi soyanların" davranışıyla aynıdır (II, viii [338]). Defoe, bu konuya üçüncü cildi oluşturan *Ciddi Düşünceler*'in önsözünde geri döner, "tüm öykünün uydurma, isimlerin sahte, her şeyin kurmacayla oluşturulup süslenmiş ve dünyaya sunulmuş bir romans" olduğunu söyleyenlere saldırır (III, ix). Robinson Crusoe (güya önsözü o yazmıştı) "bu itirazın skandal ve uyduruk bir tasarı olup gerçeği yansıtmadığını" söyler; "bu öykünün alegorik olsa bile tarihi yansıttığını onaylıyorum" der. Defoe, deneyimli bir münakaşacıydı ve aslından biraz farklı olan suçlamaları yanıtlayarak konuyu saptırmakta üstüne yoktu. Crusoe şu iddiayı ileri sürer: "Hayatta yaptıkları bu kitaplara konu olan adam sağ ve gayet tanınan biri; öykünün tamamında ya da çoğu bölümünde, doğrudan o kastedilmektedir; bu durum, gerçekler adına savunulmalıdır ve ben bu meselede ortaya kendi ismimi koyarım" (III, x).

Bu yorumlar, çılgın bir mantığın ürününe benziyor. Uydurma bir hikâyenin gerçekliğini doğrulamak adına, uydurma bir ismi ortaya koymanın değeri nedir ki? Hikâyenin papağan, Cuma vesaire gibi çeşitli öğelerinin "kelimesi kelimesine doğru" (III, xi) olduğunu ileri sürmenin anlamı nedir, hele de yazar, uydurma bir hikâyede her "koşulun", "gerçek bir hadiseye" atıfta bulunmasını önemli bir nitelik olarak görüyorsa. "Zorla kısıtlanması"nın, "ıssız bir adaya düşmekle temsil edildiği" değerlendirmesinde bulunur.Yazar, alegorik yöntem için bahane ileri sürerken, çünkü der, "bir hapsedilme türünü başka bir hapsedilme türüyle anlatmak makuldür, tıpkı var olan bir şeyi, var olmayan bir şeyle anlatmak gibi" (III, xii). O halde ada "mevcut değil mi"? Defoe düşüncelerimizi kesinlikle bulandırır; fakat "o adam sağ ve gayet tanınıyor" diyen

Crusoe'nun bu değerlendirmesinde bir gerçeklik payı olduğunu varsaymak hakkımız; o adam Defoe'dur ve Defoe da bir bakıma *Robinson Crusoe*'nun kendisidir.[8]

Defoe'nun düşünce dünyasıyla ilgili ikinci önemli ipucunu da *Ciddi Düşünceler*'in ilk bölümü veriyor. Bu bölümün başlığı "yalnızlık üstüne"dir ve bu bölüm güya Crusoe tarafından yazılmış olsa bile, bölümün yansıttığı tumturaklı belagat, Defoe'nun bu yalnızlığı gerçekten duyumsadığına dair çok kuvvetli bir sezgi uyandırıyor. Bu da *Robinson Crusoe* eserini, daha önceki üç mitimizden ayrı bir yere koyuyor: Çünkü bu durum, her ne kadar mutlak bir kesinlikle yorumlamak can sıkacak kadar zor olsa bile, Defoe'nun bu eserini hem kişisel yaşam deneyimlerinin bir temsili olarak, hem de geniş kapsamlı simgesel anlam taşıyan bir metin olarak düşündüğü anlamına gelmektedir.

"Yalnızlık üstüne" bölümü, kişisel bir notla başlar: Crusoe, adadaki yalnız hayatımı nasıl "idare edebildiğimi bazen" merak ediyorum, diye yazar; fakat sonra şunu düşünür: "Bana kalırsa genel olarak hayat, evrensel bir yalnızlık eylemidir ya da öyle olmalıdır" (III, 2). Sonra yalnızlığın "hüzün verici olmadığını" belirtir, "çünkü insan, ruhunun sesi aracılığıyla Tanrı'yla ve kendisiyle konuşabilir" (III, 3). Ardından şöyle ekler: "Bu satırları yazarken, dünyada insanoğlunun en çok toplandığı yer olan Londra'nın ortasında da epeyce yalnızlık tattım, hatta yirmi sekiz yıl tıkılıp kaldığım o ıssız adada yaşadığım yalnızlıktan daha fazla olduğunu söyleyebilirim" (III, 4).

Burada Defoe, "münzevi ruh" arayışındaki Püriten anlayışını onaylıyor gibi görünebilir; fakat yazdığı bu denemenin büyük kısmı maneviyatla ilgili değildir. Crusoe,

[8] Defoe'nun pek çok çağdaşı, en azından maceraları *Robinson Crusoe* için malzeme sağlamış olan ve "gayet tanınan bir adam"ın pekâlâ farkındaydı. Alexander Selkirk, İskoçyalı bir denizciydi, ıssız bir adada dört yıl yaşadıktan sonra 1709'da kurtarılmıştı ve hikâyesi geniş kesimlece malumdu. Fakat Defoe burada kesinlikle ona atıfta bulunmuyor.

yalnızlığı ele alırken, bunu bireyciliğin bir dışavurumu olarak niteler ve bireyciliğin de psikolojinin merkezinde durduğunu belirtir. Şunu yazar: "Zihinlerimizde her şey, yine bizi merkez alan sayısız dairesel hareketle bir çözüme kavuşur. Mutluluğa ve hüzne, neşeye ve kedere, yoksulluğa ve zenginliğe, hayatın muhtelif manzaralarına dair bir hüküm veririz: Bunlar hakkında kendi başımıza hüküm verdiğimizi söylüyorum ... bizim sevgili benliğimiz, bir bakıma, yaşamanın sonudur" (III, 2). İnsanlık durumunda, olmazsa olmaz bir tekbencilik bulunduğu değerlendirmesini sürdürür:

> Dışımızdaki insanların kederi, neşesi bize ne ifade eder? Kendimizi onların yerine koymanın gücü ve duyguların gizli bir manevrası sayesinde belki gerçekten duygulanabiliriz; fakat tüm somut düşüncelerimiz yine kendimize yönelir ... severiz, nefret ederiz, imreniriz, hoşlanırız; hepsini mahremiyet ve yalnızlık içinde yaparız: Hakkında iletişim kurduğumuz her şey, kendi arzularımızın peşinde koşarken bize yardımcı olmaktan öteye geçmez; her şey dönüp dolaşıp aynı yere çıkar; beğenmek, düşünmek hep yalnızlaşmak ve uzaklaşmaktır; kendimiz için hoşlanır, kendimiz için acı çekeriz. (III, 2-3)

Defoe'nun kullandığı dilin, çeşitli dürtüleri bir araya getirdiğini fark edebiliriz, örneğin "imreniyoruz, hoşlanıyoruz" ve "kendimiz için hoşlanıyoruz" der. Dolayısıyla da yalnızlığı ekonomik, dinî ve ahlaki bağlamlarda uzun uzun değerlendirmemiz faydalı olacaktır.

EKONOMİK BİREYCİLİK

Robinson Crusoe mitinin, neredeyse tamamen adada olan bitenleri temel aldığı kabul edilir, bu da ilk cildin yaklaşık üçte ikilik kısmına denk geliyor. Hikâye, sıradan bir adamın, neredeyse tek başına, kendi maddi amaçları uyarınca doğaya nasıl boyun eğdirdiğini ve nihayetinde fiziksel çevresine karşı nasıl zafer kazandığını anlatıyor.

Crusoe'nun adadaki yaşamı bağlamında, usçu ekolojik ve ekonomik emek, bu adamın kişiliğinin zeminini oluşturan ahlaki önerme olarak görülebilir.

Crusoe sahile ilk vurduğu zaman, bitkin ve sefil bir haldedir, fakat yaptığı ilk iş şu olur: "Biraz içecek su bulabilir miyim diye... içerlere yürüdüm; su bulabildim, benim için büyük bir sevinç oldu bu" (s. 66 [65]); "Gerekirse kendimi korumak için" kısa bir kazık yontar; o gece bir ağacın tepesinde uyur. Ertesi gün, acil bir tehlike olmadığını anlar, gemi enkazından toplamaya başladığı sandıkların, tahtaların çevrelediği alanda, yerde uyur. Üçüncü gece, yine eşyalarıyla çevrili bir halde çadır içinde uyur. Daha sonra, gemi enkazı fırtına yüzünden uzaklaştığında, barınağı üzerinde çalışmaya daha çok zaman ayırır. Bir mağara bulur ve iki sıra kazığı girişin etrafına yarım daire şeklinde dizerek burayı sağlamlaştırır. İleride, güvenli ve kuru bir kiler kazarak meskenini geliştirir. Crusoe'nun yuva kurma heyecanının bir sınırı yokmuş gibi görünüyor;[9] sürekli mağarasının durumunu iyileştirir; diğer iki meskeni için de aynısını yapar: Keçilerini tuttuğu kır evi veya "çardak" ve ormandaki geniş mağara, olur da düşmanlar Crusoe'yu aramaya kalkışırlarsa, mallarını bulamayacakları kadar gözlerden saklıdır.

Bu ilerleme süreci, tarihin ekolojik gelişimini temsil ediyor. Crusoe, bir fırsatla rasgele önüne çıkan meskene yerleşerek işe başlar; buradan, mağaraları daha düzenli bir şekilde kullanmaya ve savunma duvarları oluşturmaya geçer; nihayet esas ev, kır evi ve özel depolama alanı kavramlarına ulaşır. İnsan tarihinin aynı aşamaları, Crusoe'nun yiyecek, alet ve mobilya için yaptığı düzenlemelerle temsil edilebilir. Crusoe en başta toplayıcı, avcı ve balıkçıdır; fakat kısa süre içinde önce hayvancılık, ardından tarım faaliyetlerine geçer. Yabani keçileri evcilleştirir,

[9] Örneğin **bkz.** Pat Rogers, "Crusoe's home," *Essays in Criticism* sayı 24 (1974), s. 375-90; Rogers, *Robinson Crusoe* için "yuva kurmanın ve ev işlerinin destanı" der.

onlardan süt sağmaya başlar, nihayetinde tereyağ ve peynir imal eder. Sonra düzenli bir şekilde tahıl yetiştirir. Bu gelişmeler alet, saklama kabı, araç gereç, mobilya imalatını kapsar. Kısa süre içinde bahçe küreğinden tencereler, elekler, havan tokmağı ve havan, masa ve sandalyelere kadar günlük ihtiyaçlarını ve rahatını temin edebilecek sürüsüne bereket ıvır zıvır biriktirir.

Crusoe'nun hezimeti az, başarısı çoktur. Bu kıssadan yüreklendirici şu hisseyi çıkartır:

> İnsan aklı matematiğin özü ile temeli olduğundan, her şeyi aklın ölçülerine vurarak, nesneleri aklın aydınlığında iyice kavrayarak her insan zamanla her türden el işinde ustalık kazanabilir. Ben daha önce elime tek alet bile almamıştım; ama gerekince, yılgınlığa düşmeden çalışmakla, emekle, biraz beceriklilikle, hele aletli olduğu zaman, her şeyi yapabileceğimi gördüm. (s. 85 [86-87])

Elbette bu, ilkel insanları şaşırtmayacak bir keşifti; Adam Smith'in işbölümü dediği olgunun keşfini temel alan, gelişmiş ve girift ekonomik sisteme alışkın okuyuculara ise şaşırtıcı gelir. İmalat, zanaat ve ticaret, ana süreçler haline gelmişken, elemeğiyle barınak, gıda ve giysi üretmek, Defoe'nun çağdaşlarının gündelik kültürüne yabancılaşmıştı. İlkel insanlara ise, Crusoe'nun muzafferane bir tonla duyurduğu keşifleri anlatmak gerekmezdi: "Şimdi artık gerçekten ekmeğini kazanmak için çalıştığım söylenebilirdi. Bir parça ekmeği hazırlamak, temizlemek, ayırmak, biçime sokmak, yapmak, bitirmek için gerekli birtakım garip, ufak tefek noktalara pek az kimsenin kafa yormuş olması biraz olağanüstü bir şeydir" (s. 130 [138]). Ardından Crusoe bize bu işlemin epey uzun ve ayrıntılı bir betimlemesini verir: Toprağı kazmak, tohum ekmek, tohumları kuşlar ve hayvanlardan korumak, ekin biçmek, sapı samanı ayıklamak, harman dövmek, tohum kabuklarını soymak, tahılı depolamak için çanak çömlek imal etmek, uygun bir fırın inşa etmek, sert ağaçtan havan yapmak, unu kalburdan geçirmek ve pişirmek için toprak kaseler

Crusoe'nun adadaki yaşamı bağlamında, usçu ekolojik ve ekonomik emek, bu adamın kişiliğinin zeminini oluşturan ahlaki önerme olarak görülebilir.

Crusoe sahile ilk vurduğu zaman, bitkin ve sefil bir haldedir, fakat yaptığı ilk iş şu olur: "Biraz içecek su bulabilir miyim diye... içerlere yürüdüm; su bulabildim, benim için büyük bir sevinç oldu bu" (s. 66 [65]); "Gerekirse kendimi korumak için" kısa bir kazık yontar; o gece bir ağacın tepesinde uyur. Ertesi gün, acil bir tehlike olmadığını anlar, gemi enkazından toplamaya başladığı sandıkların, tahtaların çevrelediği alanda, yerde uyur. Üçüncü gece, yine eşyalarıyla çevrili bir halde çadır içinde uyur. Daha sonra, gemi enkazı fırtına yüzünden uzaklaştığında, barınağı üzerinde çalışmaya daha çok zaman ayırır. Bir mağara bulur ve iki sıra kazığı girişin etrafına yarım daire şeklinde dizerek burayı sağlamlaştırır. İleride, güvenli ve kuru bir kiler kazarak meskenini geliştirir. Crusoe'nun yuva kurma heyecanının bir sınırı yokmuş gibi görünüyor;[9] sürekli mağarasının durumunu iyileştirir; diğer iki meskeni için de aynısını yapar: Keçilerini tuttuğu kır evi veya "çardak" ve ormandaki geniş mağara, olur da düşmanlar Crusoe'yu aramaya kalkışırlarsa, mallarını bulamayacakları kadar gözlerden saklıdır.

Bu ilerleme süreci, tarihin ekolojik gelişimini temsil ediyor. Crusoe, bir fırsatla rasgele önüne çıkan meskene yerleşerek işe başlar; buradan, mağaraları daha düzenli bir şekilde kullanmaya ve savunma duvarları oluşturmaya geçer; nihayet esas ev, kır evi ve özel depolama alanı kavramlarına ulaşır. İnsan tarihinin aynı aşamaları, Crusoe'nun yiyecek, alet ve mobilya için yaptığı düzenlemelerle temsil edilebilir. Crusoe en başta toplayıcı, avcı ve balıkçıdır; fakat kısa süre içinde önce hayvancılık, ardından tarım faaliyetlerine geçer. Yabani keçileri evcilleştirir,

[9] Örneğin bkz. Pat Rogers, "Crusoe's home," *Essays in Criticism* sayı 24 (1974), s. 375-90; Rogers, *Robinson Crusoe* için "yuva kurmanın ve ev işlerinin destanı" der.

onlardan süt sağmaya başlar, nihayetinde tereyağ ve peynir imal eder. Sonra düzenli bir şekilde tahıl yetiştirir. Bu gelişmeler alet, saklama kabı, araç gereç, mobilya imalatını kapsar. Kısa süre içinde bahçe küreğinden tencereler, elekler, havan tokmağı ve havan, masa ve sandalyelere kadar günlük ihtiyaçlarını ve rahatını temin edebilecek sürüsüne bereket ıvır zıvır biriktirir.

Crusoe'nun hezimeti az, başarısı çoktur. Bu kıssadan yüreklendirici şu hisseyi çıkartır:

> İnsan aklı matematiğin özü ile temeli olduğundan, her şeyi aklın ölçülerine vurarak, nesneleri aklın aydınlığında iyice kavrayarak her insan zamanla her türden el işinde ustalık kazanabilir. Ben daha önce elime tek alet bile almamıştım; ama gerekince, yılgınlığa düşmeden çalışmakla, emekle, biraz beceriklilikle, hele aletli olduğu zaman, her şeyi yapabileceğimi gördüm. (s. 85 [86-87])

Elbette bu, ilkel insanları şaşırtmayacak bir keşifti; Adam Smith'in işbölümü dediği olgunun keşfini temel alan, gelişmiş ve girift ekonomik sisteme alışkın okuyuculara ise şaşırtıcı gelir. İmalat, zanaat ve ticaret, ana süreçler haline gelmişken, elemeğiyle barınak, gıda ve giysi üretmek, Defoe'nun çağdaşlarının gündelik kültürüne yabancılaşmıştı. İlkel insanlara ise, Crusoe'nun muzafferane bir tonla duyurduğu keşifleri anlatmak gerekmezdi: "Şimdi artık gerçekten ekmeğini kazanmak için çalıştığım söylenebilirdi. Bir parça ekmeği hazırlamak, temizlemek, ayırmak, biçime sokmak, yapmak, bitirmek için gerekli birtakım garip, ufak tefek noktalara pek az kimsenin kafa yormuş olması biraz olağanüstü bir şeydir" (s. 130 [138]). Ardından Crusoe bize bu işlemin epey uzun ve ayrıntılı bir betimlemesini verir: Toprağı kazmak, tohum ekmek, tohumları kuşlar ve hayvanlardan korumak, ekin biçmek, sapı samanı ayıklamak, harman dövmek, tohum kabuklarını soymak, tahılı depolamak için çanak çömlek imal etmek, uygun bir fırın inşa etmek, sert ağaçtan havan yapmak, unu kalburdan geçirmek ve pişirmek için toprak kaseler

yapmak.

Crusoe'nun yaşamı, sırf emek üzerine kurulu ve tamamen mekanik bir işlemler dizisinden ibaret değildir. Crusoe yaptığı işten keyif alır; en azından, elde ettiği neticelerden hazzeder. Şöyle yazar: "Mağaram böylece bütün gerekli şeylerin bir yığınağı durumuna geldi. Her şey öyle yerli yerindeydi ki, eşyamı böyle bir düzen içinde görmek, özellikle bunca çok şeye sahip olduğumu bilmek, bana büyük kıvanç veriyordu" (s. 86 [87-88]). Çardağına döndüğündeyse "her şeyi bıraktığı gibi" bulmaktan da eşit ölçüde keyiflenir; "Burası benim kır evim olduğu için her zaman düzenli, derli toplu tutuyordum" (s. 151 [163]). Keşif seferinden sonra eve dönmekten hoşnuttur: "Bu yersiz yurtsuz dolaşmadan öyle sıkılmıştım ki, kendi evim bana eşsiz bir yer gibi geliyordu; buradaki her şeyden öyle bir rahatlık duyuyordum ki, alınyazımın beni bu adada bıraktığı sürece, bir daha evimden böylesine uzaklaşmamaya karar verdim" (s. 124 [131-32]). Bu yuva kurma işlemlerinin verdiği haz gerçektir: *Robinson Crusoe* kitabının yakaladığı başarıdaki unsurlardan biri, temel ekonomik süreçlerin, tedavi amaçlı dinlenceye dönüştürülmesi için örnek oluşturmasıdır. Bahçe bakımında, ev işi dokumacılıkta, ahşap işlerinde, ki ev hayvanı beslemeyi anlatmaya gerek bile yok, çocukların ve yetişkinlerin, erkek izcilerin ve büyüklerin hepsi, Crusoe karakterini oluşturan bu ekonomik ve ekolojik uğraşlardan keyif alabilir.

Daha önce, temel ekonomik uğraşlar, insan deneyiminin sırf rastlantısal ve belki de üzücü bir yönü olarak görülüyordu; fakat Yaratılış kitabı (Kitabı Mukaddes) emeği Âdem ve Havva'nın, Tanrı'nın emirlerine uymamalarının laneti olarak sunsa da, Protestan ahlakı, Tanrı'nın verdiği nimetlere yılmadan kâhyalık yapmanın önemli bir ahlaki ve dinî yükümlülük olduğunu belirtir. Kendi yöntemiyle Defoe, Protestanlarla hemfikir olduğunu ortaya koyar, gerçi *Robinson Crusoe*'da en fazla vurgu dinî değil ahlaki yükümlülüğe yapılır. *The Complete English Tradesman* kitabında Defoe, uzun saatler boyunca çalışmayı önerir

ve boş zaman faaliyetlerinin, hatta vaazlara katılmanın kısıtlı bir şekilde gerçekleştirilmesinde ısrarcıdır.[10] "Yorucu ve meşakkatli," "sonsuz emek," "anlatılamaz emek" ve "usanmak bilmeyen emek" gibi hepsi de "sarsılmaz bir sabır" gerektiren işlere işaret eden ifadeler, *Robinson Crusoe* kitabında çok yaygındır. Bunun sebeplerinden biri, Crusoe'nun kazanımlarının şüphesiz ne kadar kahramanca olduğunu göstermektir, fakat aynı zamanda bu ifadeler, ödülleri de olsa sıkı çalışmanın, hoş bir uğraş olmadığını, sonu gelmez çaba gerektiren bir görev olduğunu belirten gerçekçi bir görüş de ortaya koyar.

Elbette Crusoe'nun ideal tip bir *homo economicus* olduğu varsayılmamalı: Evvela, adada hoş vakit geçirmek için küçük oyunlar ve eğlenceler icat eder. Papağanına konuşmayı öğretir: Papağan, 'son derece yalın ve anlaşılır konuşur' (s. 185-86 [202]). Kedileri de vardır: "evde iki üç tane de yavru besliyordum, bunları avucumdan yem yemeye alıştırmıştım" (s. 186 [202]); ayrıca denizkuşları da evcilleştirmiştir. Crusoe, ete kemiğe bürünmüş hali olan Alexander Selkirk kadar ileri gitmez; Selkirk kedileriyle ve keçileriyle şarkı söyleyip dans edermiş; ama yine de Crusoe, *homo economicus* ile sade insan arasında bir yerde durmaktadır. Samuel Taylor Coleridge dahil, bu romanı inceleyen pek çok kişi, Crusoe'nun sıradan insan yönüne daha fazla ilgi göstermiştir. Coleridge'in, *Robinson Crusoe* hakkındaki dipnotvari yorumunda, şu aşağıdaki pasaj bilhassa ilginçtir:

> Pek çok yazar arasında Defoe'ya seçkinlik kazandıran şey, daha küçük meseleleri, daha evrensel olmaları sebebiyle büyük meselelere kurban etmesidir. Robinson Crusoe'ya, aynı ölçüde eğitimsiz Dampier'de görebileceğimiz kadar çarpıcı ve çekici nitelik taşıyan bir doğal geçmiş havası katsaydı (yapması hiç de imkânsız değildi); Crusoe'ya, (onun) önceden tanımadığı ada bitkilerinde yeni nitelikler

[10] Daniel Defoe, *The Complete English Tradesman*. ed. Walter Scott (*Londra, 1841*), s. 33-34.

> ve kullanım alanları buldurtsaydı, örneğin şerbetçiotunun ya da bilinen kuşların vs.'nin yerine geçecek bir şeyi keşfettirseydi, pek çok enfes sayfa ve olay, kitabı zenginleştirebilirdi; fakat o zaman Crusoe, tümelin temsilcisi, her okuyucunun kendisini yerine koyabileceği bir adam olamazdı. Fakat hayır; her insanın, kendisini yaparken, düşünürken, hissederken ya da dilerken düşleyebileceği şeyler dışında, Crusoe, hiçbir şey yapmaz, düşünmez, arzulamaz ya da hiçbir şeye katlanmaz.[11]

Coleridge, Robinson Crusoe'nun çeşitli becerilerinin "amacını karşılamanın ötesine geçmediğini, tüm insanların ihtiyaçlarıyla ve tüm insanların arzuladığı rahatlıklarla sınırlı olduğunu" da ekler. O halde Crusoe'nun hayatı, sıradan gereksinimleri karşılamakla sınırlanmıştır ve tıpkı Coleridge'in belirttiği gibi Crusoe "genel olarak insanlığın bir temsilcisi olmaktan ibarettir." Örneğin, Crusoe kullanabileceğinden fazlasını yığmanın anlamsız olduğunu düşünür: Adadaki hayatının güzelliklerinden biri şudur: "İstek duyabileceğim hiçbir şey yoktu; çünkü şu durumumda beni hoşnut edebilecek her şeyim vardı" (s. 140 [149]). Gerçekçi ve yararcı felsefesiniyse şu şekilde özetler: "Sözün kısası, her şeyin özünü deneylerle öğrenmek, bana kesin bir doğrulukla dünyadaki bütün güzel şeylerin, bize gerekli olanından fazlasının hiçbir işimize yaramayacağını anlatmıştı; bu güzel şeylerden, gerçekte gene başkalarına bırakmak üzere, nice çok yığarsak yığalım, bizim yararlanabileceğimiz, ancak kendi kullanabileceğimizdir, fazlası değil."

Defoe'nun ekonomi üzerindeki düşüncelerine dair pek çok şey yazılmıştır ve Defoe'nun çoğunlukla eski moda bir merkantilist görüş benimsediğini gösteren genel bulgularla hemfikirim: Klasik iktisat kuramı çizgisinde üretimin sermayeleştirilmesinden ziyade, kısa vadeli kârlara ilgi göstermiştir. Crusoe, ister değiştokuş yaptığı

[11] *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, ed. Thomas Middleton Raysor (Londra, 1936), s. 299-300.

ucuz mallardan gelsin, ister Brezilya'ya döndüğünde satmayı umduğu Afrikalı kölelerden gelsin, ticaretin getireceği anlık kârların peşindedir. Maximilian Novak, daha da ileri gider ve Crusoe'nun, dinî "görev aşkı" kavramına olan bağlılığının, aslında ekonomik bireyciliğe doğrudan yönelmiş bir saldırı olduğunu ileri sürer.[12] Novak'ın savlarının güçlü olduğunu kabul etsek bile, Crusoe'nun sadece "görev aşkı" duygusuyla değil, aynı zamanda hem zorunluluktan ötürü hem de neticelerinden hoşlandığı için sıkı çalıştığı yadsınamaz. Crusoe'nun baskın güdüsü, sağlayacağı iktisadi faydada saklıdır. Crusoe'nun kişiliği, aslında Defoe'nun daha önce *Jure Divino*'da betimlediği ruh halini yansıtmaktadır: "Benlik sevgisi, yaptığımız her şeyin temelidir."[13]

Elbette, o adaya düşmekten Crusoe bizzat sorumlu değildir. Geminin batması sayesinde tesadüfen sahipsiz bir araziye kavuşur ve enkazdan getirdiği malzemeler ise kullanabileceği iş sermayesini meydana getirir. Bu gemi kazası, sanki felaketli bir talihsizlikmiş gibi muamele görür; fakat Crusoe'nun babasına itaat etmemesinin ilahi bir şekilde cezalandırılmasından ziyade, tüm olası rakiplerin ölümüyle bilhassa talihli denebilecek, mucizevi bir üretim imkânı nimeti sayılabilir. Crusoe "en ilkel duruma indirgenmiş olan yaşayışımla ben" diye yakınır (s. 130); bir bakıma öyledir de. Fakat nihayetinde gemi enkazı ona faydalı olmuştur: "Şimdi her türlü eşyayla dolu bir ambarım vardı; tek kişi için böyle bir yığınak hiçbir zaman görülmemiştir sanırım" (s. 74). Bu şansına ilaveten, Crusoe'da ortalama insanlarda olmayan en az bir özellik vardır. İzlediği akılcı çalışma yönteminin düzeyi, vasatın üzerindedir. Örneğin, enkazdan aldığı malların bir envaterini çıkardığını görürüz: "üç kelle Hollanda peyniri ... kurutulmuş beş parça keçi eti ... beş damacana da rakı"

[12] Maximilian E. Novak, *Economics and the Fiction of Daniel Defoe* (Berkeley, 1962), s. 42.

[13] Defoe, *Jure Divino* (Londra, 1706), 4. Kitap, s. 8.

(s. 69 [68]). Adadaki durumunun "artılarını" ve "eksilerini" sıralaması meşhur bir sahnedir (s. 83-84 [85]). Adadan ayrıldıktan sonra bile bu alışkanlığını sürdürür: Portekizli vekilin bağlılığından etkilenip gözyaşları dökse ve ondan sadece 100 moidore [Portekiz altını] almayı kabul etse bile, Crusoe muhasebeciliğin ilkelerine sadık kalır: "aldığımı gösteren bir senet imzalamak için de bir hokka ile bir kalem istedim" (s. 278 [308]).

Her ne kadar Crusoe, eksiksiz bir *homo economicus* ve ötesi değilse bile, ekonomik güdüyle dolup taştığı, belki de bu güdüyle hareket ettiği konusunda pek şüpheye yer yok. Hassasiyeti maddi şeylere yöneliktir, iş yönelimlidir, etkin bir şekilde çalışır ve elde ettiği sonuçların hesabını hatasız tutar.

DİNÎ BİREYCİLİK

Robinson Crusoe eserinin dinî yönünü, *Romanın Yükselişi* (1957) adlı kitabımda ele aldım; kimi akademisyenlerden Crusoe'nun sadece "pazardan pazara dindar" olduğunu söylediğim değerlendirmemden ötürü zılgıt yemişimdir. Fakat bu değerlendirmede önemli bir husus vardı: *Robinson Crusoe*'yu yazdığı dönemde düşüncelerinde gerçekleşen büyük orandaki sekülerleşmeyi, Defoe, eserinde de yansıtmıştı.

1719 yılına gelindiğinde, Püritenliğin kahramanlık günleri geçip gitmişti: Artık bir Luther ya da Calvin, Cromwell ya da Milton yoktu. Gençliğinde Defoe, dinî muhaliflerin ilahı Samuel Annesley'in "sıkı bir hayranı ve sürekli dinleyicisiydi"[14] ve aslında vaizliğe katılmayı da tasarlamıştı. Fakat bunun yerine iş âlemini ve seküler dünyayı tercih etti. 1719 yılına gelindiğinde, dinî muhaliflik epey zayıflamıştı: Yerleşik Teslis görüşünü kabul etmeyen Hubert Stogdon adlı bir papaz heveslisinin, dine aykırı görüşlerini tartışmak üzere, muhalif papazların Salter Sa-

[14] Paula A. Backscheider, *Daniel Defoe: His Life* (Baltimore, 1989), s. 10.

lonunda toplanmasının doğurduğu ihtilaf, bu zayıflamanın kanıtıdır.[15] Defoe'nun, *Robinson Crusoe*'dan sonraki yayını aslında *Letter to Dissenters* [Dinî Muhaliflere Mektup] oldu; bu yayın, Salter Salonu ihtilafının, genel olarak dinî muhaliflerin çıkarları aleyhinde oluşturduğu ters etkiden şikâyet ediyordu. *Ciddi Düşünceler*'in "Hıristiyan ve Putperest dünyaları arasındaki orantı" konulu kısmında, Crusoe üzülerek, "Hıristiyan dini için duyulan şevkin" azaldığına kanaat getirmiştir ve "Kral İsa'ya itaat" zamanının, 'tüm seyahatlerinde ve sohbetlerinde hakkında hiçbir şey, tek kelime bile duymadığı' bir konu olduğunu belirtir (III, 235).

Robinson Crusoe'nun katı bir şekilde din gözlüğüyle yorumlanmasını savunan eserlerin başlıca iki tanesi George Starr ve J. Paul Hunter'ın çalışmalarıdır. Starr hem Anglikan hem de Anglikan karşıtı eserlerinde Defoe'nun uzun ve yaygın bir geleneği takip ettiğini ileri sürer; özyaşamöyküsünü yazan yazar, bu geleneğe göre, önce günahın işlendiği, ardından da tövbe ve yenilenmenin geldiği geleneksel bir şablonu gözler önüne serer.[16] Söz konusu şablon, yani "takdiri ilahi kitabı" şablonu, Defoe'nun tüm kurmaca eserlerinde görülebilir, fakat özellikle *Robinson Crusoe*'da belirgindir. Starr, Anglikan kilisesindeki geniş Püriten unsur da dahil, kapsamlı bir dinî geleneği ele alır. Fakat Hunter, *Robinson Crusoe*'ya ve özellikle bunun dinî muhaliflik öncüllerine odaklanır. Hunter, indirgeyici değildir; *Robinson Crusoe*'yu "takdiri ilahi kitabı olarak tanımlamanın uygun olmayacağını" kabul eder; fakat Defoe'nun "çağdaşlarının fark edebileceğini bildiği bir üslupla, ilahi takdir edebiyatına dayandığı" değerlendirmesinde bulunur.[17]

[15] Backscheider, *Daniel Defoe: His Life* (1989), s. 401-2. Ayrıca bkz. Michael R. Watts, *The Dissenters: From the Reformation to the French Revolution* (Oxford, 1978), özellikle s. 374-75.

[16] G. A. Starr, *Defoe and Spiritual Autobiography* (Princeton, 1965), s. 4-20.

[17] J. Paul Hunter, *The Reluctant Pilgrim: Emblematic Method and Quest*

Defoe'nun çağdaşlarının verdiği tepkiler, Hunter'ın görüşünü bir yere kadar destekliyor. Defoe'nun düşmanı Charles Gildon, *Robinson Crusoe* hakkında komik bir taşlama yazmıştı; bu taşlamada Defoe güya Crusoe'ya "*Pilgrim Progress,*[18] *Practice of Piety* ve *God's Revenge Against Murther* gibi eserlerle birlikte, senin hayatının ve serüvenlerinin hikâyesini de satın alıp soyuna miras olarak bırakmanın bedelini ödeyebilecek yaşlı bir kadın dünyada yok" der.[19] Defoe'nun okuyucuları, Püriten öz-yaşamöyküsü geleneğine aşinaydı; hikâyedeki pek çok unsurun aşırı bir dindar, simgesel veya temsilî yorumu kucaklamaksızın, ruhani bir yorumu zorunlu kıldığını kabul edebiliriz.

Dinden abartılı ve geniş bir şekilde bahsedilen ilk yer, Crusoe'nun pirinç ve arpa tomurcukları keşfettiği sahnedir. Şunu der: "Tanrı'nın bu başakları, tohum falan ekmeksizin, bir mucizeyle, ancak bu uğursuz yerde beslenebilmem için göğerttiğini düşünmeye başladım." Bu "beni biraz duygulandırarak gözlerimi yaşarttı" (s. 94 [97]); fakat gemide tavuk besledikleri çuvaldan tam orada yere tahıl döküldüğünü anımsar, önceleri bu hadise aklından çıkmıştır; "şaşkınlığım geçmeye başladı; bunun hiç de olağanüstü bir şey olmadığını anlamaya başlayınca, Tanrı'nın bağışına karşı duyduğum dinsel borçluluk duygusu da azalmaya başladı." Daha sonra, bunun için müteşekkir olması gerektiğini fark eder: "böylesine garip, eşi görülmedik bir bağış karşısında, bir mucize karşısındaymışım gibi şükretmem gerekirdi" (s. 95 [98]).

Ardından bir deprem olur, Crusoe'nun "korkudan yüreği ağzına gelir." Fakat bunu ilahi bir uyarı olarak görmez: "Bütün bu olay sırasında dinle ilgili bir düşünce

for Form in "Robinson Crusoe" (Baltimore, 1966), s. 74-7

[18] John Bunyan, *Pilgrim's Progress* [*Çarmıh Yolcusu*, çev. Umut Alper Ceylan, İnkilap Kitabevi, 2003]

[19] Charles Gildon, *The Life and Strange Surprizing Adventures of Mr. D—— De F——* (Londra, 1719) ed Paul Dottin (Londra, 1923), s. 71-72.

aklımın kıyısından bile geçmedi, yalnız alışkanlıkla 'Tanrım, bana acı' diye bağırdım; ama deprem sona erince, bu da aklımdan çıktı gitti" (s. 97 [100]). Bunu, insan doğası hakkında acımasız bir ironi olarak görmeyi seçebiliriz, fakat muhtemelen yazarın amacı, ilahi uyarılar konusunda Crusoe'nun muzip pervasızlığını, geçmişe dönük olarak ayıplamaktır.

Çok geçmeden, soğuk ve yağmurlu bir gün yaşanır; ertesi sabah uyandığında Crusoe çok hastadır. Bu, muhtemelen sıtma kaynaklı bir hummadır ve öyle acı çeker ki: "Hull'daki fırtınadan bu yana ilk olarak Tanrı'ya yakardım" der (s. 102 [106]); fakat düşünceleri allak bullak olmuştur. Sonrasında bir düş görür. Adamın teki "kocaman kapkara bir buluttan, şavkı yere vuran parlak bir alev içinde" yeryüzüne iner; "yüzü kolay kolay anlatılamaz, kelimelerle ifade edilemeyek korkunçlukta"dır. Toprak sallanır, tıpkı daha önce depremle sarsıldığı gibi; sonra Crusoe korkunç bir sesin şunu dediğini duyar: "Başından geçen bunca şey sende gene de pişmanlık uyandırmadı, artık öleceksin." Ruh onu "öldürmek için" mızrağını havaya kaldırır. Crusoe uyandığında, bu "yıldırıcı düş" aklında kalır, ama bunun yalnızca bir rüya olduğunun farkındadır. Ardından, geçmişinin dökümünü yapar: "Ne yazık ki, Tanrı'nın işleri konusunda bir bilgim yoktu." Sekiz yıl boyunca "denizcilik haylazlıklarından", kendisi gibi "son derece aşağılık, bayağı kimselerle düşüp kalkmaktan dolayı" babasının "iyi eğitimi" kökten silinmiştir. Başına gelen bunca sefaletin, 'Tanrı'nın bir buyruğu, işlediği günahın sonucu, babasının isteklerine başkaldırmasının, sayısı pek çok olan şimdiki günahlarının ya da bütün yaşayışıyla tuttuğu yanlış yolun cezası olduğunu' düşünür (s. 102-3 [108]). Crusoe, anne babasının yardımını nasıl reddettiğini düşününce dehşete kapılır ve "'sen yardımcım ol Tanrım, büyük sıkıntıdayım diye" bağırır (s. 106 [111]).

Bu yoğun düşüncelerden sonra, Crusoe yemek yer ve şöyle düşünür: "Yanılmıyorsam bütün yaşamımda, bitirince Tanrı'ya şükrettiğim ilk yemek budur." Ardın-

dan, geçmişte dine uygun davranmaması hakkında uzun uzadıya kafa yorar: "beni oraya Tanrı göndermiş olacak; çünkü bu sandıkta hem ruh hem de gövde için ilaç buldum." (s. 108 [113]). Sandıklardan birinin içini karıştırır, hem tütün hem de Kitabı Mukaddes bulur. Romla birlikte içeceği tütün bedenini iyileştirecektir ve Kitabı Mukaddes sayesinde de ruhu duruma tam uygun bir buyruk alır: "*Sıkıntılı gününde seslen bana, seni kurtarırım, sen de beni yüceltirsin.*" [Mezmurlar 50:15] O gece, uykuya dalmadan önce, "şimdiye dek hiç yapmadığım bir şeyi yaptım. Yere diz çöktüm, sıkıntılı günlerimde beni kurtaracağına söz veren Tanrı'ya bu sözünü gerçekleştirmesi için yakardım" (s. 109 [114]). Crusoe iyileşir ve hastalıktan kurtulduğu için Tanrı'ya şükreder. Sonra da İncil okur: "hem ellerimi hem de gönlümü göğe kaldırarak kendimden geçercesine bir sevinç içinde, sesimin yettiğince, 'Ey İsa, Sen Davud'un oğlu! İsa, sen doğru yola çeviren, bağışlayan yüce Kurtarıcı, bana pişmanlık bağışla'! diye bağırdım" (s. 110-11 [116]). Şu yorumu yapar: "Bütün yaşayışım boyunca, Tanrı'ya gerçek anlamıyla ilk yakarışım budur."

Yeterince ikna edici gibi görünüyor; fakat şüpheci bir insan, Defoe ilk defa dua ettiğini söylerken bunu biraz fazla kolay dile getirdiğini fark edebilir. Kazadan önce "canımızı Tanrı'ya ısmarlayarak" (s. 63 [62]) dediğini sanki anımsamıyor; adaya ayak bastığı zaman, "gözlerimi yukarıya kaldırarak... şimdi kurtulmuş olmamdan dolayı Tanrı'ya şükrettim" dediğini de hatırlamaz (s. 65). Crusoe'nun inancını sorgulamıyoruz; fakat, Defoe'nun, kendi dinî düşüncesini metne ne kadar derinlemesine ve ayrıntılı yedirdiğini merak etmeliyiz. Defoe, metni gözden geçirme sürecine kendisini hiç vermezdi. Defoe'nun *The Complete English Tradesman* adlı kitabının 1738 tarihli baskısının isimsiz editörü, şunu yazmıştı: "Bir kitabı bitirmesi için, kendi bildiği gibi yazsın diye yeterince kâğıt vermek şarttı; sonrasında, fazlalıkları atsın ya da yazdıklarını özetlesin diye bir de bunun yarısı kadar kâğıt vermek gerekti." Defoe'nun bir parça abartılı ifadeler kullandığı ve

bazen, muhtemelen bilinçsiz bir şekilde, başka ifadeler ve edimler yüzünden bu ifadelerin altının oyulduğu sonucuna varmamız makuldür.

Adadaki on beşinci yılında Crusoe, kumsalda ayak izleri bulur (s. 163 [175]); dehşete kapılır ve bunun Şeyta'nın işi olabileceğini düşünüp endişelenir: "Böylece duyduğum korku dinle ilgili bütün umutlarımı da yok etti" (s. 164 [178]). Günahkâr olduğunu ve Tanrı'nın eline düştüğünü düşünür. Dua eder, Kitabı Mukaddes okur; ayrıca savunma hattını "on ayaktan daha fazla kalınlaştırarak" güçlendirir (s. 168 [183]), sonra da çiftlik hayvanlarını güvenceye almak ve askerî savunma hattını iyileştirmek için başka önlemlere başvurur. Bir yamyam grubunun geldiğini görünce, ne yapması gerektiği konusunda şüpheye düşer. Fakat yamyamların ziyareti sırasında bir çatışma yaşanmaz; bir sonraki ziyaretlerinde, Crusoe "Tanrı'nın yardımına" (s. 187 [203]) sığınmayı unutmaz. Gemileri batmış olan bir tekne dolusu İspanyolun hepsi ölmüştür; Crusoe 'bir Hıristiyan yoldaşıyla konuşup görüşmekten doğacak avuntunun zihninde iyice yer etmiş' olduğunu fark ettiğinde acı bir pişmanlık yaşar (s. 193 [210]). O gece başka bir yamyam ziyaretinin düşünü görür; düşünde, kurbanlarından biri kaçar ve Crusoe tarafından kurtarılır. Bu onu epey neşelendirir ve "bir vahşiyi ele geçirmeye" karar verir (s. 203 [221]). Bir buçuk yıl sonra yamyamlar adaya bir kez daha gelir ve bu sefer, kurbanlarından biri kaçmayı başarır; Crusoe şöyle düşünür: "Bir uşak, bir arkadaş ya da yardımcıyı ele geçirmenin tam sırası olduğu, şimdi Tanrı'nın beni bu zavallının canını kurtarmaya çağırdığı düşüncesi ... kafamda doğuverdi" (s. 206 [224]). "Vahşi", Crusoe'yu görür görmez, Crusoe'nun ayaklarını kendi başının üzerine koyar; 'bu davranış, anlaşılan, kendisinin her zaman için onun kölesi olacağını belirten bir ant içmedir' (s. 207 [225]). Her şey yolunda gider; Cuma sanki gökten gönderilmiş bir yardımdır; yedirilir, giydirilir, yamyamlıktan vazgeçirilir; sonra da Crusoe, "ona gerçek Tanrı üzerine bilgi vermeye" başlar. Cuma'ya Şeytan'ı

öğretmek en zorudur; fakat, "şu zavallı vahşiye bunları öğretmekte beni başarılı kılsın" diye Tanrı'ya dua ettikten sonra (s. 221 [242]), en nihayetinde Crusoe, Cuma'yı 'iyi bir Hıristiyan'a, belki kendisinden daha iyi' birine dönüştürmeyi becerecektir (s. 222 [243]).

Bu, ahlakçı bir hikâye, fakat ilk cildin geri kalanında dinî meselelere artık atıfta bulunulmuyor (ya da *Yeni Serüvenler* cildinde): Örneğin Crusoe, Cuma'nın babasını ya da Katolik İspanyolu kendi dinine döndürmeye kalkışmaz. Aslında Crusoe, şakayla karışık "ülkemde inanç özgürlüğünü tanımıştım" der (s. 241 [265]). Crusoe, "adaya ayak bastığı zaman nasıl bir insansa adadan ayrıldığı zaman da aynı kişidir"[20] diyen Irving Howe'un bu teziyle tamamen aynı fikirde olmamız şart değil. Fakat Crusoe'nun, nihayet adadan kurtulurken, bu ilahi merhameti gösterdiği için Tanrı'ya şükretmediğini gözlemleriz; kitabın geri kalanında da, dine sarılması hakkında herhangi bir işaret vermez. Bu, Defoe'nun romanları ile dinî geleneği izleyen Püriten eserlerin arasındaki başlıca farklılıktır; *Grace Abounding* adlı kitabının sonunda John Bunyan'ın açtığı din bahsini unutamayız, oysa *Robinson Crusoe*'nun son yirmi beş sayfasında böyle bir şey söz konusu değil.

Burada, Crusoe'nun artık dine sarılmadığını ileri sürmüyorum; bu durumu sadece ortada değil. Defoe'nun dindarlığı şüphesiz samimidir, fakat bu niyetlerini ara sıra belirtir, ve bu anlamda, romanda "pazardan pazara dindarlık" unsurunun bulunduğu savımızı tamamen geri çekmek zorunda değiliz.

O halde *Robinson Crusoe*'da dinin ne rol oynadığı hakkında nasıl bir yargıya varacağız? Robinson Crusoe hiçbir yerde dinî muhalif olarak betimlenmez; fakat onun dini, Püriten tavrına aykırı değildir. Crusoe'nun önemli anlarda Tanrı'nın onunla ilgili niyetlerini şahsen soruşturmasıyla ulaştığı bir dinin altı çizilir; önemli anlarda ve

[20] Irving Howe, "Robinson Crusoe: epic of the middle class", *Tomorrow* 7 (*1949*), s. *32.*

kutsal kitabı okuduğu vakitlerde, ki "bu iş için her gün üç ayrı zaman ayırmıştı[r]" (s. 126 [134]). Crusoe'nun dini, Protestanlıktaki merkezî anlayış uyarınca bireycidir: Bu din müminin, Tanrı'nın niyetlerini keşfetmeye kendi başına bilerek ve isteyerek odaklanmasını gerektirir; mümin, ruhun lanetlenmesiyle veya kurtuluşuyla ilgili olarak tanrının kendisiyle ilgili planlarına, gündelik hayatın fark edilmeyen ufak tefek hadiselerinin nasıl etkide bulunabileceğini anlamaya çalışacaktır. Kilisenin toplu ibadet ve tören yönleri Crusoe için yoktur. Roma Katolikliğinin komünyonu ya da günah çıkarma ritüelleri onun için yoktur; Kalvenci Cenevre'deki teokratik mutlakçılık yoktur, hatta bir müminler cemaati bile bulunmaz. Aynı zamanda hayırseverlik de pek söz konusu değildir; gerçi Crusoe iyi kalpli dula ve Portekizli kaptana cömert hediyeler sunsa da, "komşunu kendin gibi sev" düsturuna veya yurttaşlık ruhuna falan sadık kaldığını söyleyemeyiz.

"Bireyciliğin gerçekten kalıcı olan başarısına, seküler değil dinî bir hareket aracılığıyla, yani Rönesans değil Reform sayesinde ulaşılmıştır"[21] diyen Ernst Troeltsch'ün bu iddiasının ışığında Crusoe'ya bakmak mantıklıdır. Bununla birlikte, Defoe'nun Püritenliğinin, seküler ruhtan hatırı sayılır ölçüde etkilendiği gerçeğine kayıtsız kalmamalıyız. R. H. Tawney şöyle yazar: "Hollanda'da, Amerika'da, İskoçya'da, tüm ülkelerde, Cenevre'de bile, Kalvenciliğin topluma ilişkin kuramı, bir gelişme sürecinden geçti. En başta, otoriter düzenin ruhuydu. Sona geldiğinde ise, neredeyse faydacı bir bireyciliğin vasıtası olmuştu."[22] Tawney ayrıca şunu da yazar: "Püriten eğitimin ayırt edici özelliği... manevi arayış içindeki kişinin, düşman dünyayla tek başına mücadelesinde silah diye kuşanacağı niteliklerin.... toplumsal yükümlülük değil,

[21] Ernst Troeltsch, *Social Teaching of the Christian Churches*, İngilizceye çev. Wyon, (Londra, 1931), 1.119.

[22] R. H. Tawney, *Religion and the Rise of Capitalism* (West Drayton, 1943), s. 226.

bireysel sorumluluk olduğunu öğretmesidir."[23] Ardından şöyle eklemeyi de ihmal etmez: "İş âlemini, Hıristiyanca çabalar için uygun bir alan olarak vurgulamak, Püritenliğin özelliklerinden biridir; bu nitelikler ve bunlara duyulan hayranlık, dinî merci ve bunun dayattığı kısıtlamalar zayıflasa ya da ortadan kaybolsa bile, sapa sağlam kalır." Tawney'in bu açıklaması, çoğu insanın *Robinson Crusoe*'yu okuma şekline uyar. Bu roman, gençliklerinde Kalvenci kuram konusunda eğitim almış Pepys, Boswell, Rousseau'nun özyaşamöyküsü nitelikli eserlerine benzemez. Bahsedilen yazarlar gibi Defoe da kesinlikle, gündelik hayatta sıradan hadiselerin, hem bireyin yaşamı hem de ruhunun gelecekteki kaderi için dolaysız bir şekilde önem taşıma ihtimalini vazetmek niyetindeydi; bu noktada, manevi bir bilinç ve kılavuz olarak ilahi takdir arayışı söz konusudur. Fakat Defoe'nun elinde, anlatacağı ve satacağı, hareketli bir hayat hikâyesi vardı. Esasen seküler olan bu meseleler, bir yere kadar, dinî görüşlerden ayrıdır; koşutturlar, ancak işlevsel bakımdan ve ayrılmaz bir biçimde ilişkili değillerdir. Dolayısıyla, Crusoe'nun Püritence niyetlerinin önemli fakat fasılalı olduğu sonucuna varabiliriz. Crusoe'nun kişiliğine ve edimlerine şekil verme konusunda, Defoe'nun Püritenliğinin öncelikli unsur olduğu kesinlikle açık ve net değildir.

MİTİN ANLAMLARI

Bir keresinde Defoe kendisinin, "mitolojik tavır" dediği özelliğinden bahsetmiş[24] ve maneviyatın maddecilikten önce geldiği iddiasını doğrulamak için, *Robinson Crusoe*'nun kendisini kışkırttığını söylemişti. *Ciddi Düşünceler*'e "Robinson Crusoe'nun yazdığı önsöz", ilk

[23] Tawney, *Religion and the Rise of Capitalism*, s. 270.

[24] Bu terimi, 1704'te *The Review* adlı dergide, kendi yazım tarzını nitelerken kullanmıştı. Bkz. Maximilian E. Novak, *Realism, Myth, and History in Defoe's Fiction* (Londra, 1983), s. 16, 149.

akla gelen varsayımın aksine, *Olağanüstü Şaşırtıcı Serüvenler* ile *Yeni Serüvenler* adlı ciltleri, *Ciddi Düşünceler*'in ürünü diye niteleyebileceğimiz açıklamasıyla başlar. Çünkü, der Crusoe, "kıssa her zaman hisseye doğru yol alır, yoksa hisse kıssaya doğru yol almaz" (III, ix). Ayrıca Crusoe, *Robinson Crusoe* kitabının alegorik olduğunu belirtir, hatta bunun "simgesel bir tarihçe" olduğunu iddia eder, tıpkı, güya ona göre, *Don Quijote* eserinin aslında meşhur Medina-Sidonia Dükü hakkında olması gibi (III, x). Bu iki değerlendirmeye de inanmamız gerekmez; fakat Defoe'nun *Robinson Crusoe*'da ne gibi bir "kıssadan hisse"ye niyet ettiğini sormaya bizi kışkırtıyorlar.

Ciddi Düşünceler'in "yayıncının önsözü" kısmında Defoe, *Robinson Crusoe* için bir "ahlaki ve dinî gelişim" masalı der ve şunu belirtir: "Bu kitapta, en berbat sefalet şartlarında tavsiye edilen sarsılmaz bir sabrın, gayet cesaret kırıcı bir koşulda bıkıp usanmadan yapılan bir girişimin ve alınan gözüpek bir kararın öyküsü var" (III, xii). Bunlar nispeten genel terimlerdir; ayrıca, *Ciddi Düşünceler*'den çıkarmamız gereken ders hakkında pek ipucu vermezler. "Yalnızlık Üstüne" adlı açılış denemesinin dokunaklı belagatinden zaten bahsettik; "Takdiri İlahiyi Dinlemek Üstüne" adlı bölüm gibi, ilk iki cildin ahlaki içeriğine konu bakımından atıfta bulunan başka denemeler de mevcut; fakat, bu denemelerin bir bütün olarak *Robinson Crusoe*'yla alakalarını ayrıntılı bir şekilde gözler önüne serme girişimi yoktur.

Crusoe'nun "benzersiz talihsizlikler"e (III, ix) yaptığı vurguyu belirtmekle başlayabiliriz. Bu durum, öteki üç mitimiz gibi, Crusoe'nun da esasen cezalandırmayla ilgili bir mit olduğunu akla getirir; Crusoe serserilik eğilimi sergilediği ve babasının sözünü dinleyip evde kalmak yerine serüven dolu bir hayat dilediği için cezalandırılır. Crusoe, adaya sonraki ziyaretinde şu itirafta bulunur: "İyi yürekli, candan bir babanın davranışına karşı gösterdiğim aşağılıktan, değerbilmezlikten dolayı ruhumun çektiği acılara şu adadaki her kıyı, her tepe, üstelik diyebilirim ki her bir

ağaç tek tek tanıktır" (II, 149-50 [475]). Fakat Crusoe'nun evi terk etmesini bir ihlal olarak değerlendiren fazla okuyucu çıkmaz; çünkü bireycilik, artık herkesin kendi istediği meslek yaşantısını seçmesini koşullarından biri olarak yerleştirmiştir; günümüzde, kişinin baba evini terk etmesi, bireyin ekonomik, ahlaki, ruhsal gelişimi için normal şartlardan biri olarak kabul edilir. Her halükârda, *Robinson Crusoe*'nun cezai yönü, her ne kadar kasten ortaya konmuş olsa da, kitabın fiilî kıssadan hissesine büyük oranda ters düşer: Crusoe'nun o kadar da cefa çektiğine ya da düşüncelerinin iyiye doğru değiştiğine ikna olmayız. Crusoe, imrenilecek bir hayat elde etmek için çok çalışır; sonunda da zengin bir adam olur. Dahası, yuvaya döndükten sonra "isteyeceği hiçbir şey kalmadığı" (II, 2 [339]) için artık ekonomik ihtiyaç dürtüsüyle hareket etmediğinde bile, Crusoe hâlâ "yabancı ülkelerde serüven" yaşamak ister. Aslında Crusoe'nun payına düşen başlıca ceza, bir talih kuşuna dönüşür. Onu adaya getiren fırtına bir felaket olarak sunulur, fakat aslında, miti makul kılan başlıca *deus ex machina*'dır.[25] Crusoe'nun "Uğursuz Adası" (s. 87 [88]), gerçekte bir işadamı ütopyasıdır. Orada Crusoe, örneğin Defoe'yu *Robinson Crusoe*'yu yazmak için faydalanabileceği tüm mali imkânlarından mahrum bırakan adaletsizlik gibi bir haksızlığa maruz kalmaz; Defoe bu adaletsizliği, "kitapçıların iyi talihi" (III, xv) diye niteliyor. Adadayken Crusoe, dur durak bilmeden bireysel etkinliklerle uğraşmak zorunda kalır; fakat aynı zamanda, emeğinin kaymağını sadece kendisi yer. Şöyle yazar:

> En başta, burada dünyanın bütün bayağılıklarından uzak bulunuyordum. Ne ten tutkusu duyuyordum ne göz tutkusu; yaşayışımla kibirlenecek durumum da yoktu. İstek duyabileceğim hiçbir şey yoktu; çünkü şu durumumda beni hoşnut edebilecek her şeyim vardı. Kocaman bir yerim yurdum vardı; gönlüm dilese kendime sahibi ol-

[25] *deus ex machina:* Beklenmedik zamanda kendini gösteren güç —*çev. notu.*

> duğum bütün bu yerlerin kralı ya da imparatoru diyebilirdim. Karşımda benimle boy ölçüşmeye yeltenecek hiç kimse yoktu. (s. 139 [149])

Crusoe, kendi emeğinin ödüllerini "kazanır" ve son tahlilde *Robinson Crusoe* romanında, yoğun emeğin bir şekilde insanı kurtardığı düşüncesinin, hayal dünyamıza perçinlendiği neticesine varabiliriz; Crusoe mitinin gördüğü rağbetin kısmen, onurlu emek fikrini desteklemesine dayandığı bile iddia edilebilir. Ekonomik faaliyetler öyle bir betimlenir ki gündelik hayatın sıradan meşgalelerinin bizi büyülediğini fark ederiz. Daha eski kültürel gelenekler, *Robinson Crusoe* kitabını, insan yaşamının tamamen rastlantısal, belki de içler acısı yönlerini yücelten bir roman olarak görebilirdi pekala; örneğin, Altın Post ve Ren altını efsaneleri, hiç de insanların geçimlerini sağladıkları sıradan ekonomik süreçlerle ilgilenmez, bunun yerine, artık çalışmayı gereksiz kılacak kadar büyük bir servet ele geçirmekle ilgilidirler. Esasen Crusoe, kısa yoldan zengin olmak istediği için kendisini ıssız bir adada bulur. Ancak orada daha zorlu bir ders öğrenmek zorunda kalır: emeğin değeri.

Vergilius'un emek hakkındaki sözlerinin nasıl yanlış yorumlandığını düşünürsek bunu daha iyi anlarız. Samuel Smiles *Life and Labour; or, Characteristics of Men of Industry, Culture and Genius* (1871) [Hayat ve Emek; Sanayi, Kültür ve Deha Adamlarının Özellikleri] gibi hoş bir başlığa sahip kitabında *labor omnia vicit* [emek her şeyin üstesinden gelir] ifadesini özdeyiş olarak kullanır. Fakat Vergilius böyle yazmamıştı. *Çiftçilik Sanatı-Georgica*'da (I. 145-46) geçmiş zaman kullanıp *vicit* der. Dolayısıyla, çalışmanın her zaman kazanacağına inanmamızı öğütlediğini söylemenin bir manası yok; Vergilius, demir çağının gelişiyle şunun gerçekleştiğini kasteder: *Labor omnia vicit/ Improbus et duris urgens in rebus egestas*, yani Loeb çevirisiyle "inatçı emek her şeyin üstesinden geldi; zor-

lu yaşam koşullarında mahrumiyet kamçılar insanı."[26] Vergilius bunu acıklı bir değişiklik sayar. Bunun aksine, Defoe'nun daha modern yaklaşımı, bu gelişmeyi nispeten neşeyle karşılar. En azından, Âdem'in kayıp cennetle ilgili görüşüne yakındır: "Aylaklık en kötü şeydi."[27] Crusoe ise *Yeni Serüvenler*'de tekrar yola çıkmaya hazırlanırken şu kanaatini ifade eder: "Aylaklık, yaşamanın en aşağılık posasıdır" (II, 9 [346]).

Defoe'nun benimsediği değerleri ve tutumları, belirli bir kesinlikle yorumlamak zor. Pek çok bakımdan epey makul ve ihtiyatlı bir insandı, fakat aşırı uç görüşleri olan biri gibi konuşmayı severdi; insanları sarsmaya bayılırdı. James Sutherland, Defoe'da "bir huzursuzluk belirtisi... (belki püriten geçmişen kalan bir miras)" olduğunu açıklar.[28] Defoe hakkında inceleme kaleme almış başlıca yazarlardan Martin Price, kitabının "Bölünmüş Yürek" adlı bölümünde, Defoe'nun içinde "maceracı ruh ve eski moda dindarlık" çatışması olduğunu vurgular; "bu çatışmalar Defoe'nun tarafından değil, onun içinde ya da ona göre yatıştırılır"; Defoe, "yazılarında konu bütünlüğünü pek kovalamaz."[29] Konu bütünlüğünün eksik olması, Defoe'nun yazılarından aldığımız çok kuvvetli gerçeklik hissine şüphesiz katkıda bulunuyor: En makul bulduğu din düşüncelerini, en önemsiz maddi ayrıntılardan bahsedermiş gibi ele alır. Dolayısıyla, Defoe'nun, acaba Crusoe'nun dine dönmesi kalıcı mı değil mi diye karar vermeyi bizlere bırakması şaşırtıcı değil. Bu şablon, cezai-

[26] Bu mısraların Türkçesi, Vergilius'un Yapı Kredi Yayınları'ndan Çiğdem Dürüşken çevirisiyle çıkan kitabından alınmıştır (kitabın altıncı sayfası); ancak, elinizdeki kitabın bağlamı uyarınca ufak bir değişiklik yapmam gerekti: "üstesinden gelir" sözünü "üstesinden geldi"ye çevirdim —*çev. notu.*

[27] John Milton, *Paradise Lost*, 10.1055.

[28] James Sutherland, *Daniel Defoe: A Critical Study* (Cambridge, Mass., 1971), s. 48.

[29] Martin Price, *To the Palace of Wisdom* (Garden City, N.J., 1964), s. 264, 266, 274.

şablona azıcık benzer. Defoe'ya göre bu şablon, hikâyenin, dolayısıyla da mitin anlamı için merkezî bir yerde olmalı; fakat ikna olmadığımı itiraf etmeliyim.

O zaman nereye bakalım?

İlk olarak, yalnızlığın evrensel cazibesine, dolayısıyla ıssız adaya. Kitabın, hayal gücüne cazip gelmesinin sebeplerinden biri bu. İkincisi, ıssız adayı idare etmeyi öğrenme şekli bakımından acaba Crusoe hepimize örnek değil mi diye düşünmemiz gerekir. Bu noktada, Defoe'nun vermek istediği dersin bir yönü, şüphesiz, onurlu emek konusudur: Belki bunu tasarlamamıştı, fakat adeta bir kehanet gibi masalın yapısında belirmiştir. Fakat Defoe'nun gerçekçiliği ve konu bütünlüğünden uzak durması, bu masala, muhtemelen bilinçsizce gündeme getirilmekle kalmayıp aynı zamanda yazarın niyetlerine de ters düşen başka anlamlar kazandırmıştır.

Bu durum, eğer Defoe onları fark etmiş olsa, şüpheyle yaklaşabileceği kimi meselelerde görülebilir. Bir tanesi, Crusoe'nun arkadaşlarını ve tanıdıklarını birer kişilik olarak değil, kendi menfaati uyarınca kullanabileceği nesneler olarak görmesidir. Örneğin, Crusoe'nun Sallee'den birlikte kaçtığı Mağribli oğlan Ksuri'ye nasıl davrandığına bakalım. Crusoe, Ksuri'ye "bana bağlılık gösterirsen, seni büyük bir adam yaparım" vaadinde bulunur (s. 45 [40]); daha sonra Ksuri'nin takdire şayan hizmeti ve büyük sevgisi, Crusoe'nun onu "sonsuza dek sevmesini" sağlamıştır. Fakat ikisi de Portekizli kaptan tarafından kurtarılıp, Crusoe muhasebesini yerli yerine oturttuktan sonra, kaptan, Crusoe'ya Ksuri için altmış tane sekizlik teklif eder; Yahuda'nın aldığı paranın iki katı. Crusoe bir an "kendi özgürlüğümü kazanmam için bana bunca bağlılıkla yardım eden zavallı çocuğu köle gibi satmaktan nefret ediyordum" diye düşünür (s. 54 [52]); fakat sonunda paraya direnemez ve "Hıristiyan olursa on yıl içinde" serbest bırakılması gibi vaziyeti kurtaran göstermelik bir şartla oğlanı satar. Crusoe, ileride bu satıştan pişman olacaktır, fakat sadece adada Ksuri faydalı bir yardımcı olabilirdi

diye. Kapitalist sisteme yöneltilen itirazlardan biri, insanlara özellikle de emekçilere, pazarlanabilir emtia muamelesi yapmasıdır; aynı eğilim, kitapta hiç eleştirilmeden Crusoe'nun davranışlarında da var.

Cuma, adaya geldiğinde 'her zaman için kölesi olacağını belirten bir ant' (s. 207 [225]) içerek, Crusoe'nun dualarına yanıt vermiş olur. Aslında talep edilmemiş bu vaadin, iki adam arasında gelişecek ilişkinin türünü önceden müjdelemesi öğreticidir. Crusoe, Cuma'ya ismini sormaz, ona kendisi bir ad verir. Anlamaya veya sohbet etmeye değer birisi olarak Cuma'ya hiç ilgi gösterilmez. Hayvanlar koklaşa koklaşa, insanlar konuşa konuşa anlaşır, ama Crusoe, lisan konusunda bile katı bir faydacıdır. "Evet, hayır demesini, bunların anlamını da öğrettim" (s. 209 [228]), der (gerçi Crusoe'nun çağdaşı Charles Gildon'ın hiç de haksız diyemeyeceğimiz bir şekilde belirttiği gibi, uzun dostluklarının sonunda Cuma İngilizceyi hâlâ yarım yamalak ve karma dil gibi konuşuyordur).[30]

Crusoe, bu ilişkinin ideal olduğunu düşünür. İşlevsel suskunluk fasılaları, ara sıra söylenen "Hayır, Cuma" buyruğuyla ya da kölece bir "Evet efendi" yanıtıyla bölünür, böylece bu kır tasvirinin cazibesi artar. İnsanın toplumsal doğası, yardımsever fakat talepkâr bir hamiliğin adil ihsanlarıyla ya da müteşekkir bir şekilde aldıklarıyla tatmin oluyormuş gibi görünür.

Sadece tek şüphe, Crusoe'nun mülkündeki sukûneti bozar. Crusoe, Cuma'nın nankörce davranıp babasına ve kabilesine gitmek istemesinden çekinir ve bu korkusunu bir takıntı haline getirir. Fakat bunun yersiz bir korku olduğu anlaşılacaktır; adayı birlikte terk ederler, Cuma'nın babasını anakarada bırakıp bu mesele hakkında bir an olsun düşünmezler. Daha sonra Crusoe, Cuma için 'ondan fazla yaşarsa ... onun için birtakım iyilikler' (II, 133 [459]) tasarlayarak ertelediği fedakârlığı sayesinde, Cuma'yı kölesi olarak yanında tutup tutmayacağına

[30] Gildon, "Robinson Crusoe examined," s. 71.

dair herhangi bir kuşkuyu dağıtır. Şükür ki, böylesi bir fedakârlıkta bulunması gerekmeyecektir, çünkü sonuna kadar Crusoe'ya sadık kalan Cuma, kendi hemşerilerinin oklarıyla can verir. Crusoe, "şimdi anlatılmaz acılar içinde bir adam"dır (II, 179 [503]); "zavallı dürüst Cuma"nın tabutunu, nezih ve ağırbaşlı bir defin töreniyle ve on bir topun selamlamasıyla denize bırakır (II, 180 [504]).

Kadınlar karşısında Crusoe'nun tavrı, normal insan duyguları diye tabir edebileceğimiz hislere aşırı ölçüde ket vurulmasını içerir. Elbette adada hiç kadın yoktur ve bu durumdan üzüntü duyulmaz. Crusoe bir "topluluğun" eksikliğini duyduğu zaman, sadece erkek bir kölesi olsun diye dua eder. Cuma'nın gelişiyle birlikte, kadınların sağlayabileceği imkânlar olmayan bu kır cenneti artık ona yeterli gelir olmuştur. *Odysseia*'dan *New Yorker*'a kadar, çeşitli eserlerde geçen ıssız ada fikrinin normalde doğurduğu geleneksel beklentilerden ilginç bir kopuştur bu. Maddi çıkarını akılcı bir şekilde gözetmek Crusoe'ya o kadar hâkim olmuştur ki ne doğal içgüdülerine ne de yüce duygusal gereksinimlerine yer verir. Uygarlığa döndükten sonra bile, iş ilişkileri cinselliğe kesinlikle ağır basar. Ancak yeni bir yolculuğa çıkıp mali durumunu güvence altına aldıktan sonra evlenir, "bundan pek zarar görmedim, iyi bile oldu" (s. 298 [332]).

Crusoe'nun adaya getirdiği yerleşimcilerden bazıları da aynı tavrı sergilemiştir. Yerleşimcilerin, beş kadın için nasıl kura çektiğini anlatır ve ortaya çıkan neticeyi hararetle onaylar: "bu ilk seçen adamın, kadınların en yaşlısı, en çirkini olduğu söylenen kadını aldığını belirtmek de yerinde olur sanırım; buna ötekiler bir hayli gülmüşler... Ama adam hepsinden daha iyi düşünmüş, en başta kadından beklediği yardımı ve çalışkanlığı göz önünde bulundurmuş; sonradan bu kadın hepsinden iyi çıkmış" (II, 77 [408]).

Buradaki çatışmayı Weber'in sözleri pekâlâ açıklar.[31]

[31] Max Weber, *Essays in Sociology*, İngilizceye çev. H. H. Gerth ve C.

Cinsellik hayatta akıl dışı ve tehlikeli bir etken olarak görülür ve akılcı menfaatlerle çatıştığı düşünülür; ayrıca erkeğin meziyetleri, ona kârlı bir evlilik yatırımının güvencesini vermez. Crusoe'nun kolonisinde "dünyada her zaman olduğu gibi (Tanrı'nın bu işleri böyle düzenlemekteki amacını bilemem), iki dürüst adam kadınların en kötülerine düşmüşler; hiçbir şeye yaramayan ... o üç asılacak uğursuz herif de en çalışkan, en becerikli, en akıllı kadınları almışlar"dır (II, 78 [409). İlahi takdir hakkında şaka yapmak tipik bir özelliktir; fakat Crusoe'nun hayatında aşkın ufacık bir rol bile oynadığı bir tesadüf yoktur, hatta aşk Crusoe'nun en büyük zaferlerinin sahnesinden saf dışı edilmiştir.

Şüphesiz bu, olumsuzu abartmak anlamına gelir ve Crusoe'nun bireyciliğinin büyük oranda bilinçdışı yüzüdür. Crusoe, daima tamamen benmerkezci değildir; ara sıra, insanlara sevgi duyduğu da olur. Fakat Defoe'nun kendi benmerkezciliği yüzünden bu kahramanı, tıpkı sonraki kahramanları gibi, kendilerini onun çıkarına adamak isteyen insanlar bulacak kadar bariz şanslı kılar: Portekizli kaptan, İngiliz dul ve Cuma gibi insanlar, sırf Crusoe'nun çıkarlarına sadakatle hizmet etmek için var olan güvenilir uşaklar gibidir. Elbette hepimiz, bizi seven kusursuz özel hizmetçilerimiz olsun isteriz; fakat Cruose, Moll Flanders ve Roxana, ortada fol yok yumurta yokken, kendilerine son derece sadık arkadaşlar ve hizmetçiler bulurlar. Belli ki bu, Defoe'nun hayattan istediği fakat kavuşamadığı bir durumdu. Memleketindeki arkadaşlarının yaklaşık otuz yıl boyunca Crusoe'ya gösterdiği bağlılık, kendine yetme ideolojisinin doğurduğu ihtiyaçlar kadar Crusoe'nun adasındaki yalnızlığının da bir yansımasıydı. Crusoe'nun kişiliğinin ve değerlerinin bu bakımdan yeterliğine meydan okuma konusunda Defoe'nun sergilediği gönülsüzlük, *Robinson Crusoe* eserinin ahlaki ve psikolojik temellerine

Wright Mills (New York, 1946), s. 350. [*Sosyoloji Yazıları*, çev. Taha Parla, Deniz Yayınevi.]

bir nebze ışık tutar.

Fakat aklımızdan çıkarmamamız gereken bir şey daha var. Crusoe aynı zamanda bir kahramandır. Çoğumuzun sağ salim atlatamayacağı çetin sınavları geçer. "Gözüpek bir karar" verdiği iddiasını yadsıyamayız. Crusoe'nun bir adada yirmi sekiz yıl boyunca yalnız ve yarı yalnız yaşadığını, hatta bu durumdan zaferle çıktığını kabul ve takdir etmeliyiz. Acaba biz de aynısını yapabilir miydik diye sormadan edemeyiz. Crusoe'nun hayatta kalışında, kayda değer bir güçlü kişilik gösterisi var. Defoe'nun yarattığı Crusoe, Püriten psikolojisindeki ya da gelişen kapitalizmin değerlerindeki bireycilik temeline bir övgü olmakla kalmaz, aynı zamanda İngilizlerin karakterinin erdemlerini ve ayıplarını da yansıtır. James Joyce'un 1912 yılında yaptığı Defoe konulu konuşmasında söylediği gibi: "Anglosakson ruhu Crusoe'da bütünüyle vardır: Erkekçe bir bağımsızlık, bilinçdışı bir zalimlik, inat, yavaş fakat etkin bir zekâ, cinselliği ihmal etmek, gerçekçi ve dengeli bir dindarlık, hesapçı bir sessizlik."[32]

Robinson Crusoe'nun öyle ya da böyle bir soğukkanlılık destanı olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Bu, toplu bir soğukkanlılık değildir; kitapta ekseriyetle eleştirilmeyen benmerkezci bir soğukkanlılıktır ve ıssız bir adada gayet güzel filizlenir.

[32] Alıntı: Defoe. *Robinson Crusoe*, ed. Michael Shinagel, Norton eleştirel edisyonu (New York, 1975), s. 356-57.

7 CRUSOE, İDEOLOJİ VE KURAM

Romantik dönemde, söz konusu dört mitimizin dördünün de evrensel bir önem taşıdığı kabul edilirdi; bunun sebebi en azından kısmen, bireyciliği en arzu edilen insan niteliği olarak sunmalarıdır. Faust, Don Quijote ve Don Juan'a gelince, aslında Karşı-Reform'un cezalandırıcı tınısını taşıyan bu eserler, kahramanın olumlu bir şekilde ve takdirle anıldığı hikâyelere dönüşmüştü. Böyle biçim değiştirmiş olan bu hikâyeler, Crusoe'nun hikâyesiyle birlikte, modern dünyanın başlıca mitleri haline geldi. Bu kapsamlı ideolojik dönüşümün peygamberi de elbette Jean-Jacques Rousseau'ydu.

CRUSOE VE ROUSSEAU

Bizzat Defoe, *Robinson Crusoe* romanının simgesel bir şekilde yorumlanması gerektiğini savunmuştu, fakat Defoe'nun çağdaşları, onun büyük iddialarına küçümseyerek bakıyordu: Örneğin Swift, Defoe için küçümseyerek "öyle sıkıcı, tumturaklı ve dogmacı bir serseri ki kimse ona katlanmaz" demişti.[1] Fakat o yüzyılın ortasına gelindiğinde, Defoe'nun eserine yeni yeni saygı duyulmaya başlanmıştı. *The Lives of the Poets* (1753) adlı kitabın yazarı, ki muhtemelen Theophilus Cibber'di, *Robinson Crusoe*'yu ayrı bir yere koyarak şöyle diyordu: "Öyle doğal bir üslupla yazılmış ve öyle olası hadiseler anlatılmış ki, yayımlanmasından sonra bir süre boyunca pek çok insan bunun gerçek bir olay olduğunu sanmıştır."[2] Daha sonra Samuel Johnson da şu unutulmaz övgüyü düzecekti: "*Don Quijo-*

[1] Pat Rogers, ed. *Defoe: The Critical Heritage* (Londra, 1972), s. 38-39.
[2] Rogers, ed. *Defoe: The Critical Heritage* (1972), s. 49-50.

te, Robinson Crusoe ve *Çarmıh Yolcusu* dışında, bir insan tarafından yazılmış olup okuyucuların keşke daha uzun olsa dediği bir metin var mı."[3]

Böylesi dizginsiz bir övgü, Crusoe'nun hikâyesinin gücünün şaşırtıcı bir oranda tanındığını gösterir; fakat Rousseau'nun bu romana olan takıntısının yanında bu hiç kalır. Muhtemelen 1720 tarihli çevirisini okumuştu ya da Saint-Hyacinthe ile Justus Van Effen'in birlikte yazdığı ve Fransız edebiyat zevkine uygun serbest uyarlamayı okumuş olabilir.[4] Fransız akademisyen Georges Pire'in savına göre Rousseau, yazarlığa başlamadan önce *Crusoe*'dan haberdardı.[5] Hikâyeye duyduğu hayranlık, bu kitaba sayısız kez atıfta bulunmasından bellidir: Sırf *Yalnız Gezerin Düşleri* adlı kitabında altı kez gönderme yapmıştır.[6] Hatta romanı Fransızcaya bizzat "çevirmeyi" de düşünmüştü (muhtemelen, yayımlanmış muhtelif Fransızca versiyonlarından bir uyarlama olacaktı).[7] Fakat Rousseau'nun Crusoe'ya yaptığı en önemli atıf, *Emile* (1762) adlı kitabındadır; bu eseri Rousseau'nun eğitimle ilgili felsefesini içerir ve onun hakkında "yazdığım en iyi ve

[3] Rogers, ed. *a.g.e.*, s. 58-59.

[4] W. J. B. Pienaar, *English Influences in Dutch Literature and Justus Van Effen as Intermediary* (Cambridge, 1929), s. 248-49. Ayrıca bkz. Philip Babcock Gove, *The Imaginary Voyage in Prose Fiction* (New York, 1941), s. 36; William-Edward Mann, *Robinson Crusoë en France* (Paris, 1916), s. 51-55.

[5] Georges Pire, "Jean Jacques Rousseau et Robinson Crusoe," *Revue de littérature comparée*, s. 493-95. Jean-Jacques Rousseau, *The Confessions*, İngilizceye çev. J. M. Cohen (Harmondsworth, 1953), s. 47-48 [*İtiraflar*, Doruk Yayınevi, çev. Kenan Somer]. Ayrıca Mary L. Bellhouse'a teşekkürü borç bilirim: "On understanding Rousseau's praise of Robinson Crusoe", *Canadian Journal of Social and Political Theory* 6 (1982), s. 120-37.

[6] Rousseau, *Oeuvres complètes*, ed. Bernard Gagnebin ve Marcel Raymond (Paris, 1959-), 1.1015, 1048, 1040, 1071 [*Yalnız Gezerin Düşleri*, çev. Nihal Yormaz, Alakarga Sanat Yayınları, 2013].

[7] Rousseau, *Oeuvres complètes*, ed. Gagnebin ve Raymond (1959-), 3. 354; 1. 812, 826; 2. 413, 471.

en önemli metin" demiştir.[8]

Söz konusu atıf, Üçüncü Kitapta, Emile adlı oğlan on dört yaşındayken yapılmıştır. Bu noktada Rousseau şunu söyler: "Kitaplardan hiç hoşlanmam; yalnızca bilmediğiniz şeylerden söz ederler"; ancak insan gerçekten kitaba ihtiyaç duyduğunda, "bunlardan biri var ki bence en üstün doğal eğitim kitabıdır."[9] "Emile'imin okuyacağı ilk kitap bu olacak"; "tek başına uzun süre onun tüm kitaplığını oluşturacak"; sık sık bu kitaba göndermeler yapacaklarını söyler ve ekler: "Onu okumak her zaman hoşumuza gidecektir. Öyleyse bu olağanüstü kitap hangisidir? Aristoteles'in bir kitabı mı? Plinius'un mu? Buffon'ın mı? Hayır, bu *Robinson Crusoe*'dur."

Böylesi beklenmedik ünlülerin Crusoe'yla birlikte anılmasına belki bir parça şaşırarak, neden diye sormak zorundayız. Rousseau yanıtı şöyle verir:

> Adasında hemcinslerinin yardımından ve her tür sanat aletinden yoksun olarak tek başına yaşayan, bununla birlikte yiyeceğini, giyeceğini karşılayan, yaşamını sürdüren, hatta kendine bir tür mutluluk sağlayan Robinson Crusoe; işte, her yaşa uygun ve çocukları hoşnut etmenin binbir yoluna sahip ilginç bir konu. Önce kıyaslama yapmama yarayan o ıssız adayı bakın nasıl anlıyoruz. Bu durum, ki bunu kabul ediyorum, toplumsal insanın durumu değildir; ola ki Emile'in durumu da farklıdır; ama o, bu duruma bakarak tüm öteki durumları değerlendirmelidir. Önyargıları aşıp düşüncelerini şeylerin gerçek ilişkilerine göre düzenlemenin en emin yolu, tecrit olmuş bir insanın yerine kendini koymak ve her şeyi tıpkı bu adamın kendi yararını göz önünde bulundurarak değerlendirmesi gerektiği gibi değerlendirmektir.

[8] Rousseau, *The Confessions*, İngilizceye çev. J. M. Cohen (1953), s. 529-30; *Oeuvres complètes*, 1. 812, 816.

[9] Rousseau, *Emile, ou de l'education*, ed. Francois & Pierre Richard (Paris, 1939), s. 210-11. Kendi çevirim. [Bu kitaptan yapılan alıntılar için: *Emile*, İş Bankası Kültür Yayınları, çev. Yaşar Avunç --*çev. notu*.]

O halde Rousseau'ya göre ıssız adadaki yalnız adam, her şeyin bir işe yaradığı konusunda en mantıklı yargıçtır; dolayısıyla Rousseau'nun ideal öğrencisi, kendisini Robinson Crusoe'yla özdeşleştirerek yerinde kararlar vermeyi öğrenir. Rousseau devam eder:

> Bu kitabın onun başını döndürmesini, durmadan şatosuyla, keçileriyle, ekinleriyle uğraşmasını, bu durumda öğrenmesi gereken her şeyi kitaplardan değil, görerek nesnelerden ayrıntılarıyla öğrenmesini; Robinson olduğunu düşünmesini, kendisini deriler giymiş, başında kocaman bir kasket, elinde kocaman bir kılıç, hatta gereksinim duymayacağı güneş şemsiyesine varana dek gülünç donanımlar içinde görmesini istiyorum. Falan ya da filan şeyin eksikliğini duyacak olsa alınacak önlemleri merak etmesini, kahramanının tutumunu incelemesini, herhangi bir şeyi unutup unutmadığını, yapacak daha iyi bir şey olup olmadığını araştırmasını, yaptığı yanlışları not etmesini ve kendisi de benzer duruma düşmemek için bundan yararlanmasını istiyorum, çünkü gidip benzer bir yere yerleşmeyi düşüneceğinden hiç şüpheniz olmasın; bu mutlu yaşların gerçek kâğıttan şatosudur bu; burada zorunlu şeylerden ve özgürlükten başka mutluluk bilinmez.[10]

Burada dört ana nokta var. Birincisi, Rousseau, *Robinson Crusoe* kitabını açıkça çocukluğun "o mutlu çağına" uygun bir kitap saymaktadır ve o zamandan beri bu kitap, şu bariz sebeplerden ötürü bu konumunu sürdürmüştür: Kitapta cinsellik, karmaşık bir olay örgüsü ve incelikli sohbetler yoktur; sadece çocuk konumuna düşmüş bir adamın, günlük ihtiyaçlarını nasıl temin edebileceğine dair hayalleri vardır.

İkincisi, Rousseau, Crusoe'yu, Emile'in sürekli ve tamamen özdeşleşebileceği bir şahsiyet olarak sunmaktadır. Bu anlamda Rousseau, ideal erkek öğrencisinden,

[10] Rousseau, *Emile*, ed. François & Pierre Richard (1939), s. 211-11 [241].

mit kahramanının sergilediği kadar yoğun bir kişisel adanmaşlık talep eder. Seküler Thomas à Kempis'in *imitatio Christi* [Mesih öykünmesi] dizesine ithafen, Rousseau hakiki bir *imitatio Robinsoni* [Robinson öykünmesi] ister.

Üçüncüsü de Rousseau'ya göre bu mitten çıkarılacak bariz ders esas olarak yalnızlıktır: *Rousseau juge de Jean Jacques*'da "Paris'in ortasında, adasındaki Robinson'dan daha yalnızım"[11] diye yazarken istemeden Defoe'yu yankılamış oldu. Yalnızlık adası, *Emile*'de Rousseau'nun vazettiği şeyin gerçek özüdür; kitabın ileri sayfalarındaki bir pasajdan alıntı yapmak gerekirse, o adada oğlan "yararlı olan her şeyi öğrenmek isteyecek, başka bir şey öğrenmek istemeyecektir; yani sanayi ve mekanik sanatlar."[12] Bu faydacılık konusuna ilaveten Rousseau "önyargıların üzerine çıkmanın ve nesneler arasındaki gerçek ilişkiyi anlamanın en emin yolu" adada tek başına kalmaktır, der. Dolayısıyla Emile, Crusoe'ya dayanarak, yerleşik anlayışın yanlışlığına defalarca hükmedecektir (Rousseau, bu "yanlışlar" arasında lüksün ve işbölümünün kötü etkilerini de sayar).[13]

Dördüncü nokta şu: Romanın sadece ıssız ada kısmı yalnız kalmış bir adamı ele aldığı için, Rousseau küçümser bir edayla yazdığı gibi, Crusoe metninin "gereksiz şeyler yığınından [*fatras*]" sıyrılmasını ister; ona göre metin, gemi kazasıyla başlamalı, adadan kurtuluşla bitmelidir.[14] Elbette bu değişiklik, Defoe'nun masalının dinî ve ibretlik yönlerini büyük oranda ortadan kaldırır; Romantiklerin gerçek bir öncüsü olarak Rousseau, babaya ve Tanrı'nın iradesine boyun eğmenin bir meziyet olduğu fikrini reddeder. Rousseau'ya göre, bireyin kendi hisleri karşısında dürüst olması vurgulanmalıdır ve insanın en yüce görevi,

[11] Rousseau, *Oeuvres completes*, ed. Gagnebin ve Raymond (1959-), İkinci diyalog, 1.186

[12] Rousseau, *Emile,* ed. François & Pierre Richard (1939), s. 212 [242].

[13] Rousseau, *a.g.e.*, s. 216 [250].

[14] Rousseau, *a.g.e.*, s. 211 [241].

ahlak üstü bir öznelciliktir.

Rousseau, Defoe'nun *Crusoe* kitabıyla "mümkün mertebe en eğlenceli doğal eğitim eserini"[15] sunduğunu ileri sürdüğünde, "doğal" sözcüğüyle ne kastedildiği sorulmalı. Rousseau bu terimi, "doğal tarih" ifadesinde olduğu gibi, doğayla kurulan bir bağlantı türünü ifade etmek için kullanır: Crusoe, adasındayken, insan elinin hiç bozamadığı bir çevrededir; böylece kaçınılmaz olarak, hayvanlarla ve bitkilerle iç içe bir yaşama yakınlaşmış olur. Fakat Rousseau'nun Defoe yorumu, hikâyenin Fransız versiyonu tarafından koşullandırılmıştır. Rousseau'nun bir ihtimal okuduğu çeviri, Defoe'nun asıl metnine kıyasla nesir ve tavır bakımından daha ciddiydi. Örneğin an gelip Crusoe mısırı keşfettiği zaman, kitabın Fransızca çevirisinde neşeyle haykırır ve dudaklarından "Ah, Doğa!" sözü dökülür.[16] Defoe'nun Crusoe'suysa oldukça farklıdır: Crusoe tohum tüccarıdır, botanikçi değil, hem de Fransız Ansiklopesini yazan âlimlerden biri; bir romantik veya hümanist hiç değildir. Asıl Crusoe'ya göre "doğa" hayran olmak için değil, sömürmek için caziptir; toprakları adeta bizi geliştir diye bağırmaktadır; *Yeni Serüvenler*'de, adasını yeterli emek gücüyle doldurana kadar tatmin olmaz ve "orman içinde böylesine küçük, böylesine gizli bir kasaba daha yoktur" (II, 118 [446]) diye memnun olur. Defoe, ada için takıntılı bir düşkünlük gösteriyor değildi; temel ekolojik görüşü, doğayı ve doğal yaşamı değil, kırsalın kentleşmesini öne çıkarır.

O halde Rousseau'nun görüşü, Defoe'nun görüşüne ters düşüyordu; fakat Rousseau, *Robinson Crusoe*'yu takıntı haline getirmiş olsa da, bu metne pek başvurmaz ve alıntı yaptığı zaman özenli davranmaz; hayal gücünü cezbeden sadece kitabın temel fikridir. Rousseau, adaya takıntılı bir düşkünlük gösteriyordu; *Robinson Crusoe* hakkındaki görüşleri, Rousseau'nun kendi değerlerini

[15] Rousseau, *a.g.e.*, s. 211 [241].
[16] Rousseau, *a.g.e.*, s. 210-11 [240].

yansıtır; ekonomik *laisser faire* [bırakınız yapsınlar] ruhunu değil, bireysel bir *laissez-moi faire* [bırakın yapayım] ruhunu ister ve bu ruh hali, kendi içinde güzel olduğu *a priori* bir doğal sahnede tecrübe edilmelidir.

Bu ruh haline ulaşmak, eğitiminin nişangâhından bakılarak akıllıca hedeflenmiştir. Çünkü Rousseau, Emile'in toplumun yerleşik kanaatlerinin ve değerlerinin yanlışlarından uzak durmasını ister; Emile'de bol bol *amour de soi-meme*, yani doğal benliğe karşı içgüdüsel bir özsaygı olmalıdır, fakat *amour-propre*'den, yani başkalarının kişiye duyacağı saygıyı yaşamın temel değeri yapmaktan ileri gelen zehirli kibir veya gurur duygusundan korunmalıdır.[17] Rousseau'nun belirttiği tamamen toplumsal olan ahlak, işbölümünün bir sonucuydu; Crusoe'nun yalnızlığının Rousseau için önem taşımasının sebeplerinden biri, rekabetin yokluğudur.

Rousseau'nun, bireyciliğin temel felsefesini tanımlamış olduğu gerçeğine kimse itiraz edemez; bireyciliğin klasik duyurusuysa Rousseau'nun ölümünün ardından 1781 yılında yayımlanan *İtiraflar*'ın başlangıcında yapılmaktadır:

> Gördüklerimden hiçbiri gibi yaratılmamışım; yaşayanlardan hiçbiri gibi yaratılmış olmadığıma inanmak cüretini gösteriyorum. Öteki insanlardan daha iyi değilsem bile, hiç olmazsa başkayım. Doğa beni içine döktüğü kalıbı kırmakla iyi mi etti kötü mü, bu ancak ben okunduktan sonra yargılanabilecek bir şeydir.[18]

Gizemli bir kişisel tatminden bahseden ve bunun "doğal" olduğunu söyleyen Rousseau'nun bu iddiasını günümüzde hiç de cazip bulmayabiliriz; ne idüğü belirsiz gerekçelere dayanarak başka insanlardan "farklı" ve özellikle

[17] Jean-Jacques Rousseau, *Discourse on the Origins and Foundations of Inequality,* İngilizceye çevirenler Roger D. ve Judith R. Masters (New York, 1964), s. 130 ve Rousseau'nun notu, s. 221-26.

[18] Rousseau, *The Confessions,* İngilizceye çev. J. M. Cohen (1953), s. 17 [*İtiraflar*, Kenan Somer çevirisi, s. 15].

ayrıcalıklı olduklarını iddia eden insanları son zamanlarda sık sık duyduk. Augustan edebiyatının[19] önde gelen meraklılarından birinin, bu pasaj hakkında "bütün gününüzü mahvetmesi yeterli değil mi" diye yorum yaptığını duymuştum. Bununla birlikte, *hypertrophie du moi*'nin [egonun kalıbını kırmasının] tarihsel bakımdan eşsiz olduğu iddiası, daha önce hiç bu kadar eksiksiz ve kesin suretle dile getirilmemişti; bu iddia çok geniş çevrelerde etkili olmuştur ve hâlâ da öyledir.[20]

CRUSOE VE MARX

Rousseau'nun mesajı kendisine pek çok dinleyici bulmuştur. Dessau'daki Philanthropinum'un [uygulamalı konuları öğreten bir okul] başı olan Johann Heinrich Campe, Rousseau'nun *Emile*'de dile getirdiği itirazları da hesaba katarak *Nouveau Robinson*'u [Yeni Robinson] yarattı; Defoe'nun hikâyesinin sadece ıssız ada kısmı aktarılmıştı; hatta, gemi enkazından alınan alet edavattan da vazgeçilmişti.[21] Masalın gözden geçirilmiş bu hali, asıl kitaba kıyaslandığında, bizi iyice safdil yerine koyar, en azından bir Philanthropium'da doğacak kadar şanslı değilsek; fakat Campe'nin versiyonu çok satmıştır ve zamanında, kıta Avrupa'sında Defoe'nun kitabını neredeyse geçiyordu. Ardından başka taklitler de çıktı. En başta, Bern'li filozof Johann Rudolf Wyss'in yazdığı ve 1812-27 yıllarında yayımlanan *İsviçreli Robinson Ailesi* geliyordu.

Bu iki *Robinson Crusoe* versiyonu, iktisatçılar da

[19] *Augustan edebiyatı*: 18. yy İngiliz edebiyatında bir dönem. Roma imparatoru Augustus'un saltanatı sırasında yaşamış Latin edebiyatının en önemli kişilerini örnek alan İngiliz şair ve yazarları, kendilerini Roma'nın klasik şair ve yazarları kadar önemli sayarak "Augustan" sıfatını benimsemişlerdir —*çev. notu.*

[20] Joseph Texte, *Jean-Jacques Rousseau and the Cosmopolitan Spirit in Literature*, İngilizceye çeviren J. W. Matthews (New York, 1899), s. 127-28.

[21] William-Edward Mann, *Robinson Crusoe en France* (1916), s. 85-101.

dahil pek çok okuyucu için model olmuştu; iktisatçılar, Campe'nin *Nouveau Robinson* metninden örnekler veriyor ve bunu asıl kitap yerine koyuyorlardı. Karl Marx, böylesi bir cahilliğe alaycı bir tavırla saldırmıştır. *Robinson Crusoe*'yu ve Defoe'nun diğer eserlerini İngilizce asıllarından okumuştu; dolayısıyla Campe'in ve başka yazarların hatalı *Robinson Crusoe* versiyonlarını temel alan iktisatçılara aldanmamıştı.

Marx'ın *Robinson Crusoe* hakkındaki ilk yorumları, iki erken dönem eserinde boy göstermiştir; bir tanesi *Felsefenin Sefaleti*, öbürüyse yakın geçmişte yayımlanmış *Grundrisse* adlı elyazmasıdır.[22] *Felsefenin Sefaleti*'nde Marx, Crusoe'ya sadece kendisi için üreten ve dolayısıyla üretim sürecinin gerçek temsilcisi olmayan bir münzevi diye yüklenir; Marx'a göre üretim süreci esasen toplumsal bir olgudur. *Grundrisse*'de konuyu daha uzun ele alır ve şunu söyler: "Smith'in ve Ricardo'nun bahsettiği yalıtılmış avcı ve balıkçılar", Defoe'nun asıl Crusoe'suna değil, "on sekizinci yüzyıldaki Robinson Crusoe hikâyelerinin [*Robinsonaden*] hayal gücünden yoksun kibrine" aittir.[23]

Dolayısıyla, Marx'a göre, meslekten iktisatçıların "*Robinsonaden*"i yanıltıcıdır, fakat Defoe'nun asıl romanı öyle değildir. Prawer'in dediği gibi, "Marx'ın gerçekten saldırdığı şey, kitabın kendisi değil, *Robinson Crusoe mitidir.*"[24] Bu durum, Marx'ın Crusoe hakkındaki en ayrıntılı yorumlarında açıkça ve tamamen savunulur; bu yorumları, *Kapital*'in birinci cildinde yer alıyor. Bir kısmı şöyle:

> Politik iktisatçılar Robinson Crusoe hikâyelerine bayılır; diyelim ki Robinson bizim huzurumuzda, adasında beliriyor... ve orada karşılaması gereken kimi ihtiyaçları var; dolayısıyla çeşit çeşit faydalı işler yapmak zorunda; örneğin alet ve mobilya imal etmek, keçi evcilleştirmek,

[22] S. S. Prawer, *Karl Marx and World Literature* (Oxford, 1976), s. 133-34.
[23] Prawer, *a.g.e.*, s. 273.
[24] Prawer, *a.g.e.*, s. 274.

> balık tutmak, avlanmak vesaire gibi. Ettiği duaları falan hesaba katmıyoruz, çünkü Robinson'umuz dua etmekten zevk alıyor ve bunu bir tür dinlenme etkinliği olarak görüyor. Kendi üretim işlevinin değerine rağmen Robinson, doğası ne olursa olsun emeğinin, tek ve aynı Robinson'un etkinliği olduğunu, dolayısıyla da emeğinin, insan emeğinin farklı kiplerinden ibaret olduğunu biliyor... Arkadaşımız Robinson... gemi enkazından saat, defter, kalem ve mürekkep kurtarmıştır, böylece safkan bir İngiliz olarak, kendisi hakkında defter tutmaya başlar. Envanterinde, kendisine ait faydalı nesnelerin, bunların üretimi için gerekli olan işlemlerin, ve (son olarak) farklı ürünlerin belirli miktarlarının ona mal olacağı emek-zamanın listesi var. Robinson ve kendi kendine yarattığı servetini teşkil eden nesneler arasındaki ilişkilerin hepsi öyle basit ve açıkça ortada ki bunları hiçbir özel çaba sarfetmeksizin anlamak mümkün... Ancak, tüm bu ilişkiler, değerin belirlenmesi için yaşamsal öneme sahip her şeyi içerir.[25]

Crusoe'nun saati var mıydı belki tam hatırlamayabiliriz; Crusoe'nun hesaplarının yöntemsel doğası, Marx'ın betimlediği gibi miydi belki emin olamayız; fakat Marx'a göre Crusoe'nun emek-değer kuramının asıl meselesine emsal teşkil ettiği su götürmez. Ayrıca Marx, toplumsal bir grubun varlığında kuramla ilgili eşdeğer bir örnek de verir: "Robinson Crusoe'nun emeğinin tüm özellikleri burada yinelenir, fakat bunların bireysel değil toplumsal olması önemli bir farktır."[26]

Kendisinden önce Rousseau'nun (ayrıca Campe ve Wyss'in) yaptığı gibi Marx da Robinson Crusoe'yu bir mite dönüştürmüştür. Hem Marx hem de Rousseau, Crusoe'nun adada bulunduğu şartlarda temel ve neredeyse ilksel bir durum görmüş, bu durumu da kendi yaşam felsefelerinin ışığında yorumlamışlardır. Dahası, hem Marx hem de Rousseau, Crusoe mitinin uluslararası bir nitelik kazanmasına katkıda bulunmuştur. Defoe'nun ya-

[25] Prawer, *a.g.e.*, s. 335.
[26] Prawer, *a.g.e.*, s. 336.

rattığı asıl karakterin pek çok vasfı, bilhassa İngiliz kişiliğine uygundu (yukarda alıntıladığım pasajda bunu Marx da kabul ediyor). İsviçreli-Fransız Rousseau, Alman Marx, ki İsviçreli Wyss ve Almanca konuşan Campe'den bahsetmeye gerek bile yok, temel hikâyeye farklı bakış açıları kazandırmışlardı.

Rousseau, *Robinson Crusoe*'yu yanlış sebeplerle övmüş, en azından Defoe'nun kafasında olmayan sebeplere dayanarak methetmişti diyebiliriz; o, romantizmle ilgili kendi kavramlarını ve genel olarak doğayı öne çıkarmıştı. Marx ise kendi farklı bakış açısıyla *Crusoe*'yu öne çıkarmıştı; onun bakış açısı da Defoe'nunkiyle uyumlu değildir. Fakat hem Rousseau hem de Marx, XIX. yüzyılda Crusoe'nun mitsel bir şahsiyet olarak gördüğü ilginin sürmesinde önemli roller oynamışlardır. Romantik yalnızlık revaçtaydı; doğal dünya, bu tür bir yalnızlık için çok uygun ortamdı; bireyin kendi özgür denetiminde çalışması erdemi yerleşik bir ideal haline gelmişti. Crusoe'nun farklı, aslında çoğu zaman çelişen ideolojik amaçlarla sahiplenilmesi, XIX. ve XX. yüzyıllarda Crusoe mitinin ve genel olarak modern bireycilik mitinin alacağı biçime katkıda bulunmuştur.

ROMANTİZM VE MİT: VICO VE HERDER

Daha Rousseau, Emile'in eğitimde ilerlemesi için kendi Crusoe mitini yaratmadan önce, bütün olarak "mit"in doğasıyla ilgili kuramsal bir yaklaşım başka bir yerde oluşmaya başlamıştı.

Giambattista Vico'nun (1668-1744) insanoğlunu sosyolojik ve tarihsel açılardan anlamak için "mit"in aslında kilit unsur olduğu düşüncesini yerleştirdiği kabul ediliyor.[27] Başlıca eseri olan *Yeni Bilim* (1725, 1730,

[27] Bu dönemde mit konusunun ele alınışıyla ilgili başlıca çalışma şudur: Burton Feldman ve Robert D. Richardson, *The Rise of Modern Mythology: 1680-1860* (Bloomington, Ind., 1972). Seksen üç yazarın

1744), alaycı ve kişisel yazılarla doludur. Örneğin Vico, Homeros'un "kahramanları, hoppa akıllarıyla oğlan çocuğu gibidir" tespitinde bulunmuştur; "dolayısıyla, bir filozofun bu karakterleri doğal ve gerçeğe uygun olarak algılaması imkânsızdır," der (s. 315).[28] Vico, Homeros'u ilkel bir şair olarak görür, ona göre Homeros "Yunanistan'ın pazar yerlerini arşınlayıp şiirlerini okuyordu." (Vico şunu da ekler: "*Körlerin harika bir belleğe sahip olması insan* doğasının özelliğidir" [s. 322]). Bunun gibi yorumlarında Vico, samimi ve ikna edici bir sezgi sergilese bile; maalesef düşüncesi öylesine çabuk, değişik, hırslı ve çoğunlukla tuhaftır ki mit hakkında genel fikirlerine dair temel bir özet sunmaktan daha fazlasına kalkışmak burada imkânsız.

Vico'nun genel hedefi, insan düşüncesini ve davranışını sistemli bir şekilde anlamak için güvenilir bir temel sunmaktan daha azı değildi; bu temeli de Harvey, Galileo ve Newton'un doğa bilimleri için kurdukları yeni temellere benzer ilkelere dayandırır. "İlkeler" konulu bölüme Vico şöyle başlar:

> Mevcut uluslar dünyası insanoğlunun eseri olduğu için, tüm insanların üzerinde daima hemfikir olduğu kurumlara bakalım. Çünkü bu kurumlar, her bilim dalının sahip olması gereken evrensel ve ezeli ilkeleri gösterir... İster barbar, ister uygar olsun tüm uluslarda... üç âdet olduğunu görürüz; hepsinde din vardır, hepsi evlilik merasimi gerçekleştirir ve hepsi ölülerini gömer. (s. 97)

Vico, "*üç evrensel ve ezeli âdet*"in, "bu Bilimin ilk üç ilkesi" olduğunu yazar. Aynı zamanda Vico, tarihte üç temel safha belirler; bunları teoloji safhası, kahramanlık safhası ve

eserlerinden bir seçki içeren kitap, ayrıca faydalı bilgiler ve notlar da vermektedir. Burası için, s. 49-55 ve 224-28.

[28] *The New Science of Giambattista Vico*, İngilizceye çevirenler Thomas Goddard Bergin ve Max Harold Fisch (Ithaca, 1991), s. 315. Sayfa numaraları bu baskıya göre verilmiştir ve buradan itibaren metinde yalnızca sayfa numarasıyla atıfta bulunulacaktır. [Türkçesi: *Yeni Bilim*, çev. Sema Önal, DoğuBatı Yayınları, 2007.]

insan safhası diye niteler. İlk safhada insanoğlu, her şeyi tanrılar bağlamında yorumlar; sonra ikinci safhada insan kendisini tanrılardan biri ya da en azından tanrı ve insan karışımı bir varlık olarak görür; en sonundaysa seküler çağ gelir, yani artık insanoğlu sadece insandır (s. 20).

Vico'nun dine bakışını, klasik panteonun en büyük tanrısı Zeus'u, yani Jüpiter'i veya baştanrıyı ele alış şeklinden anlayabiliriz. "Her putperest ulusun kendi baştanrısı vardır," der; "yıldırımlar yağdıran" fırtına tanrısı, tüm tanrıların efendisi olarak görülür; bu tanrı, insanın korkularından doğmuştur ve insanın korkularının hükmü altındadır (s. 118-19). Çünkü der Vico, "dünyada tanrıları yaratan şey korku duygusuydu; söz konusu korku, insanın insanda uyandırdığı korku değil, insanın kendi kendine yarattığı korkudur" (s. 120). Aynı korku güdüsü, insanoğlunun diğer kurumlarıyla da bağlantılıdır. Örneğin evlilik, ilkel insanların, cinsel birleşmelerini Tanrı'nın göreceğine yönelik "öldürücü bir korku"dan doğmuştur; bu korku, o zamanın "barbar halklarını," hayvani şehvetlerini başka halklara göstermekten men etmiştir; canlı bir anlatımla şunu yazar: "Dolayısıyla, erkek, kadını mağarasına çeker ve hayatları boyunca birbirlerine yoldaş olsunlar diye orada tutar. Böylece insanın aşk eylemi, gizli bir şekilde, kuytuda, tabir caizse utanç içinde gerçekleştirilir" (s. 96).

Vico şunu yazar: "Antik çağın ilk dönemlerini saran kalın karanlığın gecesinde, ki bu çağ bizden epey uzaktır, tüm meselelerin ötesindeki şu gerçeğin ezeli ve asla sönmeyen aydınlığı parlar: Uygar toplumların dünyası şüphesiz insanın eseridir, dolayısıyla uygarlık ilkeleri, kendi insan zihnimizde gerçekleşen değişiklikler içinde bulunabilir" (s. 171). İlk toplumlarla ilgili araştırmaların faydalanabileceği neredeyse tüm bulguların, bu toplumların mitlerinden geldiğine işaret eder; destanlar, tragedyalar, romanslar, efsaneler ve masallar tanrıların, yarı tanrıların ya da kahramanların yaşamlarını temel aldığı için, Vico hepsini kısaca mit diye sınıflandırır. İlk şiir büyük oranda

dinî konuları ele alıyordu; insanlar da şiirleri "doğrudan, kolaylıkla ve doğallıkla" yaratıyordu (s. 105). Mitolojiler, "masallar için yerinde bir lisan olmalı" ve "bunlara uygun alegoriler var olmuş olmalı" (s. 128). Vico'nun varsayımına göre, bu alegorik anlamlar esasen doğru olmak zorundadır: "Putperest dünyanın ilk adamları, doğaları gereği doğrucu olan çocukların sadeliğine sahip olduğu için, ilk masallar hiçbir sahtelik yansıtamazdı; dolayısıyla bunlar... gerçek hikâyeler olmalı" (s. 131).

Vico, sağken pek okunmamıştır, fakat XVIII. yüzyılın sonuna gelindiğinde, birkaç ünlü hayranı vardı, örneğin Goethe ve Coleridge gibi. Bir anlamda, Vico'nun fikirleri bizim dört mitimiz gibiydi: Toplum, ancak insanların bu mitleri bir anlamda doğru, gerçek ve önemli diye kabul edebileceği kadar değiştiği zaman, bu mitler anlaşılabilir ve etkili olabilirdi.

Mitler hakkında yeni düşünceler ortaya atmış olan Johann Gottfried Herder (*1744-1803*) de bu doğrultuda ilerlemiştir. Herder, tesadüfen bile olsa Vico'nun eserlerini şüphesiz kısmen okumuştu, gerçi ne zaman ve ne kadar okuduğu açık değil.[29]

Herder'in düşüncesini kısaca özetlemek zor. Verimli ve tekrarları oldukça bol bir yazardı: 1805-20 tarihli toplu eserlerini, kırk beş tane tuğla gibi cilt teşkil eder, üstelik pek çok çalışmasını da tamamlamadan yarım bırakmıştır. Henry James'in Balzac hakkındaki müstehzi kelimelerini kullanacak olursak, "bize kolaylık olsun diye, tek bir üstün üsluba ulaşma imkânının ona tanınmamasına" ha-

[29]"Herder'in Vico'yu bildiği belgelenmemiş olsa bile kabul edilmeli" - Wulf Koepke, *Johann Gottfried Herder* (Boston, 1987), s. 57 ve n. 7, p. 130. Ayrıca bkz. Isaiah Berlin, *Vico and Herder: Two Studies in the History of Ideas* (Londra, 1976), s. 167-68; ve Robert T. Clarke, *Herder: His Life and Thought* (Berkeley, California, 1955) s. 24, 179-80, 314, 380-81. Clarke'ın eseri, İngilizcede Herder hakkındaki en kapsamlı incelemedir. Herder'in etkisini anlatan yakın tarihli sağlam bir çalışma için bkz. Peter Burke, *Vico* (Oxford, 1985), s. 89-95.

yıflanabiliriz.[30] Aslında, 1942'de Georg Gadamer'in yazdığı gibi, Herder, Goethe'nin döneminden olup da artık pek okunmayan tek büyük Alman zekâsıdır.[31]

Herder, Königsberg Üniversitesi'nde Kant'ın ve özgün Alman sofu düşünür Johann Georg Hamann'ın altında çalışmıştı. Genç yaşında yazmaya başladı ve yirmi yaşına geldiğinde, Riga yakınlarındaki Katedral Okulu'nda önemli bir öğretmenlik makamı elde etmişti. Fakat huzursuz ve hırslı bir kişiydi; önce deniz yoluyla Nantes'a gitti, oradan da Paris'e geçti.[32] 1769'da tuttuğu gezi günlüğü, aklının deneysel fakat yaratıcı tarafına dair cazip bir örnektir.[33] Örneğin, denizcilerin ruh halini anlayarak şunu belirtir: "Denizciler batıla ve doğaüstüne bilhassa bağlı. Rüzgâra ve hava durumuna, küçük belirtilere ve alametlere dikkat etmek zorunda oldukları için, kaderleri atmosferin yukarılarındaki gök olaylarına bağlı olduğu için, bu tür belirtilere kulak kabartmaları, bunlara saygılı bir merakla bakmaları ve adeta bir alametler bilimi geliştirmeleri gayet olağan."[34]

Ardından Herder, güverte yaşamından öğrendiklerini çözümleyip, tarihsel açıdan da inceler:

> Kalk borusunun, görev çağrısının çatısı, dolayısıyla basmakalıp dindar ifadelerle kurulmuştur ve geminin karnından yükselen ilahiler kadar kutsaldır. Tüm bunlarda, mitolojinin ilk çağlarını açıklayan veriler saklı. Doğa cahili insanın, alametleri dinlediği çağda, hatta bunları dinlemek zorunda olduğu çağda, Yunanistan sularına alışık olmayan denizciler için bir kuşun uçuşunun ciddi mese-

[30] "The lesson of Balzac", *Literary Criticism: French Writers, etc.* içinde, Library of America (New York, 1984), s. 120.

[31] Koepke, *Johann Gottfried Herder,* s. viii, alıntı: Gadamer, *Volk und Geschichte im Denken Herders* (Frankfurt, 1942), s. 6.

[32] Clarke, *Herder: His Life and Thought* (1955), s. 39-45, 60-61, 74, 86-88.

[33] Herder, *Journal miner Reise im Jahr 1769,* ed. Katharina Mommsen (Stuttgart, 1976). İngilizceye çevirisi F. M. Barnard'a aittir, *J. G. Herder on Social and Political Culture* (Cambridge, 1969).

[34] Barnard, *J. G. Herder on Social and Political Culture* (1969), s. 71.

> le olması hiç şaşırtıcı değil; aslında geniş hava sahasında ve ıssız denizlerde hâlâ öyledir. Keza, Zeus'un çaktığı yıldırımlar, ıstıraba ve korkuya yol açıyordu; denizde çakan yıldırım hâlâ aynı duyguları uyandırır. Zeus tüm gökyüzünde esip gürlüyor, günahkâr kovukları ve suları vurmak için şimşekten oklar dövüyordu. İnsanlar, sakin gümüş aya, nasıl bir hayranlıkla tapınmıştı; bu devasa cisim gökyüzünde tek başına asılı duruyor, havayı, denizleri, mevsimleri etkiliyordu. İnsanlar kendilerine kesinlikle yardımcı olan Kastor ve Polluks yıldızlarına, Venüs'e falan nasıl bir istekle gözlerini dikiyorlardı, tıpkı bugün denizcilerin puslu gecelerde hâlâ yaptığı gibi.[35]

Herder, denizde vakit geçirdikten sonra bu şeyleri nasıl farklı gördüğünü açıklar ve şu düşüncelerini aktarır:

> Gemi güvertesinde insan Orfeus'u, Homeros'u, Pindaros'u ama bilhassa ilkini okuduğunda, aklına mitolojonin bin tane yeni ve daha doğal açıklaması, çoğu antik dönem şairiyle ilgili muazzam övgüler geliyor. Denizciler, Yunanlılara ilk dinlerini kazandırdı; tüm Yunanistan, deniz kıyısında bir yerleşimdi.[36]

Bu pasajda bir parça naiflik var, fakat denizde yaşadığı tecrübelerin, Herder'in, hem Yunanistan mitolojilerinin geniş anlamlarını ayırt etmesine hem de Yunanlıların bir deniz halkı olması gibi coğrafi bir olgunun derin anlamını takdir etmesine nasıl yardımcı olduğunu görüp etkilenmemek zor.

Herder'in düşünce tarzının en önemli özelliklerinden ikisi olan deneyciliği ve hissetmeyi, ayrıca başlıca ilgi konularından üçü olan *volk,* yani halk kültürünü, organikçiliği ve mitolojiyi değerlendirmemiz şart. Tüm bu düşünce tarzları ve ilgi alanları, Romantik hareketin bütünü için tipiktir ve ele aldığımız dört mite dair anlayışın dönüşümünde hepsi ayrı birer rol oynamıştır.

[35] Barnard, *J. G. Herder on Social and Political Culture* (1969), s. 71.
[36] Barnard, *a.g.e.*, s. 72.

Herder el yordamıyla ilerler. Yukarıda alıntı yaptığımız pasajlarda, kendi kişisel deneyimlerinden bahseder; bu yaklaşım, akılcı *Aufklärung*, yani Aydınlama dünyasına ters düşüyor; bu dünyada gözlemci, kitapların yardımı olmaksızın herhangi bir düşünceye ulaşamaz. Aynı zamanda Herder, bahsettiği idrak kavramına hisleri de katar; bir anlamda, bu ikisinin ayrılmasını yadsır. Herder, doğrudan duyularla algılanan bir deneyimin, sırf mekanik bir algı olarak var olamayacağına inanıyordu; bireyin bilincinde algıya daima eş zamanlı olarak hissetmek ve düşünmek eşlik eder. *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1778) [İnsan Ruhunda İdrak ve His Üzerine] adlı kitabında Herder, idrak yetisinin ve bilginin, hislerle ve duygularla bir olduğunu ileri sürer; hisler belirli bir berraklık düzeyine yükseldiğinde, bunlar idrak yetisine, yani düşünceye dönüşür.[37]

Herder'e göre, genel olarak insana ilişkin her şey bağlantılıdır: Örneğin, benlik duygusu aynı zamanda *Mitgefühl*'le, yani başkalarını hissetmekle ilişkilidir. Herder, *Einfühlung* terimini de kullanmıştır; aslında bu kelimeyi Almancaya onun kazandırdığı söylenir.[38] En yakın çevirisi "duygudaşlık" (empati) olabilir; kelime gerçekte, "bir şeyi içten hissetmek," anlamına gelir. *Einfühlung*, dokunmak gibi insanın gerçek bir duyusudur; ister kaşık gibi basit bir nesne olsun, ister gökgürültüsünü Zeus'un işi zanneden Yunanlıların bu hissi gibi karmaşık bir şey olsun, gerçek bir nesnenin farkına varmamızı sağlar. "İnsan kendini her şeyin yerine koymak [*sich einfühlen*] zorundadır." Sıradan insanlarla böylesi bir duygudaşlık kurduğumuz zaman ancak, "ulusların karakterleri hakkında karar vermemiz" mümkün olur.[39]

Herder'in hissetmek üzerine yaptığı vurgunun en

[37] Koepke, *Johann Gottfried Herder* (1987), s. 43, 48-49.

[38] Isaiah Berlin, "Herder and the Enlightenment", *Aspects of the Enlightenment* içinde, ed. Earl R. Wasserman (Baltimore, 1965), s. 69.

[39] Berlin, "Herder and the Enlightenment", s. 193.

önemli noktasını, *volk* [halk] diye tabir ettiği kavram teşkil eder. Herder'in kendince demokrat bir tutumu vardı: Büyük Friedrich'in despot yönetimine muhalifti ve en azından kısa bir süre Fransız Devrimi'ne kendini yakın hissetmişti.[40] Aynı zamanda, Avrupa'nın aydınlar zümresine de, onların usçuluğuna da, kategorilerine de, eleştiri sistemlerine de, kuramsal eğitime tanıdıkları önceliğe de karşıydı. Herder bunların hiçbiriyle hemfikir değildi. Bunun yerine, *Einfühlung*'u temel alarak, *volk*'la bağlantılı bir şekilde hissetme temeli üzerine yepyeni bir kuram inşa etmişti.

Elbette, hissetme meselesine kafa yormuş filozoflar daha önce de olmuştu, örneğin Herder'in hayranlık duyduğu, İngiliz Shaftesbury Baronu gibi.[41] Ancak, Herder, hissetmeyi çok daha geniş bir toplumsal bağlama oturtur; kendisini, zamanın başlangıcından itibaren sade insanların deneyimlediği ortak duygular yelpazesi kapsamında düşünmeye çalışmıştır. Bu yaklaşım sayesinde Herder, deneyimin pek çok alelade olgusunu derinlemesine dikkate alabilmiştir: Doğduğumuz yerin dilini nasıl öğreniyoruz; dolayısıyla, bu süreci illa anlamaksızın, hatta farkında olmaksızın, kişiliğimize içsel ve bir anlamda öncelikli ve baskın inançlar, varsayımlar, beceriler, hisler ve deneyimler nasıl kazandırılmıştır; bu saydığım özellikler kaçınılmaz olarak aile geçmişimizle, yöremizin halkıyla, ulusumuzla ortaktır.

Aydınlanma düşünürleri adeta dünya vatandaşıydı; mantığın ve ilerlemenin evrensel dünyasına inanıyorlardı. Herder bu inanca tamamen düşman değildi, fakat anlama yetimizin, bize gelen halk mirasından yola çıkmasını ve bu miras üzerine kurulmasını savunurdu. *Nationalismus* [milliyetçilik] terimini muhtemelen Herder uydurmuştur,[42] fakat siyasi ya da ırkçı bir milliyetçi değildi; halkın, insan

[40] Clarke, *Herder: His Life and Thought* (1955), s. 366-70.
[41] Clarke, *a.g.e.*, s. 83-85.
[42] Berlin, "Herder and the Enlightenment", s. 75.

geçmişinin temel gerçeklerini, kendi gördüğü haliyle anlamasını istiyordu sadece. *Volk*, bir bakıma ideal bir kavramdı: Halkın değerli bir çoğunluğunu kapsıyordu, örneğin köylüler, zanaatkârlar, balıkçılar, çiftçiler, tüccarlar gibi, fakat aristokrasiyi ve ayaktakımını (*pöbel*) dışlıyordu.

Herder, *volk* geleneğinin, bilhassa da ilk biçimlerinin, temelde sözlü bir gelenek olduğunu düşünüyordu; ona göre türkü sözleri, "algıların damgasını" nispeten dolaysız yansıtır.[43] Bu ilk şiirin tarzı, dolaysızdı, duygulara hitap ediyordu, tutkuluydu; içeriğini, *volk*'un ilkel düşünme şeklinin (*Denkart*) büyüsel, ilahi ya da simgesel bir dışavurumu teşkil ediyordu. Hatta Herder, halk şarkılarının, ulusal bir kişiliğin var olması için önkoşul olduğuna inanıyordu.[44]

Herder uzun süre *volk* konusunun ve kayıt altına alınmış halk kültürü numunelerinin peşinden koşturdu. Elbette, Herder'in gösterdiği ilgiyi daha önce gösteren önemli kişiler de olmuştur: Örneğin, Piskopos Percy, 1765 yılında *Reliques of English Poesy*'yi [İngiliz Şiirinin Yadigârları] yazmıştı. Fakat Herder'in hazırladığı halk şarkıları derlemesi, ölçek bakımından çok daha büyüktü, daha özgündü ve kendisinden önce ortaya çıkmış bu tür eserlerden çok daha etkiliydi; *Volkslieder*'in [halk şarkıları] tek ciltlik ilk baskısı 1774'te çıkmış, sonra 1778'de daha büyük ve önemli iki ciltlik baskısı gelmiştir. Herder'in antolojisi, Percy'ninkine kıyasla daha geniş bir ülke ve dönem seçkisi içeriyordu; Yunan ve ortaçağ halk şarkıları mevcuttu; ayrıca İnka, İzlanda, İskandinav halk şarkılarından örnekler, aynı zamanda Fransız, İtalyan, İspanyol, Letonya ve Estonya edebiyatından örnekler vardı; çağın Almancasından halk şarkıları da sunulmuştu; bunlara Goethe'nin en çok bilinen halk şarkıları "*Heidenröslein*," "*Erl König*"

[43] Clarke, *a.g.e.* s. 252.

[44] Barnard, *J. G. Herder on Social and Political Culture* (1969), s. 63, n. 40.

ve Balıkçının Şarkısı dahildi.[45] Saydığım bu son halk şarkılarına kısmen, Herder'in halk şarkısı derleme heyecanının Goethe üzerindeki etkisi esin kaynağı olmuştur.

Genel olarak, Herder'in *volk* üzerine yaptığı vurgu, doğru istikamette atılmış devasa bir adımdı. Benedetto Croce'un şunu neden yazdığını anlayabiliriz: "Felsefe tarihinin kurucusu olduğunu, çünkü eserinin, evrensel tarih için doğru bir yöntem sunduğunu" Vico değil, Herder iddia edebilir.[46]

Herder'in tarihsel yaklaşımı, tıpkı epistomolojik ve sosyolojik yaklaşımları gibi, özgün bir şekilde organikti. "Organik" terimi, bileşenlerinden farklı ve bir bakıma daha büyük bir bütün anlayışına dayanır. Bunun tersi, açıkçası mekanikçi görüştür; buna göre bütünün her parçası ayrıdır ve her biri, birlikte bir bütün oluşturmak üzere bilinçli bir şekilde imal edilmelidir. Herder, bu mekanikçi görüşe itiraz ediyordu; ona göre, irade ya da muhakeme, düşünceden, duygulardan ya da hazdan ayrı tutulamazdı; hepsi bölünmez bir bütünün parçalarıydı. Her şey organik olarak bağlantılıydı ve anlamak, *Sinnliche*'nin, yani algılarla dolaysız olarak farkında olmanın, esasen *Ganzheit*'la, yani her şeyin bir olmasıyla bağlantılı olduğunu görmek anlamına geliyordu.[47] Herder'in yazı üslubu organiklik mecazlarıyla doludur; ağaç ve yaprak, aile ve üyeleri, kilise ve cemaat, gençlik ve yaşlılık gibi ikilileri sık sık kullanırdı. Herder, doğal bilimin pek çok dalında oldukça eğitimliydi:[48] Örneğin, biyolojik organizmaların "yükselen dizilerine" atıfta bulunur.[49] Tek tek her cismin ve olayın şüphesiz *einmalig,* yani eşsiz olduğunu kabul eder:[50] Bun-

[45] A. Gillies, *Herder* (1945), s. 51-52, 56-57; Clarke, *Herder: His Life and Thought* (1955), s. 251, 158.

[46] Clarke, *a.g.e.*, s. 179.

[47] Bkz. Edgar B. Schick, *Metaphorical Organicism in Herder's Early Works* (Den Haag, 1971).

[48] Clarke, *a.g.e.*, s. 300-307.

[49] Clarke, *a.g.e.*, s. 306.

[50] Clarke, *Herder: His Life and Thought* (1955), s. 253-54.

lar sadece bir seferliktir. Fakat başka şeylerle bağlantılıdırlar, tıpkı bireyin kendi *volk*'uyla bağlantılı olması gibi.

Vico gibi Herder de şiirin nesirden önce geldiğini düşünüyordu; duyguların dışavurumu olarak doğduğuna, *volk*'un doğal sesi ve "ruhun sözlüğü" olduğuna inanıyordu.[51] Dolayısıyla Herder, alışıldık, duygusal, ilkel, sade şeylere üstün bir değer biçmişti; destanlarda, kahramanları ele alan oyunlarda ve halk şarkılarında bu niteliklerin bulunduğunu söylüyordu. İnsan yaşantısının tarihsel dekoruyla ilgili incelikli anlayışı sayesinde, edebiyatın, yaratıldığı döneme bağlı olduğunu anlamıştı: *Zeitgeist* (zamanın ruhu) terimini icat etmenin itibarını Herder hakediyor,[52] tabii itibar, burada uygun kelimeyse.

Her şeyin organik bir şekilde birbirine bağlı olduğunu söyleyen Herder'in bu görüşünün, tüm Romantik hareket tarafından paylaşıldığı, geniş kesimlerce kabul görür: Wordsworth, Burke, Chateaubriand ve Victor Hugo'nun söylemlerini aklımıza getirelim. Herder'in mitolojiye katkısı bu kadar özgül değil. *Volk*'a, bunun doğal şiir yaratımına, aynı zamanda organik *volk* biçime inanması, mit için öğretisel ve psikolojik bir temel sağlamıştır; fakat meseleyi sistemli bir şekilde izah etmemiştir. *The Spirit of Hebrew Poetry* [İbrani Şiirinin Ruhu] adlı kitabında şüpheci Alaphron, Eski Ahiti "antika bir zırvalık" olarak görür, fakat zamanla, en azından "ilginç bir mitoloji" olduğunu düşünmeye başlar.[53] Temel sav şudur: "Şiir kelimesini, bir sahtelik anlamında kullanmıyorum; çünkü idrak yetisinin topraklarında, şiirle yaratılmış simgenin önemi, sahici olmasından ileri gelir."[54] Herder, Kitabı Mukaddes'te bahsedilen mucizeler gibi batıl inançlarla, Voltaire tarzı alay edilmesine derinden karşıdır; bunun yerine, halk aklının

[51] Gillies, *Herder* (1945), s. 37.

[52] Jacob ve Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, "Zeitgeist." İlk alıntının tarihi 1773 olarak belirtilmiştir.

[53] Clarke, *a.g.e.*, s. 296.

[54] Clarke, *a.g.e.*, s. 297.

sezgilerine duyduğu büyük inancı dile getirir. Şunu yazar: "Tüm halklarda ortak olan bir simgecilik var; bu görkemli hazine sandığında, insan ırkına ait olmanın hikmeti muhafaza ediliyor."[55]

Halk simgeciliği, Herder'in anlayışında, yeni ve açık bir gerçeklik görüşüne denk gelir: Harfi harfine ve akılcı gerçeklik yadsınır; şiirin, hayal gücünün, simgeciliğin gerçekliği yeğlenir. Bu noktada Herder, mitin gerçekliğine dair yeni Romantik görüşü dile getirmiş olur: Şüphesiz Yunanlılar, mitlerin zaman süzgecinden geçmiş geleneksel hikâyeler olduğunu düşünüyordu; fakat bu hikâyelerde anlatılan olayların gerçekleşmediğini, ayrıca o şahsiyetlerin hiç var olmadığını biliyor olmalılardı.

MÖ VI. ila V. yüzyıllarda Yunan filozof Ksenofanes, Homeros'un tanrılarla ilgili görüşüne, hem akla hem de ahlaka aykırı diye itiraz etmişti; şiirin veya destanın gerçekliğine dair bu olumsuz, gerçekçi görüş, *Devlet* adlı eserinde Platon tarafından desteklenmiştir. Mitlerin kelimesi kelimesine doğru olmayıp, yine de özel bir geçerliliği bulunduğunu söyleyen karşıt varsayım ise, ortaya çıkmakta olan modern dünyada bile daha geniş kesimlerce savunulmuştu. Fakat bu görüş, nadiren güçlü bir muhalefetle karşılaşmış ve Herder'inki gibi bir savunmaya pek ihtiyaç duymamıştır; Herder, dinlerin, tarihin ve *volk*'ların temel inançlarını ifade etme anlamında ama sadece bu anlamda, baladların ve destanların gerçek olduğuna inanıyordu.

Mitlerle ilgili tam olgunlaşmış bir kuram, Herder'den sonraki kuşaktan gelecekti. Herder 1744'te, Goethe 1749'da doğmuştur; yeni mit çalışmaları ekolünün başlıca Alman kurucularıysa 1760'lar, 1770'ler veya daha sonra doğmuştu: yazarlar "Novalis" (Baron Friedrich von Hardenberg) ve Johann Hölderlin; eleştirmenler ve filozoflar August Schlegel, Friedrich Schlegel, Friedrich Schelling; meşhur sistemciler Grimm Kardeşler; *Introduction to*

[55] Michael Morton, *Herder and the Poetics of Thought* (University Park, Pa., 1989), s. 133.

a Scientific System of Mythology (1825) adlı kitabın yazarı Karl Ottfried Muller. Antik dönem miti ile modern şiirin arasındaki kayıp halkayı bulmak için toplu bir çaba sarfedilmişti; neredeyse dönemin tüm ünlü Alman yazarları bu konu hakkında kalem oynatmıştır. Friedrich Schlegel, 1800 yılında şunu yazdığı zaman, bu tasarıyı beyan etmiş oldu: "Şiirimizin merkezi eksik, tıpkı antik dönemde mitolojinin başına geldiği gibi; modern şiirin antik dönemle ilişkili asli yetersizlikleri şu kelimelerle özetlenebilir: Bizde mitoloji yok. Fakat bir mitoloji elde etmeye yakın olduğumuzu da eklemeliyim."[56]

Madame de Staël, Fransız okuruna (İngilizceye çevirisiyle birlikte İngiliz okura da) Almanya'daki yeni edebiyat hareketlerinin önemini nakletmek üzere *De l'Allemagne* [Almanya] (1810-13) adlı kitabını yayımladığında, mite büyük önem atfetmişti. De Staël'in arkadaşı August Schlegel, doğal olarak, başlıca Alman yazarlardan biri olarak sunulmuştu; Schlegel, *On Literature and the Fine Arts* [Edebiyat ve Güzel Sanatlar Üzerine] (1810-4) adlı kitabında, mitin tarihten daha yüce bir hikmeti olduğunu ve tarihin anlamını içerdiğini yazmıştı; Schlegel, Hıristiyanlığın ve Reform'un, doğa ve insan hakkındaki anlayışı, derin ve büyülü bir hale kavuşacak şekilde yenilediğini yazmıştı; bu durumun da, örneğin, Goethe'nin *Faust*'unda ifade edildiğini düşünüyordu.

Manevi fikirleri ya da en azından görgül olmayan fikirleri ifade etmek için mitleri kullanmak, Romantik dönem şiirinin en özgün özelliklerinden biriydi. William Blake'ten (*The Book of Urizen*) Lord Byron (*Don Juan*), Percy Bysshe Shelley (*Prometheus Unbound* [Zincirlerinden Boşanmış Prometheus], Herder'in zaten boğuştuğu bir konuydu)[57] ve John Keats'e (*Hyperion* ve birtakım kasideler) kadar

[56] Friedrich Schlegel, İngilizceye çev. Irving Wohlfarth, "Dialogue on poetry", *The Modern Tradition* içinde, Richard Elman ve Charles Feidelson, Jr., (New York, 1965).

[57] Clarke, *Herder: His Life and Thought* (1955), s. 427-28.

Romantik dönemin pek çok şairi, insan, doğa ve tarihin gerçek tabiatı hakkındaki anlayışlarını simgeleştirmek için klasik dönemin mitlerinden faydalanmıştı. Aynı zamanda Blake, Eski ve Yeni Ahitlerin Yahudi ve Hıristiyan mitlerini sahiplenecek kadar da cüretkârdı. Temelde dine dayanan bir türün Fransa'da benzer bir şekilde umumileştirilmesi söz konusu olmuştu. Chateaubriand'nın *Génie du Christianisme* ([Hıristiyanlığın Dehası], 1802) adlı eseri, Hıristiyanlığın şiire, sanata, özgürlüğe ve bilime yaptığı katkılarına dair çok kişisel ve hararetli bir övgüydü; daha sonra XIX. yüzyılda Hugo, romanlarında ve şiirlerinde, bilhassa *La légende des siècles* ([Çağların Efsanesi], 1859-83) kitabında, kendi ülkesini yücelten kısmen mitolojik bir tarih inşa etmiştir.

Belirli kurmaca anlatılarında sınırsız bir geçerlilik olduğu fikri, Romantik dönemde yüceltilmişti; bunun sebebi büyük oranda, antik mitlerin üzerinde kurumsal bir yaklaşımla çalışılmasıydı. Bu gibi kurmacaların kelimesi kelimesine gerçek olmadığı, fakat bir anlamda toplum için hem doğru hem de önemli olduğu düşünülüyordu, tıpkı Homeros'un Yunanlılar için taşıdığı önem gibi. Bu kadarla da kalmıyor: Herder düşüncesinin iki özgün yöntemi ve üç ilgi alanı, Romantik dönem yazarlarının genel özelliği olarak görülür. Örneğin, olguların deneyimlerle fark edilmesi ve bu fark edişin, kişisel gözlemde ve duyguda bir temel bulması, Wordsworth'un tipik özelliğidir; aynı zamanda Wordsworth, halk geleneğini, şiirinde kalıp olarak kullanmıştır; hayalgücü meselesine kafa yormuştu; organik şiir görüşünün kendisine ait olduğunu ileri sürüyordu.

Elbette iki önemli farklılık mevcut: Yunan mitlerinin aksine, Romantik dönemin yeni mitleri, bilinçli icatlardı ve tek tek bireylerin eserleriydi. Yine de Romantikler, miti, açıkça ve dolaysız ifade edilemeyecek önemli gerçekleri bilmeye ve ifade etmeye yönelik üstün bir üslup olarak tercih ediyordu.

Tüm bu gelişmeler, o dönemde dört mitimizin elde ettiği yeni statüsüne, bir neden sonuç ilişkisi aracılığıyla

bağlantılıdır. *Faust* ve *Don Juan* bireyci mesaja yeni bir özgünlük, otorite ve onay kazandırmak için yeniden yazıldı; yukarıda gördüğümüz gibi Rousseau ve Marx, *Robinson Crusoe*'yu aynı amaçla baştan yorumladılar; Dostoyevski, aynısını Cervantes için yapmıştır. Dolayısıyla bu dört mit, asıl yazarlarının düşünebileceğinin çok ötesinde bir önem kazanacak şekilde dönüştürülmüş oldu.

8 RÖNESANS MİTLERİNİN ROMANTİK YÜCELTİLMESİ

GOETHE'NİN *FAUST*'U

Herder, mitlerin *volk*'un yaratıcı ürünleri ve insanlığın gizli yaratıcı güçlerinin hakiki dışavurumları olduğu konusunda aydınları ikna etmişti. Dolayısıyla, o dönem Strassburg'da hukuk okumaya başlamış olan Goethe'nin 1770 yılında Herder'le tanışması simgesel bir andı. Buluşmanın Zum Geist adlı bir mekânda gerçekleşmesi de inanılmaz, ama bu kişiliklere de uygundur; Zum Geist'ı serbest bir şekilde çevirirsek "ruhun mekânında" gibi bir anlam çıkar. Herder, henüz yirmi bir yaşında olan Goethe'ye esin kaynağı olmuştu (üstelik yirmi altı yaşındaki Herder'e pek de yetkin denilemezdi); fakat Goethe, bir dönem devam ettiği Leipzig Üniversitesi'nin Fransız tarzı akılcılığına daha o zamandan karşı çıkmaya başlamıştı bile. Herder'in "Goethe'ye kendisi olmayı öğrettiği" söylenir.[1]

Belki de Goethe kendi Faust hikâyesini yazmaya o yıl, yani 1770'te karar vermişti. Zaten kafasında birtakım tarihî ve mitolojik kişilere dair oyun tasarıları vardı; örneğin Prometheus, Muhammed, Julius Sezar, Gezgin Yahudi, düşündüğü şahsiyetlerden bazılarıydı. Fakat 1587 tarihli *Faustbuch* Almanca olmasının yanı sıra hem halk masallarından ve kukla oyunlarından meydana gelen geniş sülalesi, hem de halk geleneğine ait olması sayesinde çifte üstünlük sağlıyordu. O zamanlar Goethe, Marlowe'un yazdığı oyunu bilmiyordu; bu oyunu, 1818 yılında Wilhelm Muller'in çevirisinden okuduğunu sanı-

[1] A. Gillies, *Herder* (1945), s. 19. Karşılaşma hakkında bkz. Goethe'nin otobiyografisi, *Dichtung und Warheit*, İngilizceye çev. R. O. Moon (Washington, 1949), s. 310, 351-63.

yoruz; fakat Marlowe'un eseri zaten Faust'un Almanya'da algılanma şekline, gezgin İngiliz oyuncuların aracılığıyla daha 1608 yılında katkıda bulunmuştu.[2] Goethe, Lessing'in 16 Şubat 1759 tarihli, yayımlanmış meşhur mektubundan haberdardı; bu mektupta Lessing, Fransızlardan esinlenen zamanın dramalarına saldırmış, daha ulusal ve halkın bağrından kopup gelen bir şeye ihtiyaç duyulduğunu ilan etmişti. Lessing, mektubunu açıklayıcı bir örnekle bitiriyordu; Shakespeare'in dizeleriyle Faust konulu bir sahne yazmıştı.

Faust'un kimi kısımları 1775 yılında ya da daha önce yazılmıştı, çünkü Goethe bunlar hakkında okuma seansları düzenlemiştir; ayrıca, şimdi *Ur-Faust* olarak bilinen ve çok uzun süre sonra, ancak 1887 basılan bir taslak da ortaya çıkmıştı. 1788 ila 1790 arasında Goethe, ilk kısmın tamamını yazıp gözden geçirdi ve bu kadarı 1790 yılında, *Faust: Bir Fragman* başlığıyla basıldı. Birkaç yıl sonrasında yeniden taslağının başına oturdu, yeni Birinci Kısım üzerinde çalıştı ve sonunda bu çalışmasını 1806 yılında yayımladı; eserin nihai biçimiyse Goethe'nin toplu eserleri içinde *Faust: Trajedi* adıyla 1808 yılında basılacaktı. Kitabın bu hali, *Faustbuch* ile Marlowe'un oyununun kurdukları temelleri büyük oranda kapsamanın yanı sıra pek çok yeni unsuru da barındırmaktadır. Fakat Goethe burada durmayıp ikinci kısmı da yazdı ve ikinci kısım, Faust hikâyesinin geçmişteki örneklerinden köklü bir kopuşu temsil etmektedir. Büyük bölümünü 1825 ila 1831 yılları arasında kaleme aldığı bu kısmı Temmuz 1831'de tamamladı ve kitap, ertesi sene Goethe'nin ölümünün ardından yayımlandı.[3]

[2] Bu oyuncuların Almancası olmadığı için, oyunun kısaltılmış versiyonlarını oynuyor, hatta muhtemelen işaret ve beden dilinden bol bol faydalanıyorlardı; dolayısıyla bunların Faust versiyonunun altını çizdiği şey, durumlar, tavırlar ve el kol hareketleri olmalı.

[3] Kitabın yazılışıyla ve yayımlanmasıyla ilgili bu gerçeklerin alındığı yer: *Faust: A Tragedy*, ed. Walter Arndt ve Cyrus Hamlin, Norton Critical Edition (New York, 1976), s. 346-48.

Birinci kısım "Gökte Prolog" ile açılır. Tanrı, Mefistofeles'e Faust'u tanıyor musun diye sorar ve ardından da ikisi bir bahse tutuşurlar: Acaba Faust Tanrı'nın hizmetinde kalacak mı yoksa kalmayacak mıdır? Tanrı, Mefistofeles'e "bu ruhu öz benliğinden çekip çıkart / ve eğer yakalayabilirsen, kendi yolunda onu da / beraber uçuruma sürükle" diye Faust'u "sana bırakıyorum" der.[4] Ardından, Faust'u tanıtan iki sahne gelir. "Gece" adlı sahnede, Faust'un ömür boyu süren akademik çalışmalarından bir türlü tatmin olmadığını görürüz; hiçbir şey istediği gibi gelişmemiştir; doğayı anlama umutları duvara toslamış, hatta hayatın sıradan hazlarını dahi tadamamıştır. İkinci sahnedeyse Faust, Paskalya kutlamalarına katılan mutlu kalabalığın arasına karıştığında birtakım ruhlar ortaya çıkar. Siyah renkli bir fino köpeği dikkatini çeker ve efsanelerde insanlara refaket eden bilindik bir ruh olarak köpeklerin kullanıldığını hatırlayıp ruhu görünmeye davet eder. Bu ruh elbette Mefistofeles'tir; gezgin bir mektepli kılığında ortaya çıkar; bu kıyafet, ortaçağın gezgin maceraperestleri arasında çok yaygındı.

Faust ona ismini sorduğunda, Mefistofeles önce ismini söylemeyi reddeder ve bunun "küçük" bir mesele olduğunu söyler; fakat sonrasında şöyle açıklayacaktır:

> Ben daima münkir olan ruhum!
> Bunda da haklıyım, zira vücuda gelen her şey
> mahvolmaya müstahaktır"
>
> (1338.-40. dizeler).

Mefistofeles'in bu gönülsüzlüğüyle ilgili komik hallerinden ve Faust'un ironik şakalarından sonra, Mefistofeles en so-

[4] Louis MacNeice, *Goethe's Faust: Parts I and II, An Abridged Version* (New York, 1951), 324.-26. dizeler. Pek çok kesintiye rağmen, MacNeice versiyonunu kullanmayı tercih ettim, çünkü şiirsel niteliği epey yüksek. Metindeki alıntılar belirtilmiştir; MacNeice dize numarası belirtmediği için, yukarıdaki ve takip eden dize numaraları Arndt ve Hamlin edisyonundan alınmıştır. [Goethe'nin Faust'undan yapılan alıntıların Türkçesi için bkz. *Faust*, çev. Recai Bilgin, MEB Yayınları —*çev. notu.*

nunda Faust'a "hayatın ne olduğunu" (1543. dize) öğretmeyi kabul edecektir. Mefistofeles'e ruhlar korosu katılır ve hep birlikte "az rastlanır güzellik", "ömür boyu süren aşk" ve "var oluşun hazzı" üzerine şarkılar söylerler.[5]

Faust sıradan hayatı aşmayı ummaktadır: "Sırf gülüp oynayamayacak kadar yaşlıyım, / arzusuz olamayacak kadar da gencim. / Bu dünya bana ne verebilir ki?" Ayrıca şu eski ve olumsuz nakarattan da artık bıkmıştır: "Vazgeç bu işten! Bu işten vazgeç!" (1546-49. dizeler).

Faust'un görevlerini anlatmasını istediğindeyse Mefistofeles şöyle yanıt verir:

> Ben bu dünyada senin hizmetine bağlanmak,
> Senin en ufak bir işaretin üzerine, durup dinlenmeden çalışmak istiyorum.
> Eğer öbür dünyada tekrar buluşursak;
> İşte o zaman da sen bana aynı şeyi yaparsın.
> (1656.-59. dizeler)

Faust bu sözlerden dehşete kapılmaz ve şunu söyler:

> Öbür dünya beni pek az alakadar eder.
> Sen ilk önce bu dünyayı enkaz haline getir de
> Ondan sonra, isterse öteki meydana çıksın.
> (1660.-62. dizeler)

Belli ki Faust farklı bir varoluşun gerçekliğine, "cennet ya da cehenneme" inanmıyordur. Sonsuza kadar lanetlenme düşüncesiyse asla aklına bile gelmemiştir. Mefistofeles Faust'a "benimle birlik ol" dediğinde; Faust şakayla karışık olarak yanıt verir ve mutlak tatmin yaşadığım gün "benim son günüm olsun" der. Mefistofeles "kabul" deyince, Faust şu ünlü sözleri söyleyecektir:

[5] MacNeice'ın kitabında bu kısım tam değil. Dolayısıyla, Charles E. Passage'ın muhteşem çevirisinden alıntı yapıyorum: *Faust Part One and Two* (Indianapolis, 1965); buradan itibaren metinde P kısaltmasıyla gösterilecek, satır numaraları da verilecektir. Burada, satır numaraları 1458-1503.

Uzat elini öyleyse!
Eğer ben o âna: dur gitme! Aman ne güzelsin!
diyecek olursam, sen de beni zincirlere vurabilirsin.
O vakit yerin dibine geçmeye razıyım!
Artık o zaman ölüm çanları çalınsın,
sen vazifenden kurtulmuş ol, saat dursun,
yelkovanı düşsün, benim ömrüm de bitmiş olsun!
(1699-1706. dizeler)

Dolayısıyla, Goethe'nin Faust'u, Marlowe'un Doktor Faustus'una hiç benzemez. Büyüden etkilenmesi söz konusu değildir; ayrıca büyünün sağlayabileceği bir yarı Tanrı statüsü de istemez. Doğru, Goethe'nin kahramanı, tıpkı Marlowe'un kahramanı gibi hayatın kimi yönlerinden hoşnutsuzdur. Şöhretine rağmen, Faust'a tıptan gına gelmiştir ve kitabi eğitimden sıtkı sıyrılmıştır; ona göre:

Eğer bu sizin ruhunuzdan fışkırarak,
tabii bir zevkin kuvvetiyle,
bütün dinleyicilerin kalplerini kazanamazsa,
nafile uğraşmayınız! Bu takdirde,
başka bir ziyafet sofrasının artıklarını
yuğurup kaynatınız ve cılız alevler çıkıncaya kadar,
küçük kül yığınınızı üfleyiniz!
(554-57. dizeler)

Faust on yılını öğretmenlik mesleğinde harcamış, ama keşfettiği tek şey "hiçbir şey bilemediğimiz"i (364. dize) anlamak ve "ataların yadigârından" (408. dize) tam bir iğrenme olmuştur. Gerçekten istediği şey, eksiksiz bir hissetme kabiliyetine kavuşmaktır. Paskalya bayramında "hakiki halk cennetine" derin bir imrenme duyar ve "Burada insanım, burada insan olmak hakkımdır!" (940. dize) demeyi, öyle hissetmeyi arzular; "kendi benliğimi beşeriyetin benliğine katarak genişletmek" için yanıp tutuşur (1774. dize).

Peki Mefistofeles bu ihsanının karşılığında ne ister? Faust'a kendisini Mefistofeles'e adayacağını yazdırdığı bir iki satır için neden bunca derde katlanmıştır? Faust, şeytanın burjuva doğasıyla ve "yazılı belgeler"e duyduğu

güvenle dalga geçtiğinde, Mefistofeles şöyle yanıt verir:

> Herhangi bir küçük yaprak işimizi görebilir.
> Bir damlacık kanla da imzanı atarsın.
> (1736-37. dizeler)

Faust kabul eder ve şunu ekler:

> Bütün beşeriyetin hissesine düşen şeylerden,
> İçimdeki benle tatmaktır dileğim"
> (1770-71. dizeler)

Bununla birlikte Mefistofeles, böylesi abartılı beklentilere karşı Faust'u temkinli olmaya çağıracaktır:

> "Sen neysen, eninde sonunda gene osun"
> (1809. dize)

Ardından gelen sahne, heyecanın özellikle düşürüldüğü bir sahnedir. Bir uçan halı bu ikisini, götüre götüre Leipzig'de Auerbach'ın meyhanesine götürür, çünkü Mefistofeles, Faust'u birkaç ayyaş ve gamsız kafadarın "şen muhabbetiyle" (*P*, 2159. dize) tanıştırmak istemektedir. Orada Mefistofeles kendisini eğlendirir, ama Faust eğlenmez. İnsanlardan uzak durur ve daha sonrasında "artık çekilip gitmek isterdim" (*P*, 2296. dize) der.

Sonraki sahne olan "Büyücünün Mutfağı" hem korkunç hem de komiktir. Bu sahne Faust'a gençliğini kazandırma amacına hizmet eder ve yaşadığı elli yılın otuzu elinden alınır. Faust, "bu en iğrenç hilelerden" (2534. dize) nefret ediyordur, fakat büyücünün sihri işe yarar, üstelik Mefistofeles Faust'a cinsel gücünün de gençleşeceği sözünü verir ve der ki:

> Sen yakında her kadını bir Helena gibi göreceksin.
> (2604. dize)

Bunun ardından Gretchen ile tanışma faslı gelir. Gretchen, Faust'un büyük aşkıdır ve bu tanışmanın sonuçları birinci kısmın neredeyse geri kalanını kaplayacaktır. Fa-

ust, sokakta güzel ve masum bir kız görüp ona yanaşır. Kız Faust'u tersler, fakat Faust Mefistofeles'e arzusunu itiraf eder: "şu kızı bana bulup getireceksin" (2619. dize). Bir dahaki sefere Faust Gretchen ile bu kez komşusunda karşılaşır, onu övgülere ve muhteşem mücevherlere boğar. Karşısına çıkan bu "soylu" ve "akıllı" yeni arkadaşı, Gretchen'in koltuklarını kabartır; her ne kadar bu adamda "Hıristiyanlıktan eser olmadığını" (3468. dize) fark etse bile, onu evine alacak ve aşk sözlerini dinleyecektir. Bunun ardından bir trajedi yaşanır. Faust, Gretchen'e, elindeki uyku iksirinin annesini tehlikeye atmadan uyutacağını söyler, fakat aslında iksir kadını öldürür. Kardeşinin düştüğü çukuru gören Gretchen'in ağabeyiyse Mefistofeles tarafından katledilir. Daha ileride Gretchen bebeğini boğacaktır; Birinci Kısmın sonunda Gretchen'i hapishanede görürüz. Kız ertesi gün idam edilecektir, ama Faust'u hâlâ sevmektedir.

Gretchen ve ailesi konusunda Faust'un hangi saiklerle hareket ettiğini gerçekten biliyor değiliz. Şüphesiz Gretchen'i seviyordur, kadının yaklaşan idamını düşününce şunu der:

> Ah keşke ben dünyaya hiç gelmemiş olsaydım!
> (4596. dize)

Fakat bu ikisini bir arada pek görmeyiz ve Mefistofeles Faust'u Gretchen'in idamından uzak tutar.

İkinci Kısım hem tarz hem de içerik bakımından Birinci Kısımdan tamamen farklıdır. İmparatorluk sarayında başlar ve ardından Mardi Gras karnavalı gelir, karnavala katılanlarla tanışırız: çeşitli Alman karakterler, mecazi kişilikler (periler, satirler dahil) ve şiiri temsil eden bir arabacı çocuk. Bundan sonra İmparatorlu bir sahne gelir; İmparator, sarayında Helen'in ve Paris'in belirmesini istediğini söyler. Mefistofeles, buna gücünün yetmeyeceğini söyler; fakat önce Annelere (gizemli tanrıçalar) başvururlarsa bu işin altından kalkabileceğini kabul eder. Nihayetinde Paris ve Helen insanların önünde beliriverir ve

Faust, Helen'i görür görmez âşık olur. Buradan itibaren, II. Kısımda hikâyenin dokusu, Faust'un Helen'e duyduğu aşk, oğulları Euphorion'un doğumu ve ölümü, sonrasında Helen'in yeraltı dünyasına dönüşü üzerinden ilerler; hatta giderken Faust'a şu uyarıyı da yapacaktır: "Saadet ve güzellik, devamlı olarak birleşmezler."[6] Faust ve Mefistofeles, düşmanlarını yenmesinde İmparatora yardım ederler; bunun karşılığında İmparator da Faust'a büyük ödüller ve payeler bahşeder.

Bu olay örgüsünden ne çıkarabiliriz? Oyunun bütününde Faust ve Mefistofeles'in ayrı göründükleri sahneler, birlikte göründükleri sahnelerden fazladır; sahnede otuz iki kez yan yana görünürler, oysa Faust Mefistofeles'ten ayrı on yedi kez, Mefistofeles de Faust'tan ayrı yirmi dört kez boy gösterir. II. Kısmın neredeyse yarısında ikisi de sahnedeyken ya izleyici konumunda ya da tedbili kıyafet içindedirler. Ayrıca, birlikteyken de pek fikir alışverişi yapmazlar: Mefistofeles her zaman alaycı ve komiktir, Faust ise gururlu ve soğuk; aralarında gerçek bir temas yoktur. Girdikleri bahsin koşulları[7] veya Faust'un emelleri hakkında asla konuşmazlar; Mefistofeles, Faust'u baştan çıkaran Şeytan olmaktan uzaktır[8] ve Marlowe'un Mefistofeles'inin aksine, kişinin içindeki şeytani tarafı uyandırmaya da çalışmaz.[9]

[6] Goethe, *Faust, Parts I and II*, İngilizceye çev. Philip Wayne (Harmondsworth, 1949, 1959), buradan itibaren metinde W kısaltması ve satır numaralarıyla belirtilecektir. Bu satırın numarası 9940. MacNeice veya Passage'ın çevirilerinden daha uygun göründüğü yerlerde bu çeviriden faydalandım. [Faust'un II. Kısmından yapılan alıntıların çevirisi için de MEB Yayınlarından çıkmış, Recai Bilgin çevirisi *Faust*'tan faydalandım —*çev. notu.*]

[7] Herman Weigand, "Goethe's *Faust*: An introduction for students and teachers of general literature," 1964, 1965; yeniden baskısı *Faust: A Tragedy* içinde, ed. Walter Arndt ve Cyrus Hamlin (Norton Critical Edition, 1976), s. 471.

[8] Wilhelm Emrick, "The enigma of *Faust, Part II*", 1971, yeniden baskısı *Faust: A Tragedy* içinde, s. 589.

[9] Eudo C. Mason, "The Erdgeist and Mephisto," 1967, yeniden baskısı

Oyunun bu iki kısmı arasında, içerik kadar, tarz ve yöntem bakımından da pek çok farklılık mevcuttur. I. Kısmın merkezini oluşturan Faust ile Gretchen münasebetinde *Sturm und Drang* yazarlarının onayladığı türde gerçekçi bir yöresel drama vardır; oysa II. Kısım, esasen farklı bir teknik ve çok daha geniş ilgi alanları barındırmaktadır.[10] Küçük Dünya'dan ziyade Büyük Dünya'da geçer; olaylar hem Yunanistan hem de Almanya'da gelişirken yaklaşık üç bin yıllık bir süreyi de kapsar. Buna ilaveten, bu kısmın pek çok sahnesi, aşağı yukarı soyut ve mecazi şahsiyetleri ele alır ve bunlar sadece bir iki kez görünür. Bu sahnelerin çoğu hikâyeden çok şiir tadındadır; hatta bazıları Mefistofeles veya Faust'la doğrudan ilişkili bile değildir. Goethe'nin *Faust*'unu incelemiş önde gelen kişilerden biri olan Stuart Atkins, şunu ileri sürer: "*Faust* öncelikle bir dramadır ve bir drama olarak eylemdir; *Faust* eserinin eylemiyse başkahramanının dramatik kişiliğinin gelişiminden ne fazla ne de azdır."[11] Atkins'in bu tanımının Aristotelesçi bir tarzla eyleme vurgu yaparak başladığını görüyoruz; fakat oyuna konu bütünlüğünü veren şeyin, Faust'un kişisel gelişimi olduğu değerlendirmesiyle biter; dolayısıyla, *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine* adlı eserinde Aristoteles'in eyleme tanıdığı önceliğin aksine, Atkins, kişiliğe büyük bir önem vermiş olur.

Atkins, kendi görüşünün "alışılmadık" olduğunu kabul etmektedir. Ben de her halükârda, onun Goethe'nin esasen kişilik gelişimiyle ilgilendiği şeklindeki değerlendirmesini kabul etmenin zor olduğunu düşünüyorum. Oyunda Faust, seksen yıl yaşar ve şüphesiz bu süre boyunca değişiklikler geçirir. I. Kısımdaki Gretchen'i seven, o coşkulu, genç âşık, hem konuşmaları hem de tavırları

Faust: A Tragedy içinde, s. 484-504.

[10] *Sturm und Drang*: Kelime anlamı, "fırtına ve coşku". Alman edebiyatı ve müziğinde, Romantik dönem öncesinde çıkan bu akımda özellikle bireyin öznelliği ifade edilir —*çev. notu.*

[11] Stuart Atkins, *Goethe's Faust: A Literary Analysis* (Cambridge, Mass., 1964), s. 7.

bakımından, II Kısımda karşımıza çıkan nesnel gözlemciden çok farklıdır. Bununla birlikte, tüm oyun boyunca, daha fazla deneyim yaşamak için sergilediği kararlı ve aslında bencilce arayış bakımından Faust esasen tutarlıdır. Bencilliği sayesinde, eleştiriler karşısında vurdumduymaz davranır; örneğin, Gretchen'e ihanet ettiği halde, ondan bahsederken şövalye tavrı takınmasına bir anlam veremeyiz. Goethe'nin tekniği kısmen klişelerden uzak durma kararlılığına dayanıyor gibidir: Sözleşme hakkında o kadar konuşmaya rağmen, Faust'un sözleşmeyi imzaladığını asla görmeyiz; bu, Goethe'nin, bariz olanı yansıtmayı titizlikle reddettiğinin kesin bir göstergesidir. Aynı şey Faust'un Gretchen'e duyduğu aşk için de geçerlidir: Buna adanmış pek çok sahne olmasına rağmen, birleşmelerine pek ilgi gösterilmez; aslında hazırlıklı bir birleşme de yaşanmaz ve birleşmelerinin ardından Faust, Mefistofeles tarafından hemen oradan uzaklaştırılacaktır; çünkü Mefistofeles, Gretchen'in ağabeyini öldürdüğü için yakalanma tehlikesini savuşturmak zorundaymış numarasına yatmıştır.

Burjuva gerçekçiliğinden uzak durup, ayrıntılı bir doğalcı takdim yapmak isteyen Goethe, Faust'un kişiliğine dair tam bir his vermeyi I. Kısımda ve bilhassa da II. Kısımda başaramaz; Faust çoğu zaman nesnel, alaycı ve soğuk bir karakterdir; ayrıca kayda değer bir ahlak anlayışından da yoksundur. Ne zaman önemli bir olay yaşansa, örneğin Faust'un Helen'i kaybetmesi, sonrasında kör olması, hatta ölmesi gibi olaylar bile, sahnede çok az gösterilir; hadiseler aşağı yukarı neden sonuç ilişkisi kapsamında gerçekleşirken, metinde yapılan vurgular da tamamen farklı meseleler üzerinedir.

Bizler, bütünlüklü bir eylem ya da tutarlı bir karakter gibi drama gereksinimlerini elbette dayatmamalıyız. Jane K. Brown, *Faust*'un ne Aristoteles'in eyleme yaptığı vurguya ne de modern tiyatronun tutarlı gelişim gösteren karakter reçetesine uysun diye yaratılmadığını ileri sürmüştür. Brown'a göre *Faust*, Calderón'un *Büyük Dünya*

Tiyatrosu adlı ünlü oyununun şablonunu ya da tarihsel olaylara dayalı gerçekçi dramaların şablonunu izlemektedir; ayrıca Hintli Kalidasa'nın oyunu *Sakuntala* (Goethe bu oyunun hayranıydı), maskeli piyesler ve operayla da benzerlikler taşımaktadır.[12] Goethe şüphesiz serbestçe akan bir biçim arıyordu; çünkü bu biçim sayesinde, ana olayın ya da karakterlerin gelişiminin egemenliği altında boğulmaksızın, istediği her türlü genel konuyu ve fikri de oyuna dahil edebilecekti. Aynı zamanda, karakterlerin edimleri üzerinde oynayabileceği veya en azından bu edimleri tamamen ciddiye almayabileceği bir serbestliği de kendisine tanımak istiyordu. Bana kalırsa, *theatrum mundi* [dünya sahnesi] kavramı, okuyucunun II. Kısma yakınlık duymasını kolaylaştırmaktadır; aslında II. Kısım, Faust'un hikâyesiyle önemli bir bağlantı içermez ve bu kısmın tarzı esas olarak, antik mit üslubunun karman çorman serbestliğine yakındır.

Faust'u irdeleyen bir başka eleştirmen, bu eseri esasen bir diyalog olarak görür, tiyatro oyunu hiç değildir, der. Liselotte Dieckmann'a göre, Goethe'nin bu oyunu simgesel ve mistiktir: Dolayısıyla Faust ve Helen, yani "gerçek" bir kişilik ile mitolojik bir kişilik arasındaki evlilik, bir tiyatro olayı değil, bunun yerine simgesel bir "sanat miti"dir.[13] İkinci Kısım hiç şüphesiz, bütün olarak bakıldığında bir sahne oyunundan çok bir destana veya mite daha yakındır.

İkinci Kısımda dördüncü perdenin son iki sahnesinde, Faust ve Mefistofeles, İmparatora büyük bir zafer kazandırır, böylece Faust geniş bir araziyle ödüllendirilir. Ama bunu yine dolaylı olarak öğreniriz: Başpiskopos, söz konusu topraklar denizin dibinde bile olsa, kilisenin bu topraklardan alacağı vergiden Faust'un muaf tutulma-

[12] Jane K. Brown, *Goethe's "Faust": The German Tragedy* (Ithaca, 1986).
[13] Liselotte Dieckmann, *Goethe's "Faust": A Critical Reading* (Englewood Cliffs, N.J., 1972), s. 18.

masını ister (*P*, 11035-41. dizeler). Faust bu sahnede boy göstermez. Beşinci perde iki yeni karakterle açılır. Bunlar klasik mitolojide yer alan Baukis ve Philemon adlı yaşlı karı kocadır. Faust'un topraklarını hızlı ve değersiz bir şekilde geliştirdiğinden bahsederler. Sonrasında Faust, bu çiftin kulübesi, manzarasını bozuyor diye hiddetlenir ve Mefistofeles'e bunların icabına bakmasını söyler. Mefistofeles ve yardakçısıysa gidip hem kulübeyi hem de yanındaki şapeli yakıp, yaşlı çifti öldürürler. Faust ise bu durumu protesto ederek sadece külübelerini satın alarak onları uzaklaştırmasını söylediğini iddia eder, ama metinde bu iddiayı destekleyen bir şey yok. Daha sonra Mefistofeles'e topraklarını denizden korumak için set kurma zorunluluğuyla ilgili emirler verir. Belli ki, yüz yaşına ulaşan Faust, yeni muhteşem yerleşimini kurmak için acele etmektedir. Fakat "Gece Yarısı" adlı sahnede, griler giyinmiş dört kadın Faust'u sarayında ziyarete gelir. Üçü geri kapıdan çevrilir, fakat dördüncüsü, Üzüntü, kapının anahtar deliğinden içeri süzülür. Kadın, Faust'u dünyevi işlerinden alıkoyup, onu ölümü hakkında endişelenmeye yöneltmek ve ruhunu sonsuzluğa hazırlamasını sağlamak ister. Faust, "ömrümü hep fırtınalar içinde geçirmiş" (*P*, 11439. dize) olmaktan gurur duyduğu yanıtını verir; ölümden sonraki yaşamı umursamıyordur ve "bildiği şeylerin hepsi elle tutulabilir" (*P*, 11447. dize). Üzüntü, Faust'un dünyevi kaygılara verdiği öneme karşı çıkar, ancak Faust kadının gücünü tanımayı reddeder. Bunun üzerine Üzüntü, Faust'un yüzüne nefesini üfleyip onu kör eder:

> İnsanlar bütün ömürlerince kördür;
> Şimdi sen de sonunda öyle ol, Faust!
> (11497-98. dizeler)

"Sarayın Büyük Ön Avlusu" adlı bir sonraki sahnede, Mefistofeles, lemurları, yani ölülerin gece dolaşan ruhlarını avluya getirir. Faust, lemurların hendek kazmaya gelen işçiler olduğunu zanneder, aslında kendi mezarını kazacaklarını fark etmez; bataklık kurutulduktan sonra ger-

çekleşecek işlerin düşüncesiyle heyecanlanır:

> Ben milyonlarca insana, emniyet içinde değilse bile,
> herhalde faal ve hür olarak yaşamaları için,
> sahalar açıyorum. Bu ova yeşil ve verimlidir...
> Ben böyle bir kaynaşmayı görmek
> ve serbest topraklar üstünde,
> hür bir milletin arasında bulunmak isterdim.

Benliğini hiçe sayarak kendisini *volk*'a adamasından ötürü yine kendini kutlayan Faust şöyle devam eder:

> İşte ben o âna:
> Dur gitme, aman ne güzelsin! diyebilirdim.
> ...
> Bu yüksek saadeti içimde duyarak,
> şimdi en ulvi bir anın zevkini tadıyorum.
> (11562-86. dizeler)

Faust ölür, artık Mefistofeles alacağını tahsil etmelidir:

> Vücut yerde yatıyor, ruh da kaçmaya yelteniyor.
> Ben hemen ona kanla atılmış imzayı göstereceğim;
> fakat ne yazık ki, şeytanın elinden
> canları çekip kurtarmak için,
> şimdi pek çok vasıtalar var.
> (11611-14. dizeler)

Mefistofeles, Faust'u hakir görür, ona "zavallı biçare" der ve cehennem ağzını oluştursunlar diye iblisleri çağırır. Fakat Mefistofeles emeline ulaşamaz; Gökyüzü Ordusu ve Melekler Korosu gelip Faust'un ruhunu, onun "ölmez benliğini" (11824. dize) kaçırırlar. Göğün gücü karşısında yenilen Mefistofeles, son sahnede görünmez bile. Son sahnede çeşitli alegorik sesler, Faust'un kurtuluşunun sebebini açıklar; meleklerin dediği gibi:

> Daima canla başla uğraşanı,
> Biz kurtarırız.
> (11936-37. dizeler)

Tövbekâr seslerden biri de Gretchen'e aittir; Faust'a duyduğu ölümsüz aşkı kabul eden Gretchen, Faust'un "artık fenalıklardan kurtulmuş" (12088. dize) olduğunu görmekten mutludur. Oyunun son dizelerinde Mistik Koro, şunu ilan eder: "*Das ewig-Weibliche / Zieht uns hinan*" yani "bizi yükselten de / ebedi kadınlıktır" (12110-11. dizeler).

Dolayısıyla Birinci Kısımda kalan Gretchen'in hikâyesine dönüyoruz. Kadının âşkına ölüme kadar sadık kalması, halk kültüründe yaygın olup, ayrıca filmlerden öğrendiğimiz bir düşünceyi de yansıtır; fakat incelediğimiz dört mit içinde aşka önemli bir yer veren ilk kişi Goethe'dir. Romantiklerin gerçeklikle mutlak çatışmasında bunun önemli bir bileşen olduğunu düşünebiliriz; dünyada payına düşen ev işi angaryalarının karşılığında teselli ödülü olarak kadına ruhun kurtuluşunu bahşeden Goethe, burjuva erkek düsturundan sapmamış oluyor. Goethe'nin konuyu ele alışının, kayda değer bir merhamet duygusu uyandırma gücü var; fakat art arda ağabeyinin, annesinin, yavrusunun ve nihayetinde kendisinin ölmesiyle birlikte, Gretchen'in ailesinin betimlenmesinde şüphesiz psikolojik bir gerçekdışılık da mevcuttur. Bu olaylar, Faust'u bencil ve sorumsuz bir hovarda yerine koyuyor ve suçun çoğunun Mefistofeles'e ait olması bu durumu pek düzeltmiyor. Maruz kaldığı hakaretlerden uzun süre sonra Gretchen'in Faust'u gökyüzünden affetmesindeki cömertlik, ikna edici görünmez; fakat bu durum, Goethe'nin genel yöntemi için olağan dışı sayılmaz. Goethe, fazlasıyla net olmaktansa muğlaklığı tercih eder; psikolojik bir gerçeklik kurmaya çalışmaz, hayal gücüne dayalı, simgesel etkiler oluşturmaya uğraşır.

Mefistofeles ile Faust arasındaki sözleşmede de gerçekçi ayrıntılar eksiktir. Tanrı, Mefistofeles'e, sadece "o yeryüzünde yaşadıkça" (315. dize) Faust için elinden geleni ardına koymama izni verir. Faust da "kendini beğenmişliğe" kapılırsa "o gün benim son günüm olsun" (1697. dize) diye verdiği söze sadık kalır. Faust'un yüce bir ân, *höhchster Augenblick* yaşarsa, ölmekten şikâyetçi olmaya-

cağı sözüne dayanan geçerli bir yasal sözleşme hayal etmek zor. Faust'un bu hedefe varması pek muhtemel değil; bu şartı kabul etmeden önce Mefistofeles daha dikkatli davranmalıydı diyebiliriz.

Eğer Mefistofeles'in bu iddiayı kazanmasına izin verilseydi, bu oyun, tıpkı Marlowe'unki gibi, bir tür ahlak dersine dönüşürdü ve şüphesiz Goethe de bunun farkındaydı. Fakat Goethe'nin hedefi, ideal bir temsil türüydü. Bu tutumu, II. Kısım için açıkça geçerlidir; alegorik şahsiyetler gelişen bir şablonla karşımıza çıkar; önce Alman groteskleri gelir, ardından da klasik dönemin yüce şahsiyetleri ortaya çıkar ve oyun, bir rüya atmosferiyle kapanır; bu rüya atmosferi, oyuna ideal veya simgesel düzlemde bir çatı kazandırır.

Goethe'yle aramda bir kimya olmadığı gerçeğine ters düşmüş olabilirim. Asla bir *amina naturaliter Goetheana* (doğuştan Goethe ruhu) ile kutsanmadım; yaşadığı şu zorluk hakkında ironik bir dille yazan Tzvetan Todorov ile fazlasıyla hemfikirim: "Goethe'den hoşlanmak kolay değil. Belki de bu değerlendirmemi (savımı) genelleme olmaktan çıkarıp daha adil kılacak bir ilave yapmalıyım: 'Bugün' veya 'Alman kültürüyle yetişmemiş kişiler için' gibi ifadeler eklenebilir; hatta daha mütevazı davranıp 'benim için' diyebilirim."[14] Bununla birlikte, birçok özelliğinin yanı sıra Goethe'nin *Faust*'u kabul edelim ki, modern bireyciliğin eserleri arasında muhtemelen en önemli başarıyı yakalamış olandır. Neden peki?

Bunun en bariz sebebi, halktan gördüğü büyük rağbettir: Alman edebiyatının en çok tanınan eseridir ve henüz tamamlanmadan okur yazar çevreler tarafından heyecanla benimsenmiştir. Ayrıca *Faust*'un gördüğü rağbetin, sadece başkahramanın kişiliğiyle ilgili olmadığını da kabul etmemiz gerekir: Buna şiirinin şaşırtıcı kudreti ve çeşitliliği; hepsi Faust'tan nispeten bağımsız, ilginç tarihî, psikolojik ve bilimsel meselelere değinmesi de kat-

[14] Tzvetan Todorov, *Goethe: écrits sur l'art* (Paris, 1983), Önsöz, s. 7.

kıda bulunmuştur. Bununla birlikte tanımladığımız haliyle bireyciliğin timsali olan Faust karakteri, hem iyi hem kötü yönlerini yansıtır.

Önce, bireyciliğin olumsuz taraflarını değerlendirelim, yani Faust'un sahip olmadıklarına bakalım. Aile bağlarından kesinlikle muaftır: Babasından kısaca, Faust'tan memnun olmayan bir tıp doktoru olarak bahsedilir; iki aşkı Gretchen ve Helen ile çocukları, Faust onlarla kalıcı bir ilişki kuramadan ölürler. Faust'un büyük bir seyyah olduğu su götürmez; hem zamanda hem de mekânda yolculuk eder, hatta II. Kısmın son sahnelerine kadar bir evi bile yoktur. İdeolojik bakımdan ulusuna veya memleketine bir bağlılık hissetmez, gerçi bir ara İmparatora yardım edecektir. Dine saygı duymasa bile, ruhunun kaderi konusunda tıpkı Marlowe'un Doktor Faustus'u gibi endişelendiğini fark ederiz. Her ne kadar konuşmalarında dinî terimler, hatta yeri geldiğinde Hıristiyan terimleri kullansa da, bu terimler muhtemelen benzetme veya simge olarak anlaşılır; asla dua etmez ve kiliseye gitmez; Tanrı onu hizmetkâr diye niteler, ama asla hizmet etmez; oyunun sonunda Hıristiyan kilisesinin azizlerinden, ölümsüz özünü gökyüzüne taşıyan meleklerden ve çeşitli kişilerden aldığı yüce övgüler karşısında şüpheci ve utangaç davrandığını kafamızda canlandırabiliriz. Meleklerin başlıca övgüsü, bir parça bireyci ve ilginç bir şekilde dünyevi niteliklidir: "Daima canla başla uğraşanı / biz kurtarırız" (*P*, 11936-37. dizeler).

Ruh hali açısından bakıldığında, Faust karakterinin din karşıtı ve seküler bireyciliği, onu bir tür antisosyal kötümser yapmaktadır. Tutuştuğu bahis esasen öyle düzenlenmiştir ki insanoğlunun alelade hazlarını ve kederlerini yaşayabilir; dolayısıyla, ilk bakışta, Faust'un epey demokratik ve ilerici tutumları varmış gibi görünür. Fakat fiiliyatta, halkı horgörür: Örneğin Auerbach'ın meyhanesinde, Mefistofeles ile arkadaşlarında açık seçik şehvet olarak gördüğü tavırlardan rahatsız olur. Bir eleştiri yazarının dediği gibi, Faust, asla "herhangi bir insana

yakın değildir."[15] Hemşerilerine duyduğu sevgi, aslında, iyiliksever aydınlar arasında alışıldık bir sevgi türüdür; gayrişahsidir ve kuramsaldır. Örneğin, topraklarını denizden koruyacak setler inşa edildiği zaman milyonların tadacağı mutlu özgürlüğü düşününce heyecanının alevlendiğini görürüz; bu tavır, Faust'un toplumsal vicdanına, Hemşehrilerinin durumunu iyileştirme isteğine dair ilk belirtidir. Yine de o topraklar Faust'undur, işçiler de zorla çalıştırılmaktadır: "

> Kazmaların takırtısı beni nasıl sevindiriyor!
> Bu kalabalık benim için çalışıyor"
> (11539-40. dizeler)

Kapitalist girişimcilerin kendini beğenmişliğiyle konuşur:

> Bu muazzam eserin vücuda gelmesi için
> Bir tek zekâ bin ele yeter"
> (11509-10. dizeler)

Olumlu açıdan bakarsak, Faust'un kendi bakış açısını sürdürme konusunda kayda değer bir azim sergilediğini kabul etmek gerekir. Neredeyse son âna kadar ironik bir tutarlılığı vardır: İnsana dair her şeyi değersiz ya da en iyi ihtimalle sonsuz ve hayret verici bir değişikliğe açık olarak görür. Yine de her şeye değecek bir mutluluk aramaktan vazgeçmez; yenilgiyi ya da cesaretinin kırılmasını nadiren kabullenir. Faust, karamsar gibi düşünüp iyimser gibi harekete geçer. Elbette bu, doğasının bir parçasıdır; Faust, otokrat bir bencildir ve belli ki bu durumun farkında da değildir; ayrıca, öz eleştiri becerisinden ya da mizah duygusundan yoksundur. Bu bakımdan yazarına benzer. Goethe'nin şöyle bir genel kuramı vardı: Her türlü karşıtlık, önünde sonunda nihai bir bütünün olmazsa olmaz bileşenidir; Goethe'nin *Faust*'unda, gerçek bir karşıtlık olmadığını fark ederiz, hatta Faust ile Mefistofeles ya da iyi ile kötü arasında da böylesi bir karşıtlık yoktur. Faust

[15] Weigand, "Goethe's Faust" A&H, s. 470.

sadece, "Daima fenalık isteyen ve her zaman iyilik yapan / o kuvvetin bir parçası"dır (1336-37 dizeler).

Uzun lafın kısası Faust, tıpkı Goethe gibi, tövbekâr olmayan bir seçkincidir; evrensel ahlak payelerinin altında kalan her şeyi kınamaktan ya da göz ardı etmekten kendini alamaz; bu payeler, çoğu insanın sıradan hayatında ahlakın ya da iyiliğin yerine geçer. Önceki Faust geleneği, insanoğlu iyi ve kötü bilgisinin yasak meyvesini yeme cazibesine karşı koyamadığı için, insanın cennetten kovulduğu fikrini savunuyordu; fakat Goethe'de bu ağacın üzerindeki *tüm* meyveler, nispeten tatsız bile olsalar iyi kabul edilmiştir ve insanoğlunun tek ihtiyacı bu meyveyi koparacak dirayeti göstermek ve güçlü bir sindirimdir. Açıkçası, seküler bir ruh kurtuluşu, etkinliğini yiritmeyip bunun peşinden koşturan herkes için mümkündür. Geçmiş yüzyıllarda Büyük Varoluş Zincirine atfedilen nizam ve bereket artık, olağan Romantik tarzla, sadece bireyin özel yaşamında aranıyordu; sabit bir erdem ya da ahlaksızlık, sabit kurallar yoktur. İşe yarar tek değer ilkesi, sonsuz harekettir; bu hareket niteliği, modern fizikte, Protestan ahlakında, sağlık koşusunda ve Marki de Sade'da ortaktır.

Bu anlamda, Faust'un bireyciliği, dur durak bilmeyen faal bir deneyim ve başarı arayışından ibarettir; o, ufukta nihai bir huzurun görünmediğini bilir ve bu üzücü gerçeği kabullenir. Eric Heller şöyle sorar: "Faust'un günahı ne? Huzursuz ruhu. Faust'u ne kurtarır? Huzursuz ruhu."[16] Faust'a, cennete kabul edileceği sözünün verilmesiyse, akıl süzgecinden geçirilmemiş bir koşuşturmanın, doğaüstü bir biçimde yüceltilmesi ve kutsallaştırılmasıdır. Modern bireycilik hakkında verilen karar gerçekten bu mu? Bizim kültürümüz, "bir koşu kulvarı ya da bitiş çizgisi olmasa bile koşmaya devam et, çünkü önünde sonunda bir şeyler kazanırsın" ilkesiyle işlemiyor mu? Yoksa hangi ilke geçerli?

[16] Erich Heller, *The Disinherited Mind* (New York, 1971), s. 61.

DON JUAN: MOLİÈRE, MOZART, BYRON VE ZORILLA

Ele aldığımız dört mitin içinde Don Juan'ın hikâyesinin pek çok çeşitlemesi, en fazla rağbet gören ve belki de en iyi çeşitlemelerdir. Tirso'nun *El Burlador*'unun İspanya'da yakaladığı başarı kayda değerdir, fakat sıradışı sayılmaz. Ama başka ülkelerde ve tek bir nesil içinde, bu masalın en az beş farklı tiyatro oyunu versiyonu ortaya çıkmıştı. Bu oyunların bazılarını bilen Molière, rağbet gören bu konuya vurulmuştu ve 1665 yılında *Dom Juan; ou, Le festin de pierre*'i [Don Juan; ya da Taş Ziyafeti] yazdı.[17]

İlk on beş temsilde kazanılan ticari başarılarına göre sıralarsak, Molière'in en başarılı oyunu *Dom Juan*'dı; fakat maalesef bu oyun, önceki sene *Tartuffe*'ün yasaklanmasına sebep olan *cabale des dévots* adlı sofu bir grup ile Molière'in arasında yaşanan tartışma yüzünden güme gitmiştir; dolayısıyla, din konusundaki şüpheci yaklaşımına ruhban sınıfının yönelttiği saldırıların baskısı altında Molière, oyunu geri çekti ve yaşadığı süre boyunca da bir daha sahnelenmedi; hatta ölümünden on yıl sonrasına kadar kitap olarak da basılmamıştır.[18]

Eleştirmenlerin bu oyunla ilgili kanaati uzun süre boyunca düşmancaydı; 1683 tarihli standart baskıya

[17] Oscar Mandel, ed., *The Theatre of Don Juan: A Collection of Plays and Views, 1630-1963* (Lincoln, Nebr., 1963). Bu kitap *El Burlador, Dom Juan*'dan (Ozell'in uyarlamasından) birtakım parçalar ve Da Ponte'nin Don Giovanni librettosunun yanı sıra konuyla ilgili başka parçaları ve faydalı tarihsel notları da içermektedir. Ayrıca Leo Weinstein'ın Don Juan anlatısına dair standart incelemesine de bakınız: *The Metamorphoses of Don Juan* (1959; New York, 1967). [Ayrıca Türkçe çevirisi için: Moliere, *Don Juan*, çev. Ayberk Erkay, Mitos Boyut Yayınları, 2011 —*ed. notu.*]

[18] Bkz. *Dom Juan,* ed. W. D. Howarth (Oxford, 1958), s. xxxii-xxxix; ayrıca bkz. Pleiade, *Oeuvres completes*, ed. Maurice Rat (Paris, 1947), I.767-822. *Dom Juan*'dan alıntılar için kullandığım kitap: *Don Juan and Other Plays,* İngilizceye çevirenler George Gravely ve Ian Maclean (Oxford, 1989), buradan itibaren metinde G&M kısaltmasıyla ve sayfa numarasıyla gösterilir.

konulan önsöz niteliğinde bir not, oyunun çatısının "beceriksizce kurulduğu" konusunda yakınır. Fakat son yıllarda, özellikle de büyük aktör Louis Jouvet'nin rol aldığı ve 1947'de Paris'te sahnelenen ünlü yapımdan bu yana,[19] Molière'in oyunları içinde en çok konuşulanı olmuştur. Örneğin, 1961 ila 1993 arasında en az yirmi yedi ayrı *Dom Juan* oyunu sergilendi, oysa 1802 ila 1961 arasındaki koca dönemde yalnızca otuz iki oyun sahnelenmişti.[20]

Molière'in oyunu ile Tirso'nun oyunu arasındaki farklar çarpıcıdır. Olay örgüsü bağlamında, Molière, hakarete uğrayan kadın sayısını dörtten bire indirmiştir ve bu kadın da Dom Juan'ın yasal karısı Elvire'dir. Fakat Dom Juan evlilikten sadece yem olarak faydalanmış ve kendine yeni bir aşk bulmuştur, gerçi Juan'ın teknesi denizde alabora olunca kadın adamın tuzağından kurtulmuş olur. Ayrıca, Dom Juan'ın evlenme sözü verdiği iki köylü kızı var, fakat iki yeni karakter, yani Elvire'nin ağabeyleri ortaya çıkıp da kız kardeşlerinin yitirdiği onurunun öcünü alacakları tehdidi savurduklarında, Dom Juan bu evlenme tasarılarını rafa kaldırmak zorunda kalacaktır. Genel olarak, Molière'in hikâyesi gelişigüzel ilerler ve epizotlardan meydana gelir; *El Burlador*'la kıyaslarsak, karakterin eylemlerin itici gücü olan güçlü bir dürtüsü yoktur. İkinci perde büyük oranda, köylü kızlarını ve bunların kaba saba taliplerini anlatan geleneksel komedi tarzında yazılmıştır; üçüncü perde, intikam peşinde koşturan ağabeylerin çabalarını ele alır; dördüncü perdeyse borcunu tahsil etmek isteyen bir tüccarı Dom Juan'ın nasıl tongaya düşürdüğünü anlatır. Oyunun ana hikâyesine gelecek olursak: Kumandanın ölümü sahnede sergilenmez, sadece bildirilir, sonrasındaysa Dom Juan heykeli görür

[19] Michel Blain, "Les mises en scenes francaises du Dom Juan de Molière", *Analyses et reflexions sur le Dom Juan de Molière: le defi* içinde, Marcel Desportes ve diğerleri (Paris, *1981*), s. 178-213.

[20] Bkz. Serafino Pizzari, *Le mythe de Don Juan et la comedie de Molière* (Paris, 1986), s. 178-80 ve altı ek bölüm.

ve onu akşam yemeğine davet eder; beşinci perdede heykel Dom Juan'a gelip ona davetini hatırlatır. Heykel, Dom Juan'ın elini avucuna aldığında, Juan alevlere gömülür, gök gürler, şimşekler çakar ve heykel kıssadan hisseyi söyler: "Dom Juan, günahın bedeli ölümdür. Tanrının merhametini reddeden kişi, Tanrı gazabı karşısında savunmasız kalacaktır" (*G&M*, s. 91).

Molière, Tirso'nun hikâyesindeki ana gidişata sadık kalır, fakat Tirso'nun oyununun aksine, başkahramanı amansızca cezalandıran güçler hakkında benzer bir hisse kapılmayız. Aslında, oyunun ilgi uyandıran yanı büyük oranda, Juan'ın komik uşağı Sganarelle'ye bağlıdır (ilk oyunda bizzat Molière tarafından canlandırılmıştı); Sganarelle, Tirso'nun Catalinon'undan çok daha önemlidir. Sganarelle, yerleşik ahlakın temsilcisi konumundadır ve oyunda Juan'ın bariz ateizmine muhalefet eder. Juan'a cennete ve cehenneme inanıp inanmadığını sorar ve Juan da Sganarelle'in bu sorularına karşı önce "boş ver", sonra da "yetti artık" diye yanıtlar. Fakat acaba Juan Şeytan'a inanıyor mu diye sorduğunda, Juan'ın verdiği yanıt, "elbette" olur. Bununla, birlikte dördüncü soru, "Acaba Dom Juan ölümden sonra yaşama inanıyor mu?" geldiğinde, Juan sadece kahkahalarla gülecektir: "Ha! Ha! Ha!" (*G&M*, s. 61). Yerleşik inanca yönelik bu lakayıt hakarete rağmen cesareti kırılmayan Sganarelle, herkesin bir tür inanca sahip olması gerektiğini söylediğindeyse; Juan buna kısa bir yanıt verir: "Ben, iki artı ikinin dört ettiğine ... ve dört artı dördün sekiz ettiğine inanıyorum." Oyunda bu inanç meselesini hem Elvire hem Dom Louis (Juan'ın babası) hem de başkaları tarafından da konu edilecektir, fakat Juan kendisini inanca adamayı her zaman reddeder; bunun yerine, inançsızlığını Tanrı'nın illa ki cezalandıracağını söyleyen Sganarelle'nin ve etrafındaki diğer insanların bu uyarılarına aldırmayıp soğukkanlılığını sürdürmeyi seçecektir.

Tirso'nun başkahramanının aksine, Molière'in Dom Juan'ı imansızdır. Fakat gerçek bir ateist mi yoksa cemiyet

içinde takındığı sevgili rolü gibi, bir yandan da karamsar insan rolünü mü benimsiyor, bunu söylemesi zor. Örneğin, Louis Jouvet, Juan'ın içinde gizlenmiş Tanrı korkusunu, Molière'in oyununun asıl vurgusu saymıştır.[21] Dom Juan, elbette kararlı bir imansız gibi hareket etmektedir. Ama yine de, Juan'ın temel şahsi inançlarıyla ilgili öznel bir soruya, onun ruh haliyle ilişkili bir yanıt arıyorsak, Tanrı'yı yadsıyarak, nispeten hercai kişiliğine bir tür yatırım yaptığını kabul etmek zorundayız. "Dine küfredersen bir altın gine" vereceğim diyerek yoksul bir adamın aklını çelmeye çalışması da bu durumun işaretidir. Bunun üzerine yoksul adam "açlıktan gebermeyi tercih edeceğini" cesaretle söyler, Juan da durumu kurtarmak için adama parayı verir ve ardından da bunu "insanlık aşkı için" yaptığını söylerek mantıksız bir gerekçe ortaya atar (*G&M*, s. 63-64). Bu tür epizotlarda Juan açıkça samimiyetsizdir; fakat aynı zamanda, sanki aykırı biri olmak için kendi haleti ruhiyesini zorluyormuş gibi görünen durumlara kılıf uydurmak için şüpheciliğinden faydalanır. Çevresindeki diğer insanlardan ayrı olduğunu milletin gözüne sokmaktan keyif almaktadır. Kibarlığı bir kendini savunma silahı olarak kullanır; babası, kabahatlerinden ötürü Juan'ı uzun uzadıya azarladığındaysa, tek yanıtı cüretkâr bir kayıtsızlık olur: "Oturmaz mıydınız efendim? Oturuyor olsanız, çok daha rahat konuşabilirdiniz" (*G&M*, s. 78). Juan her zaman bir adım önde olmak istemektedir. Aslında, başına gelen felaket de benmerkezci dürtüsünün sonucudur. Kumandanın heykelini akşam yemeğine davet ettiği zaman, bunun sebebini "ona övgüler düzmek istiyorum" (*G&M*, s. 70) diye açıklıyorsa da, bu hiç doğru değildir. Sadece, şüpheciliğine dayanan bir laubalilik daha yapmıştır aslında.

Dolayısıyla Juan'ın ölümü, toplumun âdetlerinden, sırf onların altını oymak için faydalanmasını, yani bu ciddiyetsiz tutumunu cezalandırmak içindir. Fakat aynı zamanda, çok daha geniş kapsamlı ve içe dönük bir anlamı

[21] Blain, "Dom Juan", s. 85-86.

da olabilir. Çünkü günümüzde mantıklı ve hassas hangi insan, en azından fiilen, sözde inanç ile gerçek şüphecilik arasındaki ebedi ikiliğin hiç farkında olmaksızın yaşıyor ve konuşuyor ki, diye sorabiliriz. Molière'in Juan'ı, bu bakımdan, Michel Serre'in de yazdığı gibi, bir "modernite kahramanı" olarak görülebilir.[22] Roland Barthes'a göre Dom Juan, "yalnız ve özgür olduğunu anlamak için kabahat işleyen" bir adamdır.[23] Tirso'nun başkahramanı, toplumun inançlarından hiçbirine kafa tutmaz; Molière'in kahramanı ise hepsine karşı çıkar. Aslında, modern bireyciliğin, namert ama çekici bir kahramanıdır.

İtalyan oyun yazarı Carlo Goldoni, 1736 yılında nispeten vasat bir *Don Giovanni Tenorio* yazmıştır; Purcell ve Gluck'un yazdıkları müzikal Don Juan versiyonları da vardır. Don Juan giderek daha da tanınıp ünleniyordu. Mozart'ın *Don Giovanni*'si bu konuyu ele alan üçüncü operaydı ve 1787 yılında yaratılmıştı. Bu opera, başarıyı hemen yakaladı ve aradan uzun yıllar geçtikten sonra Søren Kierkegaard *Don Giovanni*'yi, "tüm klasik müzik eserlerinin en yücesi" diye övecekti.[24]

Bu övgü "Dolaysız erotik ya da müzikal erotik sahneler" adlı ve 1843'te yayımlanmış bir deneme yazısındadır. Kierkegaard'a göre *Don Giovanni*, ana fikrin ve biçimin, "karşılıklı mutlak iç içe geçişinin" üstün bir örneğidir (51). Kierkegaard'ın söylediklerini sadeleştirmek gerekirse, ana fikir, "ilke olarak duygusal-erotiktir" (62). Kierkegaard, bu mevzunun Hıristiyanlıkla hayat bulduğunu ileri sürer; "bedeni dünyadan dışlamaya" (59) çalışan Hıristiyanlığın, aslında duygusallığı, ruha rakip bir güç olarak serbest bıraktığını söyler. Bu bağlamda, Faust'u "esasen birey-

[22] "Don Juan. apparition d'Hermes," *Hermes* 1 (Paris, 1986), s. 243

[23] Alıntı: Blain. "Dom Juan," s. 191.

[24] *Either-Or*. c. I, İngilizceye çevirenler David F. Swenson ve Lillian Marvin Swenson, gözden geçiren Howard A. Johnson (Princeton, N.J., 1971). s. 134; buradan itibaren metinde sayfa numarasıyla atıfta bulunulacaktır.

sel bir fikir" (91) olarak görmek mümkünken, Don Juan, "canlanan et" ya da "etin ruhundan ilham alan et" bağlamında bilinçli bir birey değildir (87); Don Juan "lisanın ya da temkinli düşüncenin" yeri olmayan bir yerde var olur ve "duygusal arzunun enerjisidir" (98). Kierkegaard'a göre Mozart'ın bu operasının, tüm operaların "en iyisi" olmasının sebebi budur (80); çünkü bu operada Mozart, duygusal arzunun gücünü bütünüyle ifade etmiştir; bu, sözlü bir deneyimden ziyade müzikal bir deneyimdir. "Duygusallık," der Kierkegaard, "müziğin asıl kudretidir" (72).

Müzik âleminde Kierkegaard bariz bir amatördü (54), dolayısıyla da görüşlerini yetkin kabul etmek zorunda değiliz. Yine de, bu operanın müziğinin ve ana fikrinin karşı konulamaz birleşimine işaret ederek *Don Giovanni*'nin büyüklüğünün özünü bir yerde ifade etmiş oluyor.

Müzikal olarak, iki perdenin birincisi, konunun ilerleyişi ve opera temalarının ve başka müzikal özelliklerin mükemmel bağdaşması bakımından son derece etkileyicidir. Fakat ikinci perdede Mozart, librettoda değişiklikler yapmak zorunda kalmıştı, çünkü Don Ottavio ve Elvira'yı seslendiren şarkıcılar, ilave aryalar koymasını istemişti. Bu aryalar, ne konunun ilerlemesine ne de karakterin gelişimine katkıda bulunur. Yine de ikinci perdenin son kısmı üstün bir başarı yakalamıştı ve tövbe etmeyen Don Juan'ın alevler içinde kalması ve karanlığa gömülmesi çok kuvvetli bir son teşkil eder.[25]

Hikâyenin olay örgüsü bakımından, Da Ponte'nin librettosu pek çok hata barındırır; Da Ponte, sadece iki ayda iki buçuk opera librettosu yazmak zorunda kalmıştı, dolayısıyla hikâyenin daha eski bir versiyonuna sadık kalması, hatta zaman zaman kafasının karışması hiç şaşırtıcı sayılmamalı.[26] Bununla birlikte Don Juan'ın intikamcı

[25] Örneğin bkz. Andrew Steptoe, *The Mozart Da Ponte Operas* (Oxford, 1988), s. 186-89.

[26] Bu versiyon, Bertati'nin eseridir. Bkz. Ernest Newman, "Don Giovanni", *Great Operas*, cilt 2 içinde (New York, 1958), s. 146-64, 169-72.

eski kapatması Elvira, bilhassa, gayet gelişim gösteren bir karakterdir. Don Juan'ın kendisi de buna eşdeğer bir şahsiyettir. Becerikli, sofistike, güçlü, ilkesiz bir adamdır; fakat kendi başına pek "karakter" sayılmaz, çünkü her zaman rol yapar: Tirso'nun Don Juan'ı gibi, kadınları baştan çıkarmasına yardımcı olsun diye başkalarının kılığına girmesinin yanı sıra çekici bir erkek, harika bir beyefendi, cömert bir ev sahibi, bir hami, bir müzisyen ve âşık rolü "oynar." Don Juan'ın bu değişken ruh hali sayesinde izleyiciler, okuyucular veya dinleyiciler, Juan'ın içini kendi gözde romantik hayalleriyle doldurabilir. Joseph Kerman'ın yazdığı gibi, "bir Mozart kahramanına kıyasla Don Juan'ın, fazlasıyla kayıtsız bir kahraman" olduğunu kabul etmeliyiz. Öte yandan, Kerman'ın da belirttiği gibi, Don Juan nihayet taş misafirle karşı karşıya geldiği zaman, "durumu muhteşem bir şekilde idare eder, bu buhran anında, her türlü övgünün ötesinde korkusuzca ve dürüstçe davranır":[27] Juan'ın en büyük marifet gösterisi bir çaresizlik iniltisine dönüşür.

Başka bir ünlü eser de Don Juan efsanesinin yayılmasına ivme kazandırmıştır. Byron'ın *Don Juan*'ı, Romantik dönemin en güzel uzun İngiliz şiirlerinden biri sayılır ve Goethe bu şiir için "sonsuz deha eseri" demişti.[28] Fakat, acaba Byron, Don Juan hikâyesine gerçek bir katkı yapmış mıdır sorusu, farklı bir konudur. Çoğu eleştirmene göre, bunu denememiştir bile;[29] bunun yerine, Juan'ı kadınlar silsilesi tarafından baştan çıkarılan edilgen bir çapkın haline getirerek hikâyeyi ters yüz ve alt üst etti. Muhtemelen Byron, Don Juan ismini, kahramanı için ironik bir isim olsun diye seçmişti, böylece kötü şöhretli

[27] Joseph Kerman, *Opera as Drama: New and Revised Edition* (Berkeley, 1988), s. 102-3.

[28] "Byron's Don Juan," *Goethe's Literary Essays* içinde, ed. J. E. Spingarn (1921; New York, 1964), s. 205.

[29] *Lord Byron, Don Juan, and Other Satirical Poems*, ed. Louis I. Bredvold (New York, 1935), s. XXV.

hovarda anlamında kullanılan bir terimden faydalanmış oldu; bizzat bu seçim bile, o zamanlar Don Juan'ın zaten bir mit olarak gayet bilindiğine işaret etmektedir.

Byron'ın Juan'ı, pek çok selefine kıyasla, mütevazı sayıda ilişki yaşar. Aşk maceraları, evli ve küstah Doña Julia, güzel Haidee ve Gülbeyaz sultanla sınırlı kalır; işin içine ölüm tehlikesi girdiği an, bunların şehevi isteklerini reddeder; cinsel arzularına boyun eğdiği Büyük Katerina için, çariçenin *eprouveuse*'sinin, yani provacısının yatağında bir ön elemeden geçmesi gerekir. Haidee vakasındaysa aşkları masum ve karşılıklıdır; diğer hanımlar ise atılgan davranırlar. Byron'ın Don Juan'ı toydur: Genelde Don Juan'ın için çizilen tecrübeli adam portresinin aksine (Kierkegaard'un tahmine göre Mozart'ın Don Giovanni'si otuz üç yaşındaydı [101]), hep gençtir; Doña Julia'yla ilk kez yatağa girdiği zaman on altısındadır ve Katerina'nın ağına düştüğünde hâlâ bir "delikanlıdır". Sonuçta, deneyim ve vicdani tavır bakımından, Byron'ın genç, masum ve cana yakın kahramanı ile diğer Don Juan portreleri arasında kapanmayacak bir uçurum bulunuyor. Hikâyenin geri kalan geleneksel alametlerinin çoğu göz ardı edilmiştir: Catalinon ya da Leporello gibi komik bir uşak yoktur, taş misafire ya da işlenen günahların vicdanen cezalandırılması ihtimaline dair herhangi bir belirti de bulunmaz. Bununla birlikte, bir anlatıcı vardır; bu alaycı ve gün görmüş sesin sayesinde, açıkgöz okuyucu, anlatıda gerçek Don Juan'ın katılımcıdan ziyade dikizci olduğunu fark edebilir.

Romantik dönemde, Don Juan Hikâyesini ele alan pek çok eser daha ortaya çıkmıştır, bilhassa Almanya ve Fransa'da. Alman şair Christian Dietrich Gabbe'nin, *Don Juan und Faust* [Don Juan ve Faust] adlı eseri, kayda değer bir hüner sergiliyor ve ilgiyi hak ediyor; bu eserde, halinden memnun hayat dolu Don Juan ile kasvetli, karamsar Faust tam bir zıtlık teşkil eder. Öteki versiyonlar arasında Puşkin'in *Taş Misafir*'i (1830) vardır; Romantik

dönemde ortaya çıkan, Don Juan'ı kurtarma eğiliminin sağlam bir örneğidir. *Namouna* adlı şiirinde Musset de aynı görüşü benimsemişti (1832).

1834'te Prosper Mérimée, *Les ames du purgatoire* [Araftaki Ruhlar] adlı öyküsüyle, başka bir olası "özgün" Don Juan'a ilgili iddialarda bulunmuştur. Gerçekten de Miguel Manara isimli meşhur bir İspanyol yaşamıştı; 1625'te Sevilla'da doğan Manara, hovardalık yaşamından sonra, otuz yaşında âşık olup evlenerek düzenli hayata geçmişti. Karısı öldüğünde manastıra girdi ve öyle mübarek bir yaşam sürdü ki 1679'daki ölümünden bir yıl sonra, azizlik mertebesine yükseltilmesi tavsiye edildi. 1778 yılında Muhterem unvanını kazandı; yerine getirilmesi gereken şahitli dört mucize listesiyle birlikte, terfisi askıda bekliyor. Mérimée, kitabındaki Manara karakterine Juan diyordu; bu durum büyük bir kafa karışıklığı yarattı ve bu karışıklık, Alexander Dumas'nın 1836 yılında yazdığı *Don Juan de Manara: La chute d'un ange* [Manara'lı Don Juan: Meleğin Düşüşü] adlı oyunuyla da pekişti. Dumas, hikâyeye epey yenilikler eklemişti (Meryem Ana'nın bizzat görünmesi gibi); Dumas'nın versiyonu bütünüyle acıklıydı ve halk arasında çok rağbet görmüştü, ayrıca yeri gelince, Jose Zorilla y Moral'ın oyunu *Don Juan Tenorio*'yu (1844) etkilemiş de olabilir.

Zorilla'nın hikâyesi de acıklıdır. Oyun, Don Juan Tenorio'nun, onun kadar vahşi olan rakibi Don Luis Mejia'yla buluşmasıyla açılır. Önceki yıl kim çevresine daha fazla zarar verdi diye belirleyip hesaplaşmak üzere bir araya gelmişlerdir. Elbette Don Juan rakibini yener: Don Juan otuz iki kişiyi öldürmüşken Don Luis ancak yirmi üç kişide kalmıştır; ve Don Juan yetmiş iki kadını baştan çıkarmışken, Don Luis zavallı elli altı rakamını aşamamıştır. Don Luis iddiayı kaybetti diye öfkelenir, Don Juan da başka bir bahis önererek onu yatıştırır: Altı gün içinde "hem vazifesine başlamak üzere olan bir rahibe adayını hem de evlenmek üzere olan bir arkadaşının geli-

nini" baştan çıkaracaktır.[30] Juan görevine, Luis'nin kadını Doña Ana'yı fethederek başlar; kadını, Don Luis kılığına girerek kandırır. Ardından, Kumandanın kızı Doña İnez'i kucağında evine taşır; Juan, kızı, manastırda çıkan yangından "tam zamanında ... oradan geçerken" kurtarmıştır (s. 509).

Fakat Don Juan, İnez'e âşık oluverir; tam Romantik edebiyata özgü bir karakter değişimi. Kızla evlenmek ister ve kızını ona versin diye Kumandan Don Gonzalo karşısında "kendi gururunu hiçe sayar". Juan kıza "Tanrı, senin aşkınla beni kazanmayı" umuyor der (s. 512); İnez'in erdemli oluşu "bir şeytanı meleğe çevirecektir" (s. 516). Fakat Don Gonzalo, Juan'ın ricalarını küstahça duymazdan gelir; Don Juan, Kumandanı vurur, sonra Don Luis'i de düelloda öldürüp İtalya'ya kaçar.

Birinci Kısmın sonu. Fakat üç perdelik İkinci Kısım da var; kahramanın mantıkdışı bir şekilde kurtarılması için bize ikinci bir süreç sunuluyor. Don Juan beş sene sonra memleketine döner ve babası Don Diego'nun, aile kabristanını, oğlunun tüm kurbanlarının yattığı bir mezarlık haline getirme yolunda bütün servetini harcadığını görür. Kumandanın, Don Luis'nin ve Doña İnez'in mezarları kabristana tepeden bakmaktadır; az sonra karşımıza bir değil en az üç canlı heykel çıkar. Doña İnez'in "Juan tarafından terk edilip" manastıra döndükten sonra ıstırabından öldüğü izah edilir (s. 522); şimdiyse hayalet olarak geri gelmiştir. Daha önce Tanrı'ya onun günahkâr ruhuna karşı rehine olarak kendi ruhunu almasını önermiş'tir. Juan'a, ertesi gün kesinlikle öleceğini söyler ve eğer "cehennemden esinlendiği aşkı" konusunda dürüstse "senin tarafında olacağım" sözünü verir; "fakat kötü tarafı

[30] Bu ve bundan sonraki alıntılar William I. Oliver'in İngilizceye çevirisinden alınmıştır: Mandel (ed.), *The Theatre of Don Juan*, s. 484. Metin içindeki alıntılar sayfa numarasına atıfta bulunularak belirtilmiştir. Oyunun standart İspanyolca baskısı için bkz. Aniano Pena, *Don Juan Tenorio* (Madrid, 1984). Ayrıca şu incelemeye bakınız: Narciso Alonso Cortes, *Zorilla: su vida y sus obras*, 3 cilt (Valladolid, 1917-20), I.405-42.

seçersen, ikimizi de sonsuza kadar mahvedersin" (s. 524). Bu noktada Don Juan oradan geçen iki eski arkadaşına denk gelir ve onları akşam yemeğine davet eder; aklına gelen ironik bir düşünceyle heykelleri de yemeğe çağırır ve Kumandandan özel bir ricada bulunur: "Yaşadığım dünyanın ötesinde başka bir dünya var mı yok mu, bana söyleyebilirsin ... doğrusunu söylemek gerekirse, başka bir hayata asla inanmadım." (s. 527)

Ertesi gün büyük akşam yemeğinde, birtakım uğursuz seslerin ardından Kumandanın heykeli kapıdan içeri süzülür. Juan'ın dostları kendilerinden geçip bayılırlar ve heykel, Juan'a yaklaşıp, ertesi gün ölmeye "ruhunu hazırla" der; aynı zamanda Don Juan'ı "iade-i ziyarete" çağırır (s. 532). "Tanrı'nın merhameti ve aşkın gücü" adlı son perdede Kumandanın sofrası yılanlarla ve kemiklerle donatılmıştır; yemek, "büyük kül tabağından" ve "ateş kadehinden" oluşur (s. 535). Adeta amansız bir *doctrina ex machina*[31] olan heykel, Don Juan'a, "tek bir pişmanlık hareketi ruhun kurtuluşunu temin eder" diye söz verir (s. 536). Juan kuşkucudur; "otuz yıllık suç ve günah, tek bir anda nasıl silinir?" diye sorar. Ölüler hizmete çağrılır; hayaletler, iskeletler, ruhlar mezarlarından kalkıp çağrıya kulak verirler. Heykel, "elveda belirtisi olarak" elini uzatır, fakat Don Juan tereddüt eder. Fakat az sonra, Tanrı'nın merhametinin yanında olmadığını anlar. İskeletler ve hayaletler, Juan'ın üstüne çullanmak üzerinedir; heykel acımasızca, "artık çok geç," der (s. 537).

Sürpriz! Sürpriz! Oyun burada bitmez. Doña İnez kabrinden kalkar ve "Tanrı Don Juan'ı mezarımın ayak ucunda affediyor" der. Don Juan haykırır: "Yüce Tanrı, sana inanıyorum" (s. 537). Ölülerin hizmeti bu noktada biter; cenaze çanlarının sesi kesilir; ölü ruhlar, kül küplerine döner; Don Juan'ın ardından gittiği İnez, kabrinin yerini alan çiçekten halının üzerine düşer. Juan ölürken

[31] *Deus ex machina* deyimine benzer şekilde, beklenmedik anda olayın seyrine müdahale eden bir öğreti anlamında —*çev. notu.*

şunu söyler: "Don Juan'ın Tanrısı, merhamet Tanrı'sıdır." Sahnenin unutulmaz son cümlesi şöyledir: "Ruhları ağızlarından alev biçiminde çıkar ve bu alevler, müzik eşliğinde havaya yükselir ve gözden yiter." (s. 538)

Bu abartılı sonun Hollywood versiyonunu pekâlâ tahayyül edebiliriz. Fakat olay örgüsüne dair bu özet, oyunun faziletleri hakkında hiç fikir vermez. Zorilla yetenekli bir şairdir, incelikli değildir ama ahenkli ve dinçtir, renkli ve etkili imgeler sunar. Elbette oyunun konusu halkın nabzına göre şerbet veriyor, dolayısıyla oyun hareketli sahnelerle ve belagati kuvvetli repliklerle dolu.

Yoksul Zorilla, oyunu ilk temsilinin kazancı karşılığında satmıştı; nispeten dara düştüğü günlerde, oyunun sürekli gösterildiğini ama kendisine hiçbir mali getirisi olmadığını görmek ona adeta işkence gibi gelmiştir. Yine de kimi kazançları olmadı değil; 1889 yılında Gırnata'da düzenlenen görkemli bir merasimle saray şairi ilan edildi; 1893 yılında öldüğünde muhteşem cenaze töreni için ulusal yas ilan edilmişti ve bu törene 200.000 kişinin katıldığı söylenmiştir.[32]

Özgün Don Juan'ın tüm taklitleri, Tirso'nun kahramanıyla ortak özellikler taşır. Düşüncesizce, ya da bilinçsizce de diyebiliriz, benmerkezci olmaları bakımından ona benzerler: Onlar için kendileri dışındaki insanlar, insan olarak var olmaz. Kendi zamanlarının kabul görmüş din sistemlerine inansalar da inanmasalar da, bu sistemlerin gereklerini hayatlarında uygulamazlar, ancak son dakikada tövbe etmeye çalışmaları hariç, örneğin Zorilla'nın Don Juan'ının yaptığı gibi. Hepsi büyük seyyahtır (gerçi yurtlarından kaçmak zorunda kaldıkları için), hepsi hile, üçkâğıt ve yalan söyleme konusunda ustadır. Hepsinin tek bir özel uşağı bulunur, gerçi bu uşaklardan sadece bazıları, Tirso'nun Catalinon'u kadar önemli ve eğlencelidir, örneğin Molière'in Sganarelle'si ya da Da Ponte'nin

[32] Miguel Ramos Carrion, "A Zorilla en su entierro," *El Impartial*, 26 Ocak 1893.

Leporello'su gibi; Zorilla'nın uşağı Ciutti'si ise Juan'ın sadece bir aleti gibidir, ne bir eleştiri getirir ne de olaya mizah katar.

Cinsel hayatlarına gelince, ki onların olduğu kadar bizim de başlıca ilgi alanımız budur, gözden geçirdiğimiz tüm Don Juan'lar açıkçası etkili bir performans sergiler; fakat aralarında önemli farklar da bulunur. Molière'in kahramanı muhtemelen kadınlar konusunda en takıntısız olanıdır. Doğası *libertin*, yani "özgür düşünceli" kelimesinin eski anlamına uyar: Dinî ve ahlaki ikiyüzlülüklere hevesle saldırır, fakat oyun sırasında sadece bir aşk macerası yaşar, o da karısı Elvire'yle yaşadığı maceradır. Mozart ile Da Ponte'nin Don Giovanni'si, onun geçmişte kırdığı cevizleri sıralayan Leporello'nun listesine göre doyumsuz bir çapkındır; fakat bu kahraman da sahnedeki aşk performansına bakarsak nispeten başarısızdır. Aslında, tüm Don Juan'lar arasında "zanaati bakımından en verimsiz" âşık damgası yemiştir.[33]

Zorilla'nın Don Juan'ı pek akla yatkın olmayabilir, fakat onun da ağına düşürdüğü kadınların sayısı kayda değer bir rakama ulaşmıştır. Fakat Zorilla da Romantik nesle aittir ve kendi tarzında modern bir yazardır: Dolayısıyla, her ne kadar Zorilla'nın Juan'ı tıpkı selefleri gibi Doña İnez'e bütünüyle kalpsiz bir pusu kursa da, kızı görüp onunla konuşunca aklındaki hinlikler değişir: İlk bakışta âşık olmuştur ve sonuç olarak, büyük oranda ıslah olur. Hem Don Luis hem de Don Gonzalo, ona haksızlık yaparlar, adeta Juan'ı kendilerini öldürmeye zorlarlar; dolayısıyla oyun, kusurun aslında Juan'da olmadığını ve onu affetmemiz gerektiğini ima eder. Dahası, İnez, Juan'ın aşkına hem yaşamda hem mezarda karşılık verir. Kumandanın ilan ettiği laneti hükümsüz kılar, böylece Juan ve İnez, ölümden sonra görkemli bir hayat sürmek için birlikte uzaklaşırlar.

Mozart ve Da Ponte'nin eserinde bunların hiçbiri yok:

[33] Newman, "Don Giovanni," s. 116.

Onların cesur ve kötü adamı bağırış çağırış cehenneme gider; dünyada kalıp basmakalıp mutlu sonu yaşayan davacıları ise onun yokluğunda önemlerini kaybeder. Fakat Zorilla'nın oyununda Don Juan'ın son dakikada affedilmesi, Goethe'nin Faust'unun affedilmesine benzer; hem Goethe hem de Zorilla, miras aldıkları oyunun özgün ibretlik sonunu değiştirip verdiği ahlak dersini önemsizleştirirler, böylece modern tek eşli aşk sistemini desteklemiş olurlar; bu tarz bir aşk, bireyci çekirdek aile sisteminin payandasıdır; Marlowe'un ve Tirso'nun, ibreti ön plana çıkaran şemalarını sabote ederler ki Romantik dönemde kurtarıcı diye aşka duyulan hürmeti onaylayabilsinler.

ROMANTİK *DON QUIJOTE*

Don Quijote'nin pek çok dilde pek çok taklidi bulunur; fakat incelediğimiz dört mit içinde, ister İspanyolcası ister çevirisi olsun, özgün versiyonu en fazla okunmuş ve başka yazarların eserlerini en fazla etkilemiş eser muhtemelen *Don Quijote*'dir.

Don Quijote, ele aldığımız dört mit içinde edebiyat dünyasına nesir olarak giriş yapmış öbür eser olan *Robinson Crusoe*'dan daha yavaş yayılmıştır. *Robinson Crusoe*, yayımlanmasının birinci yılı içinde Fransızca, Almanca ve Felemenkçeye çevrilmişti.[34] *Don Quijote*'nin tercüme edilmesi daha uzun sürdü. İlk olarak İngilizceye çevrildi: Thomas Shelton'ın Birinci Kısım çevirisi 1612'de, İkinci Kısım çevirisi 1620'de yayımlandı; 1687'de John Phillips'e ait başka bir çeviri de piyasaya sürülecekti.[35] Fakat XVII. yüzyılda çıkan İngilizce baskıların toplam sayısı, Fransa'da çıkan baskılardan azdı. Fransa'da Birinci Kısım 1614, İkinci

[34] Paula A. Backscheider, *Daniel Defoe: His Life* (Baltimore, 1989), s. 412.

[35] Edwin C. Knowles, "Cervantes and English literature", *Cervantes across the Centuries* içinde, editörler Angel Flores ve M. J. Benardete (New York, 1947), s. 266-68.

Kısım 1615'te çevrildi ve o yüzyılın sonuna gelindiğinde eserin Fransa'da en az on dört baskısı vardı. XVII. yüzyılda okuyucular Don Quijote'yi öncelikle komik ve alaycı bir şahsiyet olarak tanımışlardı; *quixotism* [donkişotluk] teriminin İngilizceye o dönemde girmiş olması dikkate değer.[36]

XVIII. yüzyıl, Cervantes'i daha ciddiye almıştır. 1700, 1750 yılları arasında kitabın on sekiz ya da on dokuz baskısı çıkmıştı ve Jerry Beasley'e göre bu eser, "kurmacada bu çağın zevkini anlamak bakımından epey önemlidir."[37] İngiltere'de yeni gerçekçi kurmaca yazarları arasında Cervantes hayranlarının sayısı giderek artıyordu. Belki de bunların en etkilisi Henry Fielding'di; *Joseph Andrews* adlı romanının kapak sayfasında, bu "tarihçe, *Don Quijote*'nin yazarı Cervantes'in üslubunun taklit edilmesiyle yazılmıştır," diye ilan eder.[38] O dönemin romanları arasında Charlotte Lennox'un *The Female Quixote*'u ([Dişi Quijote], 1752) ve Richard Graves'in *The Spiritual Quixote*'u ([Ruhani Quijote], 1773) vardır. Tobias Smollett'in *The Life and Adventures of Sir Lancelot Greaves* ([Sir Lancelot Greaves'in Yaşamı ve Serüvenleri], 1760-61) adlı eseri açıkça Cervantes'in hikâyesini temel almıştı; hatta Smollett, kendi *Don Quijote* çevirisini de yayımlamıştı. Samuel Johnson, okuyucuların Don Quijote'yi bilmekle kalmayıp kendilerini onunla özdeşletirdiklerini de düşünüyordu; *The Rambler* [Avare] adlı dergide (2 numara, 1750) şunu yazmıştı: "Aynı tür düşleri gördüğünü pek az yazar yadsıyabilir"; ve ekler: "Don Quijote'ye acıdığımızda, aslında kendi hayalkırıklığımızı yansıtıyoruzdur."

Romantik dönem sayesinde, *Don Quijote* hakkındaki genel görüş bütünüyle dönüşmüştür; ayrıca bu şövalye, hem şairler hem de nesir yazarları için aşağı yukarı denk

[36] "Donkişotluk" kelimesi ilk kez *Oxford İngilizce Sözlüğü*'nde 1688'de geçmiştir.

[37] Jerry C. Beasley, *Novels of the 1740s* (Athens, Ga., 1982), s. 10.

[38] İlk baskının (1742) kapak sayfasının tıpkı basımı için bkz. Henry Fielding, *Joseph Andrews*, ed. R. F. Brissenden (Harmondsworth, 1977, 1988).

bir kişisel ideal haline geldi. William Wordsworth, özyaşamöyküsünü anlattığı şiiri *Prelüd*'de, "Cervantes'in kaleme / aldığı meşhur şövalyenin hikâyesi"nin güçlü cazibesini kabul eder ve bir zamanlar bu kitabın, hayal gücünde nasıl bir "yarı-Quijote" şahsiyeti canlandırdığını anlatır; bu hayalî kişiye Wordsworth:

> Bir cisim verdim ona,
> Onu yaşayan biri gibi hayal ettim,
> Hassas ruhlu bir çöl sakini, aşkın ve yoğun hisler
> Sonsuz yalnızlıklar içinde uzayan
> İçsel düşünceler yüzünden aklını yitirmiş,
> Dolaşıp duran biri olarak şekillendirdim
> Bu kutsal macerada! Acımıyordum fakat;
> Aksine, böyle bir görev alan birinin
> Saygıyı hak ettiğini düşünüyordum,
> Ve böyle bir deliliğin kör ve korkunç ininde
> Mantığın yatıyor olduğunu.[39]

Cervantes'in eserine Byron da hayrandı. "Gülerek uğurladı Cervantes İspanya'nın şövalyelik kurumunu" diye yazıp gülünç bir hata yapmış olsa da,[40] *Don Juan*'ın önceki kıtalarından birinde bu hatayı düzeltmiştir:

> Ki tüm öyküler içinde en acıklısıdır bu – daha da acıklısı
> Güldürücü oluşudur: öykünün yiğidi doğrudur oysa
> Ve doğruluğu savunuyordur hani, kötülüğü önlemektir baş ilkesi
> En büyük ödülü budur eşitsizliklere karşı savaşmakta
> Erdemidir delirten onu! Ne ki serüvenleri
> Üzücü bir görüntü yaratır olsa olsa

[39] William Wordsworth, "The Prelude; Or, Growth of a Poet's Mind" (1850), *Wordsworth, Poetical Works* içinde, ed. Thomas Hutchinson, gözden geçiren Ernest de Selincourt (Oxford, 1969), 5.60-61, 143-52 [*Prelüd: Bir Şairin Zihinsel Gelişimi*, çev. Nazmi Ağıl, Yapı Kredi Yayınları; s. 91, 93-94].

[40] *Don Juan*, ed. T. G. Staffan, E. Steffan ve W. W. Pratt (Harmondsworth, 1982, 1987), kanto XIII, kıta 11 [*Don Juan*, çev. Halil Köksel, Yapı Kredi Yayınevi, s. 433]

> En üzücüsü de bu destandan çıkardıkları derstir
> Onun üstüne kafa yoranların.[41]

Şiir bakımından, bu dizeler hiç de Byron'ın en iyi dizeleri değil; fakat, Byron her zaman dünyanın en ciddi adamı olmasa da, şairi, yani kendisini bir Quijote, yani başarısızlığa mahkûm bir kahraman olarak canlandırırken ölümüne ciddiydi.

Coleridge, "Cervantes'in ve ülkesinin dehasının şaheseri" diye nitelediği *Don Quijote* karşısında yeni bir tavır takınmıştı. Quijote için, "muhakemeden ve anlayıştan yoksun akıl," ve Sancho Panza için "mantıktan ya da hayalgücünden mahrum sağduyu" diye unutulmaz bir yorum yazmıştır: "Sancho'yu ve efendisini yan yana getirdiğinizde eksiksiz bir zekâ teşkil ederler. Bu iki karakter, sırayla ve birbirlerinin yerine geçerek, dünyaya dolandırıcı ve dolandırılan olarak hakim olur. Bu karakterlere can vermek ve kalıcı olanı bireysel olanla birleştirmek, dehanın en yüce yaratımlarından biridir ve neredeyse sadece Shakespeare ile Cervantes'in ulaştığı bir başarıdır."[42]

Kendisine has zor anlaşılan üslubuyla Coleridge, bu pasajda Avrupa'nın Cervantes'e dair görüşündeki değişikliğe katılmış oluyordu. Anthony Close bu değişikliği fiilen belgelemiştir;[43] Close'a göre ana katkı Almanya'dan gelmiştir. Almanya'da *Don Quijote*, erken bir tarihte kitabın Fransızca baskısından tercüme edilmişti; ilk kısım 1648 ve iki kısım birlikte 1683'te. Kimi uyarlama romanlar da yazılmıştır, ayrıca on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında hikâyenin tiyatro ve resim versiyonları için sahici bir takıntı oluşmuştu; bu gelişme kısmen, ilginçtir ama Almanya'da geniş kesimlerin Fielding'e hayranlık duy-

[41] *Don Juan*, kanto XIII, kıta 9.

[42] *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, ed. Thomas M. Raysor (Londra, 1936), s. 98, 102.

[43] Anthony Close, *The Romantic Approach to "Don Quixote"* (1918; Cambridge, 1978).

masıyla ilişkilidir.[44] Herder ömrü boyunca *Don Quijote*'yi inceledi, araştırdı. En başta Cervantes'in, "onca büyük ve soylu vasfa sahip" bu kahramanla alay etmesinden hoşlanmamıştı; daha sonra, Sancho Panza'nın gerçekçiliğini takdir etmeye ve Don Quijote'yi, "kendi zamanlarının geçtiğini bilmeksizin hâlâ gün ışığında at süren, tarihin yaramaz perilerinden biri" olarak görmeye başladı. Quijote'ye tarih üzerinden bakan bu görüş çok etkili olmuştur.[45]

Close, Herder düşüncesinin yankılarını neredeyse tüm Alman Romantik yazarlarda bulur; Goethe'de (o da ömür boyu kitabı incelemiş ve *Don Quijote*'yi acemi İspanyolcasıyla okumuştur), arkadaşı Schiller'de, Schelling'de, Schlegel kardeşlerde, Tieck, Heine ve Jean Paul Richter'de. Schiller, Almanya'da sonraki dönemin Romantik yazarlarının yaklaşımını etkileyecek genel eleştiri standartlarının belirlenmesinde bilhassa önemli bir paya sahiptir. Cervantes'in takdire şayan ve kibar haydudu Roque Guinart, Schiller'e, kendi oyunu *Die Räuber*'in [Haydutlar] başkahramanı Karl Moor'un haleti ruhiyesi için fikir vermiştir. Schiller, "soyguncu Karl Moor'un dünyaya duyduğu öfke, onun içindeki, tiksindiğimiz ve sevdiğimiz, hayran olup acıdığımız tuhaf Don Quijote'yi" anlamamıza yardımcı oluyor diye yazmıştır.[46]

Philosophie der Kunst ([Sanat Felsefesi], 1802-5) adlı eserinde Schelling, "mitsel *Don Quijote* destanı, Gerçek ve İdeal arasındaki kaçınılmaz mücadeledir" diye yazmıştı. Bu fikri Friedrich Schlegel de benimsemişti. Schlegel, *Don Quijote*'ye yönelik tavırların gelişiminde bilhassa önemlidir; bunun sebebi, sanat, ruhu gündelik gerçeklerin dertleri üzerine çıkararak onu avutan yüce bir oyun biçimidir dediği genel eleştiri kuramıdır. Ona göre *Don Quijote*'nin

[44] Lienhard Bergel, "Cervantes in Germany", *Cervantes across the Centuries* içinde, editörler Flores ve Benardete, s. 309-1.

[45] Bergel, "Cervantes in Germany", s. 313-15. Bergel, daha sonra Don Quijote'yi İspanya'nın "ulusal romanı" olarak betimleyecek düşünceyi Herder'in önceden gördüğünü belirtir.

[46] Bergel, "Cervantes in Germany", s. 321.

"yüce oyunu," "insan doğasının özgün kaosunun" bir portresidir.[47] Quijote, "birey olmaktan ziyade simgesel bir varlıktır"; maceraları ise "grotesk bir komedi" sunar bize; bu komedide, "çılgınlığa kapılmış şaşkın İdeal, bitkin düşer," fakat bununla birlikte, "kaba rakipleri karşısına daha üstün bir ahlakla çıkar."[48]

Close'un ismini andığı öteki Romantik dönem yazarları da Cervantes'ten derinden etkilenmiştir. Heine, Goethe'nin *Faust*'u ve Shakespeare'in *Hamlet*'iyle birlikte *Don Quijote*'nin, Romantik dönemin en gözde metni olduğunu yazar: "Fikirler uğruna savaşıp acı çeken şövalyelerimizin hepsi ... Don Quijoteler kadar çok." Jean Paul Richter'e kalırsa, Quijote ve Sancho Panza, "tüm insanlığın kaderi üzerinde parlayan Deliliğin ikiz safhalarıdır." *Don Quijote*'yi Almancaya çevirmiş olan Tieck, kitap için ilginç bir giriş yazısı da kaleme almış, ayrıca kendi Kişotvari romanı *Eine Sommerreise*'yı [Bir Yaz Yolculuğu] yazmıştır. Tieck, aslında temel bir karşıtlıkları olmadığı fikrine dayanarak, *Don Quijote*'nin "şiirsel" ve "şiirsel olmayan" tarafları arasındaki sözde ayrılığı açıklar: Don Quijote, "hem hürmeti hem de kahkahaları hakediyor," der.[49] Friedrich Hegel o kadar rağbet görmeyen bir kulvardan ilerlemiştir. Ona göre Don Quijote, "aşırıya kaçmış öznel bir karakterdir"; "akıl uyarınca düzenlenmiş bir dünya ile kendisi için düzen ve istikrar yaratmaya çalışan tek başına bir birey arasındaki zıtlığı" sunduğu için de komiktir. "Genç insanlar çağımızın Don Quijoteleridir," diye devam eder Hegel, çünkü "devletin ve toplumun, polis, yargı ve ordu tarafından korunan yerleşik yasalarını" kabullenmek ellerinden gelmez.[50]

[47] Bergel, "Cervantes in Germany", Schelling: s. 322, Schlegel: s. 324.

[48] Close, *The Romantic Approach to "Don Quixote"*, s. 36.

[49] Bergel, "Cervantes in Germany", Heine: s. 330-32, Richter: s. 326-28, Tieck: s. 325-26.

[50] Bergel, "Cervantes in Germany", s. 328-30; Hegel, *The Philosophy of Fine Art* (New York, 1975), 2.373-75.

Fransa'da yazarların neredeyse tümü Cervantes'i heyecanla karşılıyordu. Hatta bir keresinde Voltaire, kendini Don Quijote'yle özdeşleştirmişti. Alman şehri Hertford'a girerken nöbetçi durdurup sorar: "Kimdir o?" Voltaire kendiyle alay ederek yanıt verir: "Don Quijote."[51] Rousseau'ya göre Quijote, bir insan hakları savaşçısıdır. Arkadaşına yazdığı bir şiirde, toplumsal eşitlik için verilen lanetli savaşta bir "büyük palavracı," yani yeni Don Quijote olmayı gerçekten istiyor musun diye sorar.[52] Chateaubriand, Don Quijote'nin "zalim neşesinden" bahseder; Balzac, "güçlüler karşısında zayıfları korumaktan hoşlandığı" için kendisinin Quijote'ye benzediğini söylemiştir.[53] *Journal d'un poete* ([Şairin Günlüğü], Şubat-Mart 1840) adlı eserinde Alfred de Vigny, ölüm döşeğinde yatan Cervantes'in, *Don Quijote*'ye ne göstermek istedin sorusuna "Kendimi" diye yanıt verdiğini kafasında canlandırır. Vigny şöyle devam eder: "Kaba ve maddeci bir toplumda yanlış bir konuma oturtulmak hayalgücünün ve heyecanın talihsizliğidir." Kendi kuşağının bütünüyle "ezeli Don Quijoteler" olduğunu yazar.[54]

Özetlemek gerekirse, Romantik dönemin İngiliz, Fransız ve Alman yazarları, Cervantes'i yeni bir ciddiyetle ve duygudaşlıkla okumuş, Don Quijote'yi toplumsal eşitlik ve bir ideal için mücadele eden temiz ve sahici bir savaşçı olarak görmüşlerdir.

Fakat Cervantes en büyük övgüyü Rusya'dan almıştır. *Don Quijote*, 1838 yılına kadar özgün İspanyolcasından Rusçaya çevrilmeyecekti; fakat bundan önce Fransızcasından Rusçaya en az dört kez çevrilmişti;[55] ve Cervantes

[51] Jean Orieux, *Voltaire*, İngilizceye çevirenler Bray ve Lane, (New York, 1979), s. 150.

[52] Jean Girchenn, *Jean-Jacques Rousseau*, İngilizceye çevirenler John ve Doreen Weightman, cilt 1 (Londra, 1966), s. 111.

[53] Crooks, "Translation of Cervantes into French", *Cervantes across the Centuries* içinde, editörler Flores ve Benardete, s. 302.

[54] Alfred de Vigny, *Oeuvres completes* (Paris, 1968), 2.112, 1129.

[55] Ludmilla B. Turkevich, "Cervantes in Russia", *Cervantes across the*

Rusya'da en azından Büyük Katerina döneminden beri takdir ediliyordu. Puşkin'in *Yevgeni Onegin* adlı eserinin kadın kahramanı da Don Quijote'ye dayanıyordu (bir gıdım da Don Juan'a); gerçi Tatyana, şövalye romansları yerine kendi çağının duygusal romanlarını fazlasıyla okuyordu.[56]

Fakat Rusya'da Cervantes'in açık ara en büyük hayranı Dostoyevski'ydi. Bu dünya sona erse ve öteki dünyada insanlara, "yeryüzünde geçirdikleri yaşamlarından ne anladıkları, ne gibi bir neticeye vardıkları sorulsa, insan bir *Don Quijote* nüshası uzatıp, 'Hayat hakkında vardığım yargı budur. Bunun için beni ayıplayabilir misin?' diyebilir," diye yazmıştır.[57] Aralık 1867'de yazdığı iki mektupta Dostoyevski, aklından geçirdiği özgün bir roman fikrinden bahseder. İlk mektup, yazı işleri müdürü Maykov'a yazılmıştı; 4 Aralıkta Dostoyevski, "harika bir fikirle" boğuşacağını ve "bu fikre âşığım" diye yazmıştı. Şöyle devam eder: "Fikir şu: *Tepeden tırnağa iyi bir adamın portresini çizmek.* Bundan daha zor bir iş olmayacağına inanıyorum, hele de yaşadığımız şu zamanda."[58] Ertesi gün de yeğeni Sofya İvanova'ya benzer satırlar kaleme alır:

> Romanın ana fikri, mutlak iyi bir adam... Dünyada mutlak iyi tek şahsiyet İsa Mesih'dir, dolayısıyla hudutsuz, sonsuz iyilik barındıran şahsiyet görüngüsü, kendi içinde zaten... Hıristiyan edebiyatındaki şahsiyetlerin sonsuz bir mucizesidir, ki bunların en yetkini Don Quijote'dir. Fakat Don Quijote, aynı zamanda gülünç biri olduğu için iyidir ve başarılı olmasının tek sebebi budur. Alay edilen ve kendi değerinden habersiz iyi bir adama duyulan şefkat, okuyucuda bir sempati yaratır. Don Quijote'nin bu şefkat

Centuries içinde, editörler Flores ve Benardete, s. 343-44.

[56] Turkevich, "Cervantes in Russia", s. 348-50.

[57] *Selected Letters of Fyodor Dostoyevsky*, editörler Joseph Frank ve Darrel Goldstein, İngilizceye çeviren Andrew R. MacAndrew (New Brunswick, 1987), s. 272, n. 72.

[58] *Selected Letters of Fyodor Dostoyevsky* (New Brunswick, 1987), s. 262.

uyandırma becerisi, mizah duygusunun da sırrı.[59]

Dostoyevki'nin bahsettiği roman elbette *Budala*'ydı. Quijote'yi her bakımdan iyi bir adam olarak görmek, aslında bir tespittir; fakat onu İsa Mesih'le aynı aşağı yukarı aynı kefeye koymak sıradışı bir övgüdür. Quijote ile *Budala*'nın başkahramanı Mişkin arasındaki koşutluk ne yakındır ne de tafsilatlı; fakat Dostoyevski'nin "budala"sı, kişotvari niteliklerin Romantik döneme özgü bir dönüşümü olarak, büyüleyici ve özgün bir kişiliktir. Mişkin zaman zaman nispeten gülünç durumlara düşer, fakat bu hali bir şekilde kendi gücünden kaynaklanmaktadır; toplumsal münasebetleri anlamaktaki eksikliği, herhangi bir maddi ya da açıkgözlülük güdüsünün olmamasından türer; insanların iyiliği dışında bir şey düşünmeyi reddeder, hatta kendisini aldatmaya, sömürmeye çalışanlar hakkında bile kötü düşünmez.

Dostoyevski, açıkçası Mişkin'in komik olmasını istemişti; fakat Dostoyevski'nin, karakterin ruh halini derin ve gerçekçi bir şekilde işlemesi bunu pek mümkün kılmaz. Doğrusu, *Budala*'da Mişkin'in portresini sunmak, romanda Dostoyevski'nin ideolojik bir mevcudiyeti bulunmasından ötürü zorlaşmıştır. Rusya'nın Ortodoks dininin, Roma Katolikliği karşısında nasıl üstün olduğunu anlatan Mişkin'in bu söylevi (s. 623-627),[60] bize aşırı, hatta komik bir abartı gibi gelebilir; fakat aslında Dostoyevski'nin kendi düşüncesini yansıtmaktadır. Bunun daha kapsamlı getirileri vardır: Dostoyevski, Mişkin'i anlatırken öznel, ironik ya da komik olamaz, çünkü bütün o çocuksuluğuna ve deliliğine rağmen Mişkin'in aslında nasıl "mutlak iyi bir insan" olduğunu göstermeye uğraşmaktadır. On Emre atıfta

[59] *Selected Letters of Fyodor Dostoyevsky* (New Brunswick, 1987), s. 269-70.

[60] *The Idiot,* İngilizceye çeviren Eva M. Martin (Londra, 1948), s. 523-28. Martin bu ismi Latin alfabesine "Muishkin" diye çevirmiş olsa da prense ben "Mişkin" diyorum. [*Budala,* çev. Mazlum Beyhan, İletişim Yayınevi, s. 623-627]

bulunup "komşunu kendin gibi sev" ve "başkasını yargılama ki sen de yargılanma"[61] derken, İsa'nın ne kastettiği hakkında çarpıcı bir örnek sunmak ister Dostoyevski. (Bu Hıristiyan doğrularını sergilemenin hayatta olduğu gibi romanda da zor olması hiç şaşırtıcı değil; böylece, acaba Mişkin "komik" bir karakter midir tartışması sürer.)

Mişkin, aşırı bir bireycidir; Don Quijote'ye benzetilmesi ise, incelediğimiz dört mit kahramanımızın Romantik dönemde geçirdiği dönüşümü temsil eder. Mişkin sahici bir prenstir ve çok zengindir, dolayısıyla kafasına estiği gibi, planlanmamış, gelişigüzel bir hayat yaşayacak kadar şanslıdır. Bol bol sehayat eder, aile bağlarından azadedir, bir kurumsal ya da toplumsal oluşumun içinde tıkılıp kalmamıştır. Sözde "kutsal" bir adam olarak Mişkin, Cervantes'in Quijote'sinin aksine, yazarın eleştirilerine açık değildir. Kısacası Mişkin, Romantik dönemde Don Quijote'nin ben ideali olarak yeniden yorumlanmasının harika bir örneğidir: Gerçek hayatın gerekleri karşısında yenilmiş olsa da bu şahsiyet, alelade varoluşun taleplerine uyum göstermekten ziyade, insan emellerine dair incelikli bir model sunar. Don Quijote gibi Mişkin de, esasen gündelik gerçekliğin düşmanı değildir; bunun yerine, benlikle ilgili kendi yüce fikri uğruna, bu gerçekliğin gereklerini bütünüyle göz ardı eder.

De Vigny, Don Quijote'yi kendisiyle özdeşleştirdiğinde, Cervantes adına değil, öznel olana ve bireyin içsel bilincine vurgu yapan koca bir Romantik hareket adına konuşuyordu. Dostoyevski'nin Mişkin'i Romantik dönemde mit kahramanlarının yüceltilmesinin geç fakat aşırıya kaçmış bir versiyonuydu. Başkahramanın "mutlak iyi insan" diye övülüp Don Quijote ve İsa Mesih'le aynı kefeye konmasından daha büyük bir yüceltme hayal edilebilir mi?

Daha önce gördüğümüz gibi, Dostoyevski, başkahramanını kasıtlı bir şekilde İsa'ya benzetmek istemişti; fakat "yüceltme" terimi, Faust'a, Don Juan'a ve Robinson

[61] Matta 19:19; Matta 7:1.

Crusoe'ya uygulandığı zaman bir parça abartılı görünebilir. Ancak, Romantiklerin Faust ve Don Juan'a uygun gördüğü pişmanlık duygusu, en az iki bakımdan çarpıcı ve birörnektir: Birincisi, cezalandırma konusunun izleri fiilen bertaraf edilmiştir, yani Faust ve Don Juan artık cehenneme gitmezler; ikincisi, diğer iki mit kahramanının kişiliği gibi, bunların da kişiliklerine daha olumlu bir gözle bakılmaktadır. Mitlerin pek çok yerleşik alameti, örneğin kahramanların aileden ve toplumsal bağlardan dışlanması ve esasen göçebe gibi yaşamaları, değişmeden kalmıştır. Fakat mitlerin ruhu bütünüyle farklılaşmıştır: Olumlu bir hisle algılanırlar ve işin bütününde takdir edilirler. Mitlerin özgün versiyonlarının yazarları kendilerini başkahramanlarıyla pekala özdeşleştirmiş olabilir, fakat kişisel hisleri toplumsal kısıtlamaların denetimi altındaydı ve hepsi, hikâyesini, yerleşik ahlaka uygun bir sonla bitirmiştir. Okuyucularının ya da izleyicilerinin duyguları da aynı şekilde bölünmüş olabilir. Fakat Romantik dönemde bu ibretlik sonlar büyük oranda terk edildi; ahlakı çiğnedikleri için bu dört mit kahramanına duyulan öfke tamamen dönüşüp bir hayranlık şeklini aldı.

9 MİT VE BİREYCİLİK

Mitoloji ve *mitsel* gibi terimler XVII. yüzyıldan beri İngilizcenin bir parçası olsa da, hem *mit* hem de *bireycilik* kelimeleri Romantik dönem sonrasına ait terimlerdir. "Mit" sözcüğü İngilizcede ilk kez 1830 yılında ortaya çıktı. *Oxford İngilizce Sözlük*'te verilen anlamı şudur: "çoğunlukla doğaüstü kişileri, eylemleri ya da olayları içeren, tamamıyla kurmaca bir anlatı; ayrıca, doğal ya da tarihsel görüngülerle ilgili kimi halk düşüncelerini de kapsar." Bu sözcük, Latince *mythus* kelimesinden Fransızca *mythe* kelimesi aracılığıyla gelmiştir. *Oxford İngilizce Sözlük*'teki tanımının gösterdiği gibi, tam anlamının tarifi güçtür: Claude Lévi-Strauss, "Yapısal Mit Çalışmaları" adlı klasik deneme yazısında, bugün bile mit hakkında kafa yormanın, "bir kaos tablosu" hakkında düşünmek anlamına geldiğinden yakınır.[1] Mit hakkındaki başlıca modern düşünceleri kısaca tanımlayıp, bu incelemede mit kelimesine biçtiğimiz anlamıyla kelimenin nasıl yerinde kullanılacağını açıklığa kavuşturmak isterim. 1969'da Malinowski'yi anmak için verdiği "Mit Kuramları" adlı konferansta Percy S. Cohen'in sunduğu, kendi deneyimlerine dayanan özeti temel alacağım; buna göre, mitleri yorumlamanın başlıca yedi çeşidi vardır.[2]

İlk ve en eski çeşidi, mitlerin, aşağı yukarı gerçeklere dayanan ya da mantıklı soruları yanıtlamaya çalıştığını varsayar. Edward Burnett-Tylor ve *Altın Dal: Büyü ve Din Üzerine Bir Çalışma* (1890) adlı etkili kitabın yazarı Sör James Frazer, ilk insanların, "XIX. yüzyıl antropologlarınkine benzeyen fikrî merakları olduğunu" düşünüyordu;

[1] *Myth: A Symposium* içinde, ed. Thomas A. Sebeok (Bloomington, Ind., 1965), s. 82.

[2] Cohen, "Theories of Myth", tekrar baskısı: *Man*, c. 4, no. 3 (1969), s. 337-53.

dolayısıyla Frazer, Babil Kulesi hikâyesinden, insan dillerinin çeşitliliğini açıklamak için faydalanmıştı.[3]

Cohen'in belirttiği ikinci yorum çeşidi, mitlerin kelimesi kelimesine yorumlanmaması gerektiğini varsayar, gerçi bu yaklaşımın faydaları olsa da, tehlikeleri de yok değil. Bu yaklaşımın yandaşları, geçmişte dilin ve düşüncenin bilhassa mitolojik biçimlerinin var olduğunu farz eder. Dolayısıyla, bu ekolün önde gelen savunucusu Ernst Cassirer'e göre mitler, insan gerçekliğinin simgesel yansımalarıdır: "mitsel düşünmek," der, "dünyayı simgesel olarak yapılandırmanın bir kipidir."[4]

Mit yorumunun üçüncü kipi, psikanaliz dalıdır. Bu kip, mitleri, insanın bilinçdışı yaşamının benzer süreçlerine tercüme ederek, mitlerin simgesel anlamlarını bulur. Örneğin, Oidipus'un babasını öldürüp annesiyle evlenmesi Freud tarafından "Oidipus kompleksi" olarak tanımlanmıştı; ona göre bu kompleks, insanın ilk psikolojik gelişiminin temel vasıflarından biriydi. Freud'un en yakın çömezlerinden Otto Rank, Don Juan efsanesi üzerine kitap uzunluğunda bir inceleme yazmıştır; Juan'ın dur durak bilmeyen kadın arzusunun kökeninin, annesine duyduğu Oidipusvari aşkta yattığını, Kumandanın öldürülmesinin simgesel bir baba katli olduğunu, ve Tirso'nun Catalinon'unun (ya da Mozart'ın Leporello'sunun) Don Juan'ın ben-ideali olduğunu ileri sürer.[5] Bana kalırsa bu tutum, hikâyeyi, önceden belirlenmiş psikolojik bir şablona uydurmaktır; yorumla ilgili herhangi bir simgesel kipin, daha kapsamlı bir kuramın gereklerine kolaylıkla uyması, hikâyenin böylesi bir şablona uydurulmasına madden yardımcı olmuştur. Aynı itiraz Jung'a da

[3] *Folklore in the Old Testament*, cilt 1 (Londra, 1919), s. 362-87.

[4] Ernst Cassirer, *The Logic of the Humanities* (New Haven, 1961), s. 94-96; ayrıca bkz. Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms* (New Haven, 1955) [*Sembolik Formlar Felsefesi*, 3 cilt, çeviren Milay Köktürk, Hece Yayınları].

[5] Otto Rank, *The Don Juan Legend,* İngilizceye çeviren ve editör David G. Winter (Princeton, 1975), s. 40-41, 51-52, 57.

yöneltilebilir: Jung, Freud'a kıyasla mit konusuna daha fazla kafa yormuştu. Toplu bilinçsizliğe dair bir kuram geliştiren Jung, kendi düşüncesine toplumsaldan ziyade bireysel bir temel döşemişti; Jung'un mit sistemi, bilinçsiz zihinde bir nevi toplu atasal miras bulunduğunu farz ediyordu. Joseph Campbell, pek çok bakımdan Jungçu bir düşünürdü; meşhur kitabı *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*'nun ([*The Hero with a Thousand Faces*], 1949) adı bunu gösterir. Jung'un yaptığı çözümlemeye göre, mitin, hatta tarihin tüm kahramanlarının, benzer düşünce ve eylem şablonları vardır. O halde, psikanalitik mit eleştirisinde indirgeyici bir eğilim mevcut.

Dördüncü mit eleştirisi çeşidi, yaptığı vurgunun temelde sosyolojik olmasıyla ilk üçünden ayrılır. Başlıca şahsiyetleri Emile Durkheim ve Bronislaw Malinowski'dir. Durkheim'a göre, mitin başlıca işlevi, toplumsal dayanışmayı yaşatmak ve pekiştirmektir. Örneğin, totem hayvanları, öteki grupların kimliği karşısında her grubun yarı dinî kimliğini güçlendirmiştir; bu anlamda mitin ve ritüelin koşut işlevleri vardır. Saha çalışması yönelimli antropolog Malinowski, mitlerin, grup dayanışmasını nasıl yaşattığıyla ilgileniyordu; fakat, mitlerin, mülkiyet haklarından büyüye kadar toplumun kurumlarını nasıl onayladığını ve kutsallaştırdığını göstererek bu gibi açıklamaların menzilini genişletmiştir.[6]

Mit yorumunun beşinci ve altıncı türleri, mite benzer bir toplumsal işlev kazandırır ve miti, ritüelle ilişkilendirir. Başlıca çalışması kahraman üzerine olan Lord Raglan, araştırmaların, mit ile ritüelin daima ilişkili olduğunu büyük bir ihtimalle keşfedeceğine inanıyordu.[7] Fakat pek çok mitin ritüellerde fiilen anlatılmadığını ya da

[6] Malinowski, *Myth in Primitive Psychology* (Londra, 1926), özellikle s. 21-23, 56-58. [*Büyü, Bilim ve Din*, çeviren Saadet Özkal, Kabalcı Yayınevi, 2002]

[7] Raglan, *The Hero: A Study in Tradition, Myth, and Drama* (1936; New York, 1956).

canlandırılmadığını, ve bu durumda ikisinin bazen ilişkili olmadığını söyleyerek itirazda bulunmamız şart. Altıncı grup daha modern ve daha kapsamlıdır. Hem şair hem de romancı olan Robert Graves şöyle yazmıştır: "Gerçek mit, halka açık festivallerde sergilenen ritüel taklitlerinin kısa anlatılara indirgenmesi olarak tanımlanabilir"; fakat Graves'in yorumları, kendi kuramının gerektirdiği kadar katı değildi. Örneğin Graves, Zeus'un alnından doğan Athena hikâyesini, antik Yunanistan'ın toprak ana ritüellerinin yerini, Zeus'a tapmanın yeni ataerkil yöntemlerinin almasının simgesi olarak yorumlar.[8] Edmund Leach ise bu grup içinde meslekten antropologtur: Hem mitin hem de ritüelin, eşit oranda simgesel olduğunu ve toplumsal yapılar hakkında şifreli bilgiler içerdiklerini söyler.[9]

Cohen'in belirttiği mit yorumu çeşitlerinden yedincisi, Claude Lévi-Strauss'un yorumudur; Lévi-Strauss, ilkel toplumların toplu temsillerinde ilginç yapısal nizamlar bulmuştu. Oidipus'u ele alan denemesinin küçük bir parçasına göz atalım.[10] Lévi-Strauss'un sunduğu hikâyenin sadeleştirilmiş versiyonunu daha da kısaltmak için dört temel unsuru sıralayabiliriz:

1. Oidipus, annesi İokaste'yle evlenir;
2. Oidipus, babası Laios'u öldürür;
3. Oidipus'un oğullarından biri Eteokles, kardeşi Polineikes'i öldürür;
4. Oidipus'un kızı Antigone, kesinlikle yasak olmasına rağmen erkek kardeşi Polineikes'le evlenir.

Daha sonra Lévi-Strauss bu unsurları çözümler. Birinci ve dördüncü grubun ortak özelliğinin, Oidipus ile Antigone'nin, "kan bağlarını gözlerinde büyütmeleri" olduğunu ileri sürer; ikinci ve üçüncü grubun ortak fakat

[8] Graves, *The Greek Myths*, cilt 1 (Harmondsworth, 1955), s. 10, 20-21. [*Yunan Mitleri*, çev. Uğur Akpur, Say Yayınevi, 2013]

[9] Edmund R. Leach, "Lévi-Strauss in the Garden of Eden", *Transactions of the New York Academy of Sciences*, 23 (1961), s. 386-96.

[10] Lévi-Strauss, "Study of myth", *Myth* içinde, ed. Sebeok, s. 81-106.

karşıt özelliği ise, Oidipus ile Eteokles'in "kan bağlarına yeterince önem vermemeleri"dir.[11] İki grup takımının iki ilişkisi var: Lévi-Strauss'un şakayla karışık söylediği gibi, "çelişkili ilişkilerin, çelişik oldukları kadar aynı şekilde özdeş de olduklarını söyleyen olumlayıcı bir önerme" bulunur.[12] İki grubun da ardında genel bir fikir yatıyor; her biri bir şekilde, acaba insanoğlu bir kişiden mi yoksa iki kişiden mi doğmuştur bilmecesini içerir.

Bu sadeleştirilmiş açıklama bile, Lévi-Strauss'un ortaya koyduğu sınıflandırmanın belirli bir kavramsal damarda ilerlediğini gösterir; Cohen'in belirttiği gibi, Oidipus'un ensest ilişkisi ve babasını katletmesi, "kanbağıyla ilgili tutumlara" örnek diye yorumlanarak büyük oranda "hafife alınmıştır."

Mit yorumlamanın türlerine dair söyleyecek daha çok şey var; fakat sadece başka bir alandan bahsetmekle yetineceğim: Edebiyattan gelen amatörlerin alanı, yani antropolog olmayan yazarların. Yakın zamanlarda mitlere yönelik edebiyat yaklaşımı moda oldu; ancak, Douglas Bush'un *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry* ([İngiliz Şiirinde Mitoloji ve Romantik Gelenek], 1937) ve Northrop Frye'ın *Anatomy of Criticism* ([Eleştirinin Anatomisi], 1957) gibi eserleriyle birlikte bu tarz bir yaklaşım çok etkili olmuştur. Bu yaklaşımın tehlikelerine, daha 1953'te Philip Rahv'ın "Mit ve etkin güç" adlı denemesinde

[11] Beşinci bir unsur da var: Oidipus, tıpkı atası Kadmos'un uzun süre önce ejderhayı öldürmesi gibi, Sphinks'i öldürür; Lévi-Strauss'a göre bu durum, ejderha ve Sphinks insanların yaşamasını istemediği için, Oidipus'un ve Kadmos'un, insanoğlunun otokton, yani yerli ya da kendiliğinden oluşan kökenini yadsıdıklarını gösterir. Fakat Oidipus'un çeşitli aile üyelerinin isimleri, insanın iki ayak üzerinde yürümeyle ilgili zorlukları aşıp bu işte ustalaşmasına atıfta bulunur, dolayısıyla da insanın otokton bir şekilde doğduğunu ima eder; örneğin Oidipus "şiş-ayak" anlamına gelirken, babasının ismi Laios "sola çeken" anlamındadır ve büyükbabası Labdacos'un adı ise "aksak" anlamına gelir.

[12] Lévi-Strauss, "Study of myth", *Myth* içinde, ed. Sebeok, s. 91.

işaret edilmişti.[13] Rahv, edebiyat kökenli mit eleştirmenlerinin, şiirle felsefeyi birbirine karıştırabildiğini belirtmişti; muğlak sofuluklarının aslında, modern toplumun mekanik takıntılarının egemenliğinden kaçıp kurtulma girişimi olduğunu söyler; esasen, hayalgücünün daha sade, ilkel ve Romatik dünyasına duydukları özlemi ifade ediyorlardır. Bu gibi uyarılara rağmen, Mark Schorer'in mitle ilgili şu daha olumlu genel görüşünü kabul edebiliriz: "Fakat gevşek bir tanım bile, gazeteciliğin günümüzdeki yalan anlayışını içermez, ayrıca aydın karşıtlığını ya da bunun gibi küçümseyici herhangi bir ifadeyi çağrıştırmaz... Mit, sıradan yaşamın gerçeklerine felsefi anlam katan büyük, denetleyici bir imgedir." Schorer, mitin dinle ilişkisini de irdeler, mitin dünyevi olmaktan çok kutsal olduğunu söyleyen Durkheim'ın bu görüşüne atıfta bulunur; soğukkanlılıkla şunu ekler: Mit, çatışmaların sürekliliği modern toplumu, "güne ayak uydurmayı beceremeyiş karşıt ve rakip sayısız mitolojinin bir sonucu" olarak görmemize yardımcı olur.[14]

Mitin başlıca özelliklerine dair Cohen'in kendi tanımı şöyledir: "Mit, bir hadiseler anlatısıdır; anlatının kutsal bir niteliği bulunur; kutsal iletişim simgesel biçimlerle gerçekleştirilir; mitte rastlanan hadiselerin ve nesnelerin en azından bazıları, mit dünyası dışında bir dünyada ne görülür ne de var olur; anlatı, kökenlere ve dönüşümlere drama biçiminde atıfta bulunur."[15]

O halde şunu sorarız: "Elimizdeki dört hikâyeye hangi anlamda mit demeliyiz?" Miti simgesel olarak gören Cassirer'in ve mitle toplumsal yapının ilişkisinden bahseden Durkheim ile Malinowski'nin düşüncelerini büyük oranda benimseyebilmemiz gerekir. Lévi-Strauss'un yapıya ilişkin vurgusu da kabul edilebilir niteliktedir.

[13] Philip Rahv, *The Myth and the Powerhouse* (1953; New York, 1965), s. 3.

[14] "The necessity of myth", *William Blake*'ten, alıntı: *Myth and Mythmaking*, ed. Henry A. Murray (Boston, 1960), s. 355-56.

[15] Cohen, "Theories of Myth", tekrar baskısı: *Man*, c. 4, no. 3 (1969), s. 337.

Cohen'in "kutsal" ve gerçek dışı unsurlara yaptığı vurgu geçerli değildir; fakat değindiği ana konu, basit olsa da merkezî bir konumdadır. Bizim dört mitimiz dahil mitlerin hepsi hikâye, hepsi anlatıdır; onun da belirttiği gibi bu basit olgu, mitlere özel bir nitelik kazandırır. Her anlatının zamanda bir başlangıcı olmalı; bu durum, "mitin en önemli işlevlerinden birinin, *şimdiki zamanı geçmişe bağlamak* olduğunu" ima eder.[16] Dört mitimizin kahramanlarının uzun süre önce var olduğunu ve bu anlamda geçmiş zamana ait olduklarını biliyoruz; fakat onları bir bakıma şimdiki zamana ait de sayıyoruz. Bana kalırsa aynısı, her romanın ya da oyunun karakterleri için söylenebilir; fakat, ele aldığımız mitlerin kahramanlarının "şimdiki zamanlığında" kesinlikle özel bir nitelik bulunur.

Bu kısmen, sahnelenen oyunun koşullarıyla ilgili bir mesele. Kültürümüzün ilk mitleri, sözlü edebiyat olarak başlamıştır; bu mitlerin, edebiyat dışı şahsiyetleri temel aldığı düşünülmüş olmalı; ve bu mitlerin ilk izleyicileri, bunlara gerçek ya da en azından bir zamanlar var olmuş tarihî kişilikler muamelesi yapmıştır. (Bu mitlerin gerçek olduğuna ne ölçüye kadar inandıkları ise elbette farklı bir meseledir.) Burada ele aldığımız dört mit şahsiyeti ise bir nevi gerçeklik içindeler: Bütünüyle gerçek, tarihî kişilikler değiller, yine de seyircileri bunlara bir nevi hakiki var oluş bahşeder. Pek çok akademisyenin, "asıl" Faust, Don Quijote, Don Juan ya da Robinson Crusoe kimlerdi diye araştırması, bu tavrın kanıtıdır. Bu dört şahsiyete, özel bir gerçeklik türü atfedilmiştir; bütünüyle kurmaca kişiler olarak ele alınmazlar.

Keza, bu dört şahsiyetin kutsal olmadığı ya da tanrı veya yarı tanrı yerine konmadıkları bariz olsa da, bünyelerinde özel bir nitelik taşırlar; belleklerimize yerleşmişler, bir bakıma parçamız olmuşlardır; anlaşılması zor bir şekilde yaşamı aşmışlardır. Neden? Çoğu romanın ve tiyatro oyununun aksine, tüm karakterlerden ya da onları yaratan

[16] Cohen, "Theories of Myth", tekrar baskısı: *Man*, c. 4, no. 3 (1969), s. 349.

yazardan ziyade başkarakteri hatırlamamız, sebeplerden biri olabilir. Bunun da nedeni kısmen, bu dört karakterin tek konuyu saplantı haline getirmiş olmasıdır; başka insanlarla bilhassa ilgili değildirler; yapmaya ya da olmaya bir şekilde karar verdikleri şey üzerinden tanımlanırlar. Faust, Don Juan ve Robinson Crusoe esasen tek başlarınadır; Sancho Panza'ya efendisinin fikirleri bulaştıkça ve o, bu fikirleri benliğinin bir parçası olarak benimsedikçe, Don Quijote ve Sancho ikili bir yalnızlık meydana getirirler.

Kendimizi onlarla özdeşleştirmemizin başka bir sebebi ise, tıpkı bizler gibi bu dört kahramanın tanımlanmamış bir ideali olması ve bu ideale ulaşmayı hiçbirinin beceremesidir. Açıktır ki bu kahramanlar, başarılı kişiler değil, adeta başarısızlığın timsalidir. Dahası, ya Faust, Don Juan hatta Don Quijote gibi emellerini gerçekleştirmeye çalıştıkları için cezalandırılmışlardır ya da Robinson Crusoe gibi, olaysız bir ölüm sonrası hayat içinde bulunup, muhtemelen hatıralarında kalan yaralarını sarmışlardır.

Mitin başka özelliklerine gelecek olursak, bu dört hikâyenin meramını bir bakıma simgesel bir biçimde anlattığı açıktır. Elbette bunu geleneksel mitlerin usulüyle yapmazlar, çünkü bizim modern mitlerimiz çok daha ayrıntılı ve gerçekçi bir sunuma sahiptir: Boy gösterdikleri tiyatro oyunlarının ve romanların doğası gereği, bu dört kahraman hakkında bildiklerimiz, Oidipus ya da Âdem ve Havva hakkında bildiklerimizden fazla. Fakat, büyük bir şeyi temsil ettikleri hepimize malumdur; neyi temsil ettikleri konusunda fikir birliğine belki varamayız, fakat kapsamlı büyük fikirleri savunmaları bizi çarpar. Örneğin onları, Lévi-Strauss'un ortaya koyduğu bağlamda görebilir, bir çelişkiye aracılık ettiklerini söyleyebiliriz: Mümkün mertebe genelleştirerek söylersek, dört hikâyede de bu çelişki, bir yanda bireyler ile öte yanda toplum ve kaideleri arasındaki karşıtlıktır. Bu dört modern mitin, "hayattaki engin dayanışmaya"[17] daha az ilgi göstererek ve kişisel

[17] David Bidney, "Myth, symbolism and truth", *Myth* içinde, s. 16.

amaçlarını gerçekleştirmeye çalışan bireylerin bu çabalarına daha fazla ilgi göstererek, ilkel mitlerden farklılaştığını teslim etmek zorundayız.

Son olarak, Cohen'in kendi mit tanımı uyarınca, bu modern mitler, "dönüşümlerin kökenini" ele almaz. Bu mitlerin, toplumsal değil bireysel olarak yaratılmasından ötürü, bu durum barizdir. Esasen bu mitler, toplulukların ortaklaşa hayatıyla ilgilenmez: Doğrudan özyaşamöyküsü nitelikli olmayan bu dört mit, bireysel hayat tecrübelerini temsil eder; yazarlarından ziyade kahramanlarının hayat tecrübelerini yansıtırlar. Bu anlamda dört miti, bireyci tavrın "kökeninin" ve "dönüşümlerinin" temsili olarak yorumlayabiliriz, hatta böyle yorumlamak zorundayız. Dört mitin her biri, en başta bireyciliği onaylamıyordu, fakat Romantik dönemde bu mitlerin cezaî yönü yumuşamıştır; hepsi de bireylere dair olumlu birer modele dönüşmüştür ve günümüzün bireyci kültüründe böyle yorumlanırlar. Dolayısıyla, aralarındaki ciddi farklara rağmen, bu dört hikâyenin hepsine haklı bir şekilde "mit" diyebiliriz, yeter ki bu terimin önüne "modern" kelimesini koyalım.

"Bireyciliği" tanımlamak, "miti" tanımlamak kadar zor. Max Weber'in yazdığı gibi: "Bu kavramların [bireylik ve bireycilik] tarihsel bağlamda tam bir tahlili, günümüzde bilim için son derece değerli olurdu."[18] Bu hâlâ geçerli: Fakat bu kitapta tam teşekküllü bir tahlil yapamayız. Ancak, modern bireyciliğin ortaya çıktığı tarihsel sürece daha yakından bakabiliriz.

Öncelikle, acaba "bireycilik," Batı dünyasına özgü modern bir görüngü müdür, yani Rönesans'a ya da Rönesans sonrasına mı aittir, bilmemiz gerekiyor. Yoksa, başka zamanlarda ve mekânlarda da rastlayabileceğimiz daha kapsamlı bir görüngü müdür? "Bireycilik" terimine dair pek çok psikoloji tanımı, onu egoizmle bir tutar, yani

[18] Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism,* İngilizceye çeviren Talcott Parsons (New York, 1958), s. 222, n. 22. [*Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu,* çeviren Zeynep Gürata, 1993.]

tekil bireyin öteki insanlardan ve kurumlardan içe dönük bağımsızlığıyla aynı kefeye koyar; bu durumda, örneğin Atinalı Sokrates'in ya da Çinli Mao Ze-dung'un "bireyci" diye adlandırılmasına itiraz edilemez. Fakat bireycilik, özünde ve öncelikle bir psikoloji terimi değildi; toplumsal bir tasvirdi ve esasen hâlâ öyle; eğer insanlar bireyci olmanın farkındaysa, bunun sebebi, kavramın bildik ve topluma yerleşmiş olmasıdır.

Çeşitli ülkelerin ve tarihsel dönemlerin bireyci ilan edildiklerini kabullenmek zorundayız. Örneğin Colin Morris, batı Avrupa'da bireyci yapıların MS 1050'den 1200'e kadar kurulduğunu ileri sürer.[19] Fakat bu konuda bildiğim en ikna edici inceleme olan Louis Dumont'nun *Essais sur l'individualisme: Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne* adlı eseri, bu görüşü kabul etmez.[20] Dumont, Hintlilerin kast sistemi hakkında önemli bir inceleme zaten kaleme almıştı.[21] O kitabında, halkın büyük çoğunluğunun, ait oldukları ailenin, kastın ve dinin kısıtlayıcı özelliklerini benimseyip kabul ettiğini betimler ve dolayısıyla "dünya-üzerindeki-bireyler" olarak görülmeleri gerektiğini söyler. Fakat Hıristiyanlık, yeni bir toplumsal biçim yaratmıştır: Mesih'e inananların kardeşliği; güya bu toplum, tüm müminlerin eşit olmasını temel alıyordu, ki bu toplumun üyelerine "Tanrıyla-irtibatlı-bireyler" diyebiliriz. Aziz Pavlus, doğru Hıristayan müminin nasıl olması gerektiği hakkında şunu yazmıştır: "Artık ne Yahudi ne Grek, ne köle ne özgür, ne erkek ne dişi ay-

[19] Colin Morris, *The Discovery of the Individual, 1050-1200* (Londra, 1972).

[20] (Paris, 1983), özellikle s. 33-114. *Essais* ... [Bireycilik girişimleri: Modern ideoloji için antropolojik bir bakış açısı], İngilizceye 1986'da çevrildi. Daha önce yazılmış olan şu kitap, Dumount'nun savını bir parça tanımlıyor ama etkilemiyor: *The Status of the Individual in East and West*, editörler Charles A. Moore ve Aldyth V. Morris (Honolulu, 1968). Daniel Shanahan'a *Towards a Genealogy of Individualism* (Amherst, Mass., 1992) adlı kitabından ötürü minnettarım.

[21] Dumount, *Homo hierarchies* (Paris, 1967).

rımı var. Hepiniz Mesih İsa'da birsiniz."[22] Yurttaş yaşamında ortaçağ kilisesinin egemenliğini daha sonra Calvin devam ettirmiştir. Ona göre, Tanrı'nın kadiri mutlaklığı karşısında insanoğlu tamamen güçsüzdür; insan ancak ilahi lütufla hayatta kalabilir diyordu. Böylece, Troeltsch ve Weber'in "bu dünyanın çileciliği" dedikleri öğreti doğmuştur.[23] Fakat bu tarz bir çilecilik, insan ilişkileri dünyasında faaldi; dolayısıyla, Protestan öğretisinin seküler uygulamaları, kapitalist bireyciliğin yeni toplumsal dünyasına yol açmıştır.

Kısacası, Dumont'a göre, bireyciliğin kurumsallaşması, Hıristiyan bir temelde başlamış, seküler topluma dair genel fikirden gelişmiştir; seküler toplum, tüm müminlerin meydana getirdiği ruhani bir birlik olduğu iddiasını taşır ve bu birlikte her birey, ahlaki bakımdan özerk bir birimdir. Bu toplumun, tarihî ve coğrafi sınırlara sahiptir; Hindistan'da ya da Çin'de böyle bir topluma rastlanamaz. Batı dünyasına özgü bir görüngüdür; Hıristiyanlıkla başlamıştır ve Calvin'in reformuyla gelişmiştir.[24]

Rönesans'ın ve Reform'un sonucunda, bireyin toplum karşısında öncelik kazanmasının, nasıl tüm Batı toplumunun belirleyici özelliği haline geldiğini gördük. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda bireycilik davasına büyük oranda yardım etmiş dört meşhur ideoloji örneğine atıfta bulunabiliriz. Descartes, düşüncesini, hiç şüphe duymaksızın hangi ideden şahsen emin olabileceği üzerine kurmuştu; onun

[22] *Kitabı Mukaddes*, "Galatyalılar", 3.28.

[23] Dumont, *Individualisme*, s. 30, 264.

[24] Joseph Campbell, Batı mitinin gelişimiyle ilgili benzer bir noktaya parmak basmıştır. "Eskiden ve arkaik kültürlerde hâlâ, tüm bireysel hükümlerin, iradenin ve becerilerin, toplumsal düzene nasıl boyun eğdiğinden" bahseder: "Benlik ilkesi... bastırılmalıydı," fakat yeni "hümanist bireyin serbest bıraktığı yaratıcılık güçleri, son iki yüzyılda insanoğlunun refahını ve mutluluğunu öyle değiştirdi ki geçmiş iki bin yılda böylesi görülmemişti." *The Masks of God: Occidental Mythology* (New York, 1964), s. 521-22. [*İlkel Mitoloji: Tanrının Maskeleri*, çev. Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi]

çözümü "*cogito ergo sum*" [düşünüyorum, öyleyse varım] olmuştur. "Biz" değil, "ben" dediğini görüyoruz; "*cogitamus ergo sumus*" [düşünüyoruz, öyleyse varız] demeмiştir. Daha sonra John Locke da kendi psikoloji, siyaset ve epistomoloji düşüncesinin temeli olarak bireyi alacaktı.[25] Aydınlanma düşüncesinin zeminini büyük oranda o döşemiştir. Romantik dönemde, bireyci fikirlerin iki büyük müjdecisi ve modeli, Jean-Jacques Rousseau ile Johann Wolfgang von Goethe'dir. Ernst Cassirer'e göre, Rousseau, "mutlak evrensel öneme" sahip bir yazardır[26] ve düşüncesinin merkezinde her zaman tek fikir olmuştur. Bu fikri, *Eşitsizliğin Kökeni Üstüne* (1755) adlı denemesinde ifade etmiştir, ayrıca *Emile* adlı kitabında da göze çarpar: Rousseau'nun kanaatine göre birey esasen kendi doğasında iyidir, fakat toplum onu kötü yapar.

Goethe, bireysel benliğin sorunları üzerine epey kalem oynatmıştır, bilhassa da *Wilhelm Meister*ve *Şiir ve Hakikat* (1832) adlı uzun roman dizisinin çeşitli kısımlarında. *Şiir ve Hakikat*'ta Goethe sarsıcı itiraflarda bulunmaz. Yaptığı iş esasen, kendi varlığına dair bir kültür tarihi sunmaktır: Örneğin kitap, mekânların (mesela çocukluğunun geçtiği evleri ve Strasbourg Katedrali) ve insanların (arkadaşlarının) tasviri bakımdan epey zengindir; bu unsurlar, karakterin gelişimi konusunda bizi bilgilendirmiş olur. "Nasıl hissetiğimiz hususunda itiraflarda bulunarak" arkadaşlarını "kaygılandırmak" istemez;[27] çünkü Goethe, 'kendini, içsel yaşamını, varoluş tarzını...' benliğin ötesindeki dünyayı gözleyerek açığa çıkarmayı ummaktadır.[28] İnsanoğlunun bireyliği doğrudan betimlenemezdi; fakat, kendi somut koşullarında neredeyse daima gafil av-

[25] Bkz. Crawford B. Macpherson, *The Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke* (Oxford, 1962).

[26] Ernst Cassirer, *The Question of Jean-Jacques Rousseau* (1932), İngilizceye çev. Peter Gay (Bloomington, Ind., 1956), s. 128.

[27] Alıntı: Karl Joachim Weintraub, *The Value of the Individual: Self and Circumstance in Autobiography* (Chicago, 1978), s. 345.

[28] Alıntı: Weintraub, *The Value of the Individual...*, s. 369.

lanabilirdi.

Rousseau ve Goethe, kendi farklı tarzlarıyla, daha önce hiç kimsenin yapmadığı kadar kendi hayatlarını ve kişisel benliklerini ifşa etmişlerdir; ikisi de bireysel iç dünyalarına neredeyse dinî bir bağlılık sergilemiştir. Ancak unutmamalıyız ki, benlik hakkında düşünürken "bireylik" kelimesinin Fransızca ya da Almanca denginden faydalanıyorlardı; *Oxford İngilizce Sözlük*'teki tanıma göre bireylik, "bir nesneyi, aynı türe ait öteki nesnelerden ayıran vasıfların toplamı"dır. Ne Rousseau ne Goethe ne de o dönemde başka bir yazar, daha ziyade bir tasarıya işaret eden "bireycilik" terimini kullanmıştır. Bu terim, o dönemde henüz icat edilmemişti. Dolayısıyla, bu yeni terimin nasıl vücut bulduğunu ve günümüzdeki anlam yelpazesine nasıl kavuştuğunu göz önüne almalıyız.

"Bireycilik" kelimesi 1830'larda İngiltere'ye geldiğinde tenkitçi bir sözcüktü; kırıcı ya da düşmanca bir anlam taşıyordu: Bireyi, toplu bir insan dayanışmasına veya toplumsal, iktisadi ya da dinî görüngülere dair kolektif görüşlere ya da zümre görüşlerine karşıtmış gibi gösteriyordu. Bireyciliğin bu düşmanlık kokan anlamı, Fransız Devrimi ve Romantik hareket döneminde yaratılmış ve benimsenmişti. Bu terime dair mükemmel incelemesinde Steven Lukes'un gösterdiği gibi, Fransız Devrimi muhafazakârca bir korku doğurmuştu ve Edmund Burke'ün dediği gibi bu korku, "milletin un ufak olacağı, bireylik yüzünden toza toprağa dönüşeceği korkusuydu."[29] Aslında, bireycilikle ilgili terimleri ilk yayanlar, Fransız yazarlar ve düşünürler olmuştur. "Bireyci" sözcüğünün kayıtlardaki ilk kullanımı, gerici Katolik düşünür Joseph de Maistre'ye atfedilmiştir; Maistre, devrimci demokrasinin getirdiği yeni fikrî ve siyasi iklimi iğdiş etmek için bu terimden

[29] Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France* (1790; Londra, 1910), s. 94; alıntı: Steven Lukes, *Individualism* (New York ve Londra, 1973), s. 3 [Lukes, *Bireycilik*, çev. Ismail Serin, Bilim ve Sanat Yayınevi, 2006].

faydalanmıştı. "Zihinlerin derin ve ürkütücü bir şekilde bölünmesini, tüm öğretilerin sonsuz parçaya ayrılmasını, siyasi protestancılığın mutlak bir bireyciliği doğurmasını" lanetlemişti.[30] "Bireyciliğe" Lammenais de saldırmıştı, çünkü ona göre bireycilik "itaat ve görev düşüncesini yok eder, böylece hem iktidarı hem de hukuku mahveder."[31] Başka bir muhafazakâr, roman yazarı Balzac, bireycilik kelimesiyle sık sık dalga geçerdi: Modern toplumun, "tüm kötülüklerin en korkuncu olan bireyciliği yarattığını" 1839 yılında yazmıştı.[32]

Siyasi çitin öte tarafında da bireycilik muhalifleri vardı: Sosyalist ya da kolektivist yönetim biçimi istedikleri için bireyciliğe karşı çıkan insanlar mevcuttu. Örneğin Saint-Simon ve takipçileri, "evrensel birliktelik" ihtiyacını vurgulamıştır: onlara göre, *individualisme* kavramı olumsuz ve zararlı bir kavramdı; "Komünizm bireyin koruyucusudur, bireycilik ise bireyi yok eder" diyen ilk komünistlerden August Blanqui de öyle düşünüyordu.[33]

İngiltere'de bu terimin nispeten olumlu bir anlamda kullanılmasının başlıca sorumlusu başka bir Fransız, Alexis de Tocqueville olmuştur. *Eski Rejim ve Devrim* (1856) adlı eserinde, "'bireycilik' kelimesini kendi ihtiyaçlarımız uyarınca uydurduk" diye yazmıştır; bu terimin "ataları-mızca bilinmediğini, çünkü, ne iyi ki onların zamanında her bireyin muhakkak bir zümreye ait olduğunu" söylemiştir.[34] Fakat *Amerika'da Demokrasi* (1835) adlı kitabında bu terimi Tocqueville bizzat kullanmıştı; 1840 yılında kitabı İngilizceye tercüme eden Henry Reeve, yeni kelimelerden hoşlanmayan Britanyalı edasıyla yazdığı notta, bu

[30] "Extract d'une conversation", alıntı: Lukes, *Individualism*, s. 4.

[31] "Des progres de la Revolution", alıntı: Lukes, *Individualism*, s. 6.

[32] Balzac, *Unefille d'Eve, La condition humaine*, Pleiade baskısı (Paris, 1956), 2.69. [*Bir Havva Kızı*, çev. Babür Kuzucuoğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, 2009]

[33] Lukes, *Individualism*, s. 6-7, 11.

[34] Alexis de Tocqueville, İngilizceye çev. Stuart Gilbert (New York, 1955), s. 96. [*Eski Rejim ve Devrim*, çev. Turhan Ilgaz. İmge Kitabevi, 2004.]

kelimeyi kullandığı için özür diler: "İngilizlerin kulaklarına ne kadar tuhaf gelse de, metnin aslındaki [bireycilik] kelimesini kullanıyorum... bunun sebebi kısmen, bu ifadenin muadili olan İngilizce bir kelime bilmememdir."[35] İkinci kitabın ikinci bölümünde, "demokratik ülkelerdeki bireycilik üzerine" adlı kısım şunu anlatır:

> *Bireycilik*, yeni bir dışavurumdur ve bunu, yeni bir fikir doğurmuştur. Atalarımız ancak *égoisme*'yi (bencillik) tanıyordu. Bencillik, kişinin kendine duyduğu tutkulu ve abartılı aşktır; bu yüzden kişi her şeyi kendisiyle bağdaştırır ve kendisini, dünyadaki her şeye yeğler. Bireycilik, olgun ve soğukkanlı bir duygudur; toplumun her bireyini, kendisini yoldaşlarından koparmaya, ailesiyle ve arkadaşlarıyla birlikte bir köşeye çekilmeye iter.

Demokrasi, der Tocqueville, "insana atalarını unutturmakla kalmaz, torunlarını insanın gözünden saklar ve insanı çağdaşlarından ayırır; sonsuza kadar insanı kendisiyle başbaşa bırakır ve nihayetinde kendi yüreğinin yalnızlığına sıkışıp kalmakla tehdit eder onu." Eski zamanlarda, aristokratik yönetim biçimi, "köylülerden krala kadar toplumun tüm üyelerini kapsayan bir yurttaşlar zinciri meydana getirmişti; demokrasi bu zinciri kırar ve her halkasını koparır."[36] Fakat, bireyciliğin gelenekçilik karşıtı vasıflarına Tocqueville'in bir parça alaycı yaklaşımı, Amerika'nın "demokratik kurumlarına," özgür basınına ve kişisel menfaat ilkesi anlayışının giderek gelişmesine duyduğu hayranlık sayesinde yumuşamıştı; ona göre, bireycilik ve demokratik kurumlar birbirini tamamlıyordu; Tocqueville, fiiliyatta, somut Amerikan demokrasisi örneğiyle bağdaştırdığı için bireyciliği olumlu bir terim haline getirebilmiştir.

[35] Alexis de Tocqueville, *On Democracy in America*, ed Phillips Bradley (New York, 1945), I.vi n. 1. [*Amerika'da Demokrasi*, çevirenler İhsan Sezal, Fatoş Dilber, Yetkin Yayınevi, 1994] Ayrıca bkz. Jean-Claude Lamberti, *La notion d'individualism chez Tocqueville* (Paris, 1970).

[36] De Tocqueville, *On Democracy in America*, s. 104-6.

Fakat dönemin başka yazarları bireycilik terimini hâlâ horgörüyordu; örneğin Robert Owen, "*cazip* birlik kelimesini, *itici bireyciliğe*" yeğliyordu.[37] John Stuart Mill ise, bireyciliğin, "kişinin hem kendi adına hem de geri kalan herkese karşı" rekabet etmesi anlamına geldiğini düşünüyordu.[38] Fakat, yavaş yavaş bireycilik İngiltere'de daha olumlu bir anlam kazandı. Üniteryen rahibi William McCall'un yazdığı kimi kitaplar rağbet görmüştür, mesela *The Elements of Individualism* (1847) [Bireyciliğin Unsurları] gibi; bu kitap, bireycilik davasını savunuyordu. Ardından, Samuel Smiles gibi daha güçlü bireycilik yandaşları ortaya çıktı; Smiles'ın epey rağbet gören *Self Help* [Başının Çaresine Bakmak] adlı kitabı 1859'da sahneye çıkmıştır. Smiles, siyasi iktisat alanında *laisser faire*'i [serbestlik] vurgulayan Manchester ekolünün erdemlerini vazediyordu: Bireyin iktisadi çabalarının özgürlüğüne hiç set çekilmemeli diyordu. Her türlü kolektivite biçimine karşı yönelttiği bu muhalefeti, XIX. yüzyılın son kısmında iş adamlarının benimsediği epey farklı bir "haşin bireyci" ideolojisi de desteklemişti.

Aynı zamanda, insanların eğitimsel ve toplumsal gereksinimlerinin artması, T. H. Green ve L. T. Hobhouse gibi liberal düşünürlerin benimsediği uzlaşmacı bir görüşün doğmasına yol açtı. Hobhouse, *Liberalism* (1911) adlı kitabında, devletin, "bireylerin özgürlüğünü ve eşitliği sağlamak için toplumsal denetim sahasını genişletmesi" gerektiğini ileri sürmüştür;[39] ancak bu denetim, devletin müdahalesinin ancak şart olduğu zaman devreye sokulmalıdır. Şüphesiz bu, günümüzde üzerinde uzlaşılmış olan görüştür; gerçi pek çok yüksek sesli itiraz da mevcut; bir yanda, özel meselelerde devlet müdahelesinin artmasına karşı çıkanlar varken, öte yanda devletin toptan mü-

[37] Lukes, *Individualism*, s. 32.

[38] John Stuart Mill, *Chapters on Socialism* (1879), alıntı: Lukes, *Individualism*, s. 33.

[39] Alıntı: Lukes, *Individualism*, s. 35-38.

dahalesinden yana olanlar bulunuyor. Siyasi bağlamda, bireyciliğin eleştirel anlamı zayıflamış, aynı esnada bu kelimenin anlamı genişleyip, siyasi düşüncede önce bireyin geldiği genel varsayımını kapsar olmuştur.

Kamunun, bireyciliği yavaş yavaş daha fazla onaylaması, bizim bu kitapta incelediğimiz mitlerdeki değişiklerle uyumludur. *Oxford İngilizce Sözlük*'te "bireycilik" kelimesinin ikinci anlamı çok açık: "ilke olarak benmerkezli hissiyat ya da tavır; özgür ve bağımsız eylem ya da düşünce; bencillik." Görülen o ki, bireyciliğe dair bir yanda toplumsal ve ideolojik görüşler arasındaki, öte yanda psikolojik ve ahlaki görüşler arasındaki çelişkileri savuşturamıyoruz. Elbette, sosyolojik görüş tarihsel görüşle bağlantılıdır; sosyolojik görüş, "bireyciliğin" tarihte nispeten modern bir gelişme olan ideolojik bir özelliği bulunduğu ve esasen Batı toplumlarıyla sınırlı olduğu görüşüyle müttefiktir. İncelediğimiz dört mit, tarihsel bakımdan yeniydi; bu açıdan, toplumsal ve siyasal meselelerde önce bireyin geldiğini vurgulayan dönemlerinin bu görüşünü yansıtıyorlardı.

BİTİRİRKEN

XX. YÜZYIL ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

THOMAS MANN'IN *DOKTOR FAUSTUS*'U

Thomas Mann'ın *Doktor Faustus* (1947) adlı romanını, bireycilik mitlerinin modern versiyonlarıyla ilgili ilk örnek olarak seçmemizin pek çok sebebi var. Evvela, bu roman şüphesiz bir şaheserdir; modern dönemde bireycilikle ilgili kimi temel sorunları ele alır; ayrıca, mit konusunda yeni bir özbilinç yaklaşımını temsil eder; bizzat Mann, mitolojiyle ilgili başka ve daha usturuplu incelemeler kaleme almıştır.[1]

Romanın altbaşlığı –Alman Besteci Adrian Leverkühn'ün Bir Arkadaşı Tarafından Anlatılan Hayat Hikâyesi– kitapta iki ana karakter olduğunu gösteriyor. Bu "arkadaş", yani Serenus Zeitblom, hikâyeyi, Adrian'ın 1940'daki ölümünden sonra, II. Dünya Savaşı'nın ilerleyen yıllarında anlatıyor.

Faust'un şeytanla yaptığı sözleşmenin muadili, bir genelevde gerçekleşiyor (gerçi mitin bu versiyonunda söz konusu sözleşmenin, Mefistofeles şahsiyetiyle alakası yoktur). Normalde namuslu ve utangaç bir adam olan Adrian, o mekâna gelmesi için kandırılır; üçüncü ziyaretinde, kadın onu tehlikelere karşı uyarmasına rağmen onunla sevişir ve frengi hastalığı kapar.[2] Sonrasında da Adrian'ın feci kaderi, onu iki doktorun hizmetinden mahrum bırakacaktır: Erasmi, gizemli bir şekilde ölür ve Zimbalist tutuklanır. Böylece Adrian tedavi arayışından vazgeçer; "cehennemi yaşamak için doğduğumu" her zaman biliyordum, der (s. 499). *Faustbuch*'un son sahnesinin benzeri olan son sahnede arkadaşına şunu anlatır: "Yirmi dört yıl boyunca kötülük, kendi sözlerini sağlam iman içinde güçlendirdi ve hepsini son damlasına kadar bitirdi" (s. 502). "Daha fazla saklanmayacağım... hayatımın ilk yirmi bir

[1] Örneğin, *Mythology and Humanism: The Correspondence of Thomas Mann and Karl Kerenyi*, İngilizceye çeviren Alexander Gelley (Ithaca, N.Y., 1975); ve "Freud and the future", *Essays* içinde, İngilizceye çeviren H. T. Lowe-Porter (New York, 1957).

[2] Mann, *Doctor Faustus*, İngilizceye çeviren H. T. Lowe-Porter (Londra, 1969), s. 141-42, 145-48, 153-58. İlerideki alıntılar bu edisyondan yapılmış ve metinde sayfa numarasıyla gösterilmiştir.

yılı zaten Şeytan'la nikahlıydım, çünkü bu dünyada zafer ve ihtişam kazanmak istiyordum; cesaretin, gururun ve kibrin tehlikelerle dolu olduğunu biliyordum; onunla bir akit, sözleşme yaptık ve yirmi dört yıl boyunca tüm ürünlerim... şeytanın işiydi; bu eserlere, ölüm meleğinin ilhamıyla vücut vermiştim" (s. 497).

Adrian gergindir; Serenus, Adrian'ın bakışını şöyle tarif eder: "suskun, imalı, düşünceli, saldırganlığın kıyısında, soğuk bir melankoliyle dolu; kapalı dudaklarında dost canlısı ama yine de alaycı bir gülümsemesi var ve kafasını başka yöne çevirmesi benim için o kadar alışıldık, tanıdık bir hareket ki" (s. 163). Serenus, daha başlarda Adrian için şu tespitini belirtir: "göz göze bakışmayı sevmezdi, bunların tadını çıkarmayı ya da bu bakışlara karşılık vermeyi toptan reddederdi" (s. 93). Adrian, herhangi bir kişisel taahhüt altına girmekten utanıyor, kendini küçük düşmüş hissediyordu; en ciddi kişisel meselelerde bile, başka insanları kullanma yoluna gidiyordu. Örneğin, yakın arkadaşı Rudi Schwerdtfeger'den, sahne tasarımcısı Marie Godeau'yu kendi adına tavlamasını ister; bunun felaketli sonuçları olur. Nihayetinde Rudi, kadını kendisi için tavlar, böylece uzatmalı yasak aşkı Inez Institoris, Rudi'yi öldürür (s. 442-49).

O halde Adrian, duygusal gereksinimlerini doğrudan dile getiremez; her ne kadar soyadı Leverkühn, "küstahça sevmek" anlamına gelse de,[3] tüm ilişkilerinde zorluklar yaşar ve hepsini berbat eder. Bununla birlikte pek çok kişinin sevgisini de kazanır, çoğunlukla anne baba sevgisine benzer türde bir sevgidir bu. Evvela, annesi Elsbeth var; on dokuz yaşında Pfeiffering'deyken, onu seven başka bir anne kişiliği bulur, yani Else Schweigestill'i. İki kadın hayranı Pfeiffering'e onunla birlikte olmak için geldiklerinde, kendisi de Adrian için baba figürü olan Serenus, arkadaşının bu kadınlara karşı "maalesef hiç sorum-

[3] Erich Heller, *The Ironic German: A Study of Thomas Mann* (Boston, 1958), s. 259.

lu davranmadığı" yorumunu yapar; fakat Adrian yine de "doğasının tüm pervasızlığıyla birlikte, bu hayranlarının ilgisini" kabul eder (s. 314).

Adrian'ın gözü kendisinden başkasını görmez; aynı zamanda, inançlarında katı ve karamsardır, fikirlerini arkadaşlarına zorla dayatmaya uğraşır. Lise günlerinde Adrian matematik sevgisini Serenus'a şöyle açıklar: "Matematiği sevmediğin için ... hödüğün tekisin... Düzen her şeydir. Romalılar, Bab XIII." Adrian ekler: "Var olan güçler, Tanrı'nın buyruğuyla doğmuştur." Serenus'un "gözleri faltaşı gibi açılır. Meğer Adrian dindarmış" (s. 45). Adrian'ın melekler kadar güzel yeğeni Nepomuk can çekişirken, Adrian için dinin ne kadar önemli olduğunu görürüz; Serenus, "Sevmemelisin" (s. 248) diye kendisini uyaran şeytana kulak asmamasının getirdiği çılgınca vicdan azabıyla ve suçluluk duygusuyla Adrian'ın şeytana, merkezî sinir sistemine bulaşmış menenjitin ızdırabını çeken Nepomuk'un "bedenini alması" için yalvardığını bildirir; "fakat," der, "bana onun ruhunu bırakmalısın, onun tatlı, değerli ruhunu, hezimete uğradığın ve kendini gülünecek duruma düşürdüğün bu ruhu; böylece sonsuza dek seninle dalga geçip güleceğim" (s. 477). Serenus dehşete düşer ve Adrian'ı sakinleştirmeye çalışır; fakat Adrian, yenilgiye uğramış bir edayla yanıt verir: "iyi ve soylu... diye bir şey yok."

Adrian'ın kişiliği ve durumu özel bir önem taşımaktadır: Toplumsal ve fikrî altyapısı önceki Faust'lardan çok farklıdır; en bariz farkıysa seleflerinin aksine, büyük bir müzisyen olmasıdır. Bunun üç ana sebebi var: Birincisi, müzik, Almanya'nın üstün olduğu düşünülen bir sanat biçimiydi; şeytani olması da dahil, müziğin, Alman ruhu ve kişiliği için tipik olduğu farz edilir. İkincisi *Buddenbrooklar*'dan *Felix Krull*'a kadar Mann, bir yanda sanatçı kişi ile öte yanda hasta ve suçlu kişi arasındaki ilişkinin sorunlu doğası meselesinden büyülenmiş, hatta belki de bunu bir takıntı haline getirmişti. Sonuncusu, müzik, Mann'ın başlıca kişisel ilgi alanlarından biriy-

di: Kendisi keman çalardı; büyük Alman besteci Bruno Walter'e ve ünlü müzik kuramcısı Theodor Adorno'ya çok yakındı; ayrıca Arnold Schoenberg'i de tanıyordu; Adrian'ın yeni müzik sistemi ekseriyetle Schoenberg'in eserlerini temel almıştı.[4] Romanda Mann'ın müziği ele alış şekli, bu konuya hâkim olduğunu gösteriyor: Kitapta, *Doktor Faustus'un Ağıtı* gibi Adrian'ın kendi besteleri ya da Beethoven'ın son piyano sonatı Opus 111 gibi belirli eserlerin tasvirleri, müziğin yazılı incelemesi gibi son derece zorlu bir tarz için epey başarılıdır.[5]

Adrian'ın müzik karşısındaki tutumu, kendi kişiliğini yansıtır. "Dolaysız üslup" dediği bir usule inanır; bu usulde her nota, önceden belirlenmiş topyekûn bir şablonun parçasıdır, "bu şablonda serbest nota yoktur" (s. 191). Adrian'ın katı müzik düzeni konusundaki tutkusuna dair eğlenceli bir örneğe, Yedinci Gün tarikatı mensubu ve kendi kendini yetiştirmiş ahmak Beisel'i savunurken şahit oluruz; Adrian şu zekice yorumda bulunur: "en azından bir düzen anlayışı var ve aptalca bir düzen bile, hiç olmamasından iyidir" (s. 68).

Adrian'ın kişiliğinin önemli bir yüzü, eski Almancayı kullanmasıdır; yukarıda alıntıladığımız, arkadaşlarına son itirafı bunun bir örneğidir. Serenus, Adrian'ın "eski moda deyimlerinden ve telaffuzlarından" bahseder (s. 129) ve bunlar için özür bahaneleri uydurur; ileride, "açık cümle yapısı ve kusurlarıyla birlikte bu tarz bir eski Almanca, barbarların mirasıdır" ve Alman dili, bu barbar lisanını uzun süre önce aşmıştır, iddiasında bulunur (s. 495-96). Elbette Mann bu iddiayı *Faustbuch*'dan almıştı, tıpkı özel isimler ve güncel alıntılar gibi başka pek çok

[4] Walter E. Berendsohn, *Thomas Mann: Artist and Partisan in Troubled Times*, İngilizceye çeviren George C. Buck (Birmingham, Ala., 1973), s. 144.

[5] Örneğin bkz. Berendsohn, *Thomas Mann...*, s. 158. Daha eleştirel bir görüş için bkz. T. E. Apter, *Thomas Mann: The Devil's Advocate* (Londra, 1978), s. 138-55.

şeyi de.[6] Örneğin, Mann, "*O homo fuge*"[7] (s. 132) yazmıştır; bu deyim, hem *Faustbuch*'da hem de Marlowe'un *Doktor Faustus*'unda var.[8] Aynı zamanda Mann, *Faustbuch*'daki son alıntıyı, yani Petrus'a yazılan mektuptaki uyarıyı da kullanmıştır: "Temkinli ol, tetikte ol, çünkü düşmanın, kükreyen bir aslan gibi, midesine indirebileceği birilerini arıyor" (s. 135). Adrian'ın okul müdürü Dr. Stoientin de Adrian'ı şeytana karşı uyarırken bu lafı söyleyecektir: "mideye indirebileceği birilerini arayan, kükreyen bir aslan" (s. 83).

Mann'ın, *Faustbuch*'dan faydalanmasının sebeplerinden biri, kendi Faust'unun "bir ayağının, XVI. yüzyıl Almanyasına basmasını" sağlamaktı.[9] Mesele, kitaba antik bir tat katmak değildi sadece; daha önemlisi, XVI. yüzyılın ortası, romandaki başlıca üç zaman çerçevesinden birini teşkil ediyordu; öbür iki zaman çerçevesi, Adrian'ın hayatı (1885-1940) ile Serenus'un yazdığı dönemdir (27 Mayıs 1943'ten 8 Mayıs 1945'in biraz sonrasına kadar). Fakat Mann'ın *Faustbuch*'dan yararlanmasının ana sebebi, muhtemelen bu kitabın ahlaki duruşuna dönmek istemesiydi; *Faustbuch*'un cezai vurgusunu taklit etmek istiyordu, hem de bu vurguyu ironik bir biçime sokmadan. Zührevi hastalık, asıl kitaptaki ölümün modern muadilir ve Adrian'ın, yaşamının son yılını bitkisel hayatta geçirmesi, bir nevi ebedi cezadır; bu korkunç kader, ne tuhaftır ki Friedrich Nietzsche'nin kaderine benziyor. Eric Heller'in yazdığı gibi, Mann'ın *Doctor Faustus*'u "1587 tarihli ilk Frankfurt menşeli Faust kitabının hüzünlü bir

[6] Bkz. Gunilla Bergsten, *Thomas Mann's "Doctor Faustus": The Sources and Structure of the Novel* (1963; Chicago, 1969), s. 33-41.

[7] *O homo fuge*: Latince, "Kaç insanoğlu, kaç" anlamında —*çev. notu.*

[8] *Historia von D. Johann Fausten: Neudruck des Faust-Buches von 1587*, ed. Hans Henning (Halle, 1963), s. 21; Christopher Marlowe, *Doctor Faustus*, ed. W. W. Greg (*Marlowe's Doctor Faustus, 1604-1616: Parallel Texts*, Oxford, 1950), 2.I.76, 80.

[9] Mann'dan Kerényi'ye mektup, 23 Eylül 1945; *Mythology and Humanism*, s. 123.

parodisidir."[10]

Adrian'ın kişiliği, yalnızca romanın diğer karakterlerini büyülemekle kalmamış, kitabın yazarını, yani bizzat Mann'ı da müthiş etkilemişti. Bir arkadaşı, acaba Adrian için kafanda bir modelin var mıydı diye sorduğunda, Mann, hayır demiş ve ardından Adrian'la ilgili şunu söylemiş:

> Adrian, bir tür ideal şahsiyet, "zamanımızın kahramanı", bu çağın doğurduğu acılara katlanan kişi. Daha da ileri gidip, hayalgücümün yarattığı hiçbir varlığı, asla Adrian kadar sevmediğimi itiraf ettim; ne Thomas Buddenbrook'u, ne Hans Castorp'u, ne Aschenbach'ı, ne Joseph'i, ne de *Lotte Weimar'da* romanımdaki Goethe'yi. Belki tek istisna Hanno Buddenbrook'tur. Doğruyu söylüyordum. İyi Serenus'un ona duyduğu hisleri gerçekten paylaşıyordum, kibirli bir okul çocuğu olduğu günlerden itibaren ona âşıktım, "soğukkanlılığı," hayattan uzak durması, yani tin ile içgüdü arasında aracılık yapıp bunları uzlaştıran bir "ruh"unun olmaması, "insan dışılığı" ve "çaresiz kalbi," kendisinin lanetli olduğunu düşünmesi aklımı çelmişti.[11]

Mann'ın Adrian'a duyduğu "aşk" şaşırtıcı, çünkü Mann'ın, "iyi Serenus"la hemfikir olduğu ideolojinin pek çok özelliğine Adrian ters düşer: Klasik geleneğe duyulan sevgi; siyasi hümanizm; hoşgörü ve anlayış; kültür karşıtı akademisyen Breisacher'ın gericiliğiyle dalga geçmek. Serenus, Roma Katolik dinine mensuptur ve meslekten klasik dilbilimcidir; mizacı Adrian'ınkine zıttır, akılcıdır, duyarlıdır, sorumluluk sahibidir ve hatırı sayılır ölçüde şüphecilik taşır; aynı zamanda bir parça alçakgönüllüdür. Adrian'ın şehvetli kahkahalar atmaya yatkın olması onu dehşete düşürür; onun bu şeytaniliğinden endişelenir; Adrian'ın, "Büyük Düşman"a teslim olduğundan kuşku-

[10] Heller, *The Ironic German: A Study of Thomas Mann*, s. 274.

[11] Mann, *The Story of a Novel: The Genesis of Doctor Faustus* (1949), İngilizceye çevirenler R. ve C. Winston (New York, 1961), s. 88-89.

lanır. Adrian'la dostluğu, "korku ve dehşetle" doludur (s. 286). Fakat Serenus, Adrian'ın kişiliğinin, "onu kendi kişiliğinden daha çok ilgilendirdiğini" itiraf eder (s. 87); sadık bir arkadaş olarak, ona karşı adil olmakta zorlanır. Aslında, bu karakterlerin karşılıklı olmayan ilişkileri, kitabın en büyük doyum kaynaklarından biridir, gerçi ilişkileri fazla ironi barındırmaz ve bilhassa Serenus'un zararına seyreder.

Serenus Zeitblom'un adı, akla "dinginlik" ve "zaman çiçeği" kelimelerini getirir [Almanca anlamından ötürü]; fakat bu kısmen ironiktir. Kendi tarzıyla Serenus, tarihsel bakış açısında derin bir karamsarlık barındırır. Reform hareketinden toptan nefret eder: Ona göre Reform, "Kilisenin nesnel statülerini ve yönetmeliklerini, öznel bir keyfiliğin istila etmesidir" (s. 87); Adrian'ın şu savını onaylayarak nakleder: "Luther'in reformu, Rönesans'tan çıkan bir filiz ve ahlaki bir yan yoldu, Rönesans'ın din alanındaki uygulamasıydı" (s. 118). Adrian, Kiliseyi, "öznelci ahlak çöküntüsüne" ve "ilahi ve şeytani güçlerin kaosuna" karşı bir savunma olarak görüyordu (s. 119). Serenus bu görüşle hemfikirdir. Rusların Dinyeper nehrini aşmasıyla ve Batılı Müttefiklerin Sicilya'da ilerlemesiyle birlikte Serenus şöyle yazacaktır: "Bizler, kişiliğimizi, davamızı, umudumuzu, tarihimizi kaybettik. Almanya'nın işi bitti." Hitler, "on yıl önce ... yeni bir ulusun doğuşunu" vaat etmişti; fakat "anlaşılan bu dinî sarhoşluk," sadece "kabalık, barbarlık, haydutluk, sadizm, yozlaşma, pislik" doğurdu... "yalancılar ve yalakalar bir gıdım zehirle aklımızı karıştırdı ve duyularımızı elimizden aldılar. Bu zehri içtik de içtik; çünkü biz Almanlar, daimi sarhoşluğa can atarız" (s. 175).

Mann'ın cezalandırılmayla ilgili kendi kanıları, memleketi Lübeck'te Buddenbrookların evinin Britanya bombalarıyla yok edildiği haberini aldığında, bunun, Almanya'nın başkalarına karşı işlediği suçların bir bedeli olduğunu dobra dobra duyurmasında görülebilir: "Her-

kesin bir bedel ödemesi gerektiği dersine itirazım yok."[12] Serenus, şunu derken Mann'ın ağzından konuşur: "Bana hep şu söylendi: 'İntikam benimdir, bunu ben ödeyeceğim'" (s. 332-33). Müttefik güçler Almanya'nın çoğunu denetimleri altına aldığında, "adalet yerini buldu" diyen ve "Almanya... insanlıkla ilgili meselelerde ağzını açıp nasıl söz söyleyecek" (s. 481) diye soran Serenus'un bu hükmüyle Mann kesinlikle hemfikirdir.

1990'lardan bakınca, bu ifadeyi abartılı bulmak kolay. Fakat, Mann'ın *Doktor Faustus*'undan çıkan asıl sonuç kesinlikle budur; üstelik bu, salt Mann'ın görüşlerinin değil, savaş sonrası dönemde yaşamış sayısız insanın da görüşlerinin dışavurumudur. Reform'dan itibaren ulusunun yanlış bir yola girdiğini ileri süren Serenus'un bu iddiası hakkında söyleyecek elbette çok şey var; yakın geçmişin Alman tarih yazma geleneği ise bu görüşü pek yadsımaz. Serenus'a göre, "ulusal çöküşün yaşandığı mevcut çağ," Eski Ahit'in şu hükmüne benziyordu: "Tıpkı bir zamanlar Sodom ve Gomora'nın yıkılması gibi" (s. 336). Almanya'nın "kutsal toprakları" şimdi cefa çekmemeliymiş numarasına yatmak ne kadar da saçmaydı. Serenus, çürütülemez şu karşı çıkışı yapar: "sanki hâlâ bu toprakların kutsal bir yönü varmış, sanki o zamandan beri, hukuka ve adalete karşı işlenmiş, ahlakı yaralayan ve bilfiil yargıya ve yürütmeye yaslanan sayısız suçla bu topraklar tekrar tekrar dinden çıkmamış gibi" (s. 338). Serenus, mevcut yönetimin, "kendisini, bizi, Almanya'yı, Reich'ı hatta daha ileri gidip diyeceğim ki, Alman olan her ne varsa onu, dünya için katlanılmaz kılmanın lanetiyle yok olup gitmek zorunda olduğunu anlamamasını" nasıl da iğrenç bulur.

Mann'ın, Adrian'ın kaderine biçtiği cezanın da altı çizilmiştir. İnançlı Adrian'ın geri dönülemez bir biçimde cehenneme gitmekle lanetlenmiş olması hemen göze

[12]Thomas Mann, *Listen, Germany!* (New York, 1963), s. 86. [*Dinle Alman Ulusu!*, Türkçesi: Niyazi Eröztürk, E Yayınları, 1991]

çarpar. Elbette pek çok modern okuyucu cehenneme ya da sonsuz lanete inanmaz,[13] fakat açıktır ki Mann'ın bu konudaki kanaati dalgalanıyordu. Goethe, kendi kahramanının, insan tecrübelerine yönelttiği sonu gelmez saldırıları anlayışla karşılamıştı, oysa Mann, kendi karşıt görüşünü açıkça ortaya koyar. Mann'ın Faust şahsiyeti Adrian, müzikal besteleri için şeytanın yardımına gereksinim duyar (Mann'ın Mefistofeles'inin nihayet göründüğü yer burasıdır);[14] Goethe'nin Mefistofeles'i olumsuz, alaycı ve yıkıcı görüşlerin ruhuyken, Mann bu rolleri tersine çevirir. Adrian alaycıdır; Adrian'ın kaderini bağlayan sohbetleriyle onun aklını çelen şeytan ise, iğrenç bir Romantik iyimserdir; vaat ettiği şey, halkın istediği şeydir, yani "parlak, yaldızlı, mağrur, düşünce yoksunu bir eser" (s. 237). Şeytan, halka "hakiki bir esin" verecektir, "dolaysız, mutlak, sorgusuz sualsiz, büyüleyici, ve seçeneğin, düzeltmenin ve olası gelişmenin olmadığı bu ilham... bu tür esrimelerin gerçek efendisi ve bahşedeni şeytandan gelir." Heller'in yorumunda belirttiği gibi: "Goethe'nin *Faust*'unu Thomas Mann, bu tarz bir kusursuzlukla 'yazarak uğurluyordu.'"[15]

Mann'ın *Faustbuch*'taki cezai inançlara ne kadar derinden bağlı olduğunu bilmekte zorluk çekeriz. Hikâyenin temel örgüsü bağlamında, mesele açıktır. Goethe'nin *Faust*'u, dünya düzeni ile Faust arasında gizli bir ahenk olduğunu varsayar; Faust'un yaptığı her yanlış, nihayetinde affedilmekle mühürlenmiştir. Fakat modern dünyada Mann'ın kahramanı böyle bir lütuftan faydalanamaz; günahlarından ötürü ölür. Yine de Mann, şeytanın "ger-

[13] Bertrand Russell, kendine has küstah açıksözlülüğüyle buna karşı çıkar. "Mesih'in manevi kişiliğinde, cehenneme inandığı için çok ciddi bir kusur bulunduğunu," belirtir: "Bana kalırsa, insancıl olan hiç kimse, sonsuza kadar sürecek cezalandırmaya inanmaz" *Why I am not a Christian*... (Londra, 1957), s. 22.

[14] Erich Heller'in de belirttiği gibi; bkz. *The Ironic German: A Study of Thomas Mann*, s. 271-72.

[15] Heller, *The Ironic German: A Study of Thomas Mann*, s. 272.

çekliğine" Serenus'un "inanmamaya çalıştığını" yazmış ve eklemiştir: "Ben de öyle."[16] Arkadaşı Karl Kerényi'nin, romanda "dindar, Hıristiyan bir kişilik" bulduğunu söylemesi, Mann'ın hoşuna gitmişti.[17] Aslında Mann, kendi *Faustus*'unu mutlu bir sonla bitirme düşüncesiyle gönlünü bile eğlendirmiştir. "En büyük şairimiz" Goethe'nin *Faust*'unda bile, "şeytan, kahramanın ruhunu, onu dolandırarak elde eder" der; şunu ekler: "İlahi lütuf, kandaki herhangi bir emareden üstündür. Buna inanıyorum ve Almanya'nın istikbaline inanıyorum."[18] Cezalandırma temasının bu şekilde zayıflaması, asıl metni bile etkilemiştir. Mann, ilk taslaklardan birini Adorno'ya okutur; bu taslakta, "bir umut kırıntısı, bir lütuf ihtimali belirmektedir." Adorno onaylamaz; Mann bu kısmı çıkarır, daha sonra şunu itiraf edecektir: "Fazlasıyla iyimserdim, fazlasıyla kibardım, fazlasıyla babacandım, fazla ışık saçıyordum, bol keseden teselli ediyordum."[19]

Bununla birlikte, hem tarihsel hem de psikolojik düzlemde, Mann'ın *Doktor Faustus*'unun elimizdeki halinin egemen bakış açısı, umuda pek fazla yer bırakmaz. Mann'ın Faust'u, son itirafında şöyle söyler: "Belki de Tanrının inayeti sayesinde, kötülükle yaratılan şeyden bir iyilik çıkar", çünkü "elinden geldiğince emek sarfetmiştir"; fakat "bunu umut edecek cesaretinin olmadığını", belirtir. "Yüce Tanrı'yla amansız bir rekabete girişmiştir" ve "işlediği günahın, affedilemeyecek kadar büyük" olduğuna inanır (s. 502).

Mann, Almanya'nın tarihi ile kendi Faust'unun kaderi arasında bir koşutluk kurar. Adrian'ın bireycilik karşısındaki tutumu, tıpkı ülkesininki gibi, bir parça muğlaktır. Halle'deki öğrenci arkadaşlarına göre Adrian esasen antisosyal biridir. Onu ayıplarlar: "'biz' demekte

[16] Bergsten, *Mann's Faustus*, s. 203, n. 11.
[17] *Mythology and Humanism*, s. 178.
[18] Bergsten, *Mann's Faustus*, s. 212.
[19] Mann, *The Story of a Novel: The Genesis of Doctor Faustus*, s. 222-23.

çok zorlanıyorsun, seni gidi bireyci!" (s. 116). Adrian bu suçlamayı reddeder: "o bireyci değildi, toplumu bütünüyle kabul ediyordu"; fakat ne arkadaşları ne de okuyucu ikna olur. İki dünya savaşı arasındaki dönemde aynı suçlama Sextus Kridwiss'in Münih'teki çevresi için de yapılır. Serenus, bu zümrenin sağlam mizahını "bunaltıcı" bulur (s. 366); çünkü "bireyin ve dünyadaki tüm bireyciliğin konumu hakkında... aşağılayıcı hükümlere varıyorlar" (s. 372), Almanya'nın demokrasiye ulaşma girişimlerini "kötü bir şaka" olarak görüyorlardır (s. 365); Serenus bunu, Nazi yönetiminin "yığınlar üzerinde despotça bir tiranlık" kurmaya hazırlanması olarak yorumlarken yanılmaz (s. 366). "Hem gerçeği hem de bireyi" ucuzlatıp değersizleştiriyorlar; elbette Serenus, "birey fikriyle bağlantılı olan değerlerin, mesela gerçeğin, özgürlüğün, hukukun ve mantığın" çiğnenmesine kuvvetle karşıdır (s. 368).

Kimi yakın tarihli eleştiriler, Mann'ın Adrian'dan yana olduğunu, Serenus'un düşmanlarını ve onun geleneksel burjuva liberalizmini desteklediğini söylemiştir; Serenus'un, Ulusal Sosyalizmin doğuşuna "sebep olduğunu" ima edenler bile çıkmıştır.[20] Bazı şüpheler taşımasına ve olaya her zaman ironiyle yaklaşmasına rağmen, muhtemelen Mann, Almanya'nın ve Adrian'ın uğradığı koşut felakete trajedi açısından bakmıştır. Serenus, vasat mantığın sesiydi; o, ironik bir biçimde ele alınmış olabilir; fakat, hükümleri, kesinlikle sınırlı da olsa (Sancho Panza'nınkiler gibi), insancıl ve doğrudur; Adrian'ın şeytanla yaptığı sözleşmeyi, tıpkı Alman halkının Hitler'le yaptığı anlaşma gibi, ölümcül bir aldatmaca olarak görür ve bizim de öyle görmemizi sağlar.

Adrian Leverkühn'ü, bireyciliğin en olumsuz ve nahoş biçimlerini bünyesinde taşıyan, sinir bozucu ve benmerkezci biri olarak görmemiz şart. Aileyi pek saymaz; karısı ya da çocuğu yoktur; hatta kendi evi bile bulunmaz.

[20] Örneğin, Virgil Nemoianu, *A Theory of the Secondary: Literature, Progress and Reaction* (Baltimore, 1989), s. 44, 56.

Toplumsal örgütlenmenin, ordu, kilise, yönetim, üniversiteler, siyaset gibi ana biçimleriyle çok az bağı vardır ya da bunlarla ilgilenmez. Serenus'un aksine, askerlikten muaf tutulmuştur; belki bunun nedeni, "dar omuzları ya da geçmek bilmeyen baş ağrılarıdır" (s. 136). Müzik kamuoyuna ve genel olarak dünyaya, yıpratıcı bir kuşkuculukla ya da en iyi ihtimalle, ironik bir tarafsızlıkla bakar. Yaptığı müzik, fiilen keyfi olan fakat onun özerk ve zorunlu saydığı bir kurallar düzenine katiyetle uyar, ayrıca bireysel duyguların dışavurumunu, kuramsal olarak dışarıda bırakır. Kısacası, dehanın haklarıyla ilgili mutlak görüşlerinde Romantik bir tavrı vardır, fakat müziğinde ve hayatında şeytanidir. Serenus'un yazdığı gibi Adrian, "dünya için lüzumlu olan şeyleri hayata geçirmeyi keskin zekâlarıyla kendilerine dert edinmek yerine... aylağı oynayan" (s. 500) o insanlardan biridir. Kısacası, Mann'ın Faust karakterinde pek çok bireyci vasıf mevcut, fakat bunlar, bireycilik karşıtı inançlara ve tavırlara hizmet eder; bundan ötürü, Adrian haklı bir şekilde sonsuza kadar lanetlenmiştir, eğer sonsuza kadar lanetlenmek diye bir şey varsa tabii.

Sadece Adrian değil: Mann'ın Faust'unun Almanya'yla özdeşleştirilmesi,[21] romanın son duygusal sözlerinde Serenus tarafından açıkça ortaya konur: "Tanrı senin zavallı ruhuna merhamet etsin, dostum, anayurdum" (s. 510).

[21] Faust'u, Almanya ve Hitler'le özdeşleştirmek, Mann'ın düşüncesinde hep vardı; örneğin, *Doktor Faustus*'u bitirmek üzereyken 6 Haziran 1945'de verdiği "Almanya ve Almanlar" konulu seminerine bakınız.

MICHEL TOURNIER'NİN *CUMA*'SI

Michel Tournier'nin ilk romanı 1967'de piyasaya çıktı. Fransızca tam adı *Vendredi; ou, Les limbes du pacifique* [*Cuma ya da Pasifik Arafı*] idi; altbaşlığı İngilizceye *The Other Island* [Öteki Ada] diye çevrilmiştir; bunun amacı şüphesiz estetik niyetle kullanılmış "araf" kelimesinden uzak durmaktı. Doğrusu "araf" sözcüğü, cehennem sınırında, vaftiz edilmemiş ruhların durduğu alan anlamına gelir; burada özellikle, Kurtarıcı Mesih gelmeden önce doğmuş ruhlar bulunur; bunların vaftiz edilme fırsatı olsaydı, belki de cennete gideceklerdi. Tournier muhtemelen bu dinî anlamı ima etmiştir, fakat adanın ve "öteki" hayalî adanın kendi düzensiz, özel veya aykırı doğası fikrini daha çok vurgulamıştır.

Elbette *Cuma*; Muriel Spark'ın *Robinson*'u (1958) ve J. M. Coetzee'nin *Düşman*'ı (1986) gibi Defo'nun hikâyesinin sayısız modern versiyonundan birisidir; fakat bunların arasında Tournier'nin eseri bilhassa ilginçtir. Bunun sebebi kısmen kitabın hatırı sayılır edebî niteliği, kısmen de Tournier'nin hem Defoe'dan farklılıkları hem de mitlerle ilgili genel görüşü hakkında son derece açık olmasıdır.[22]

Tournier, Defoe'nun hikâyesine Rousseau'nun yönelttiği itirazları dikkate alır; hikâyesine geminin kaza geçirişiyle başlar ve adadan kaçış ihtimaliyle bitirir. Daha önemlisi, Cuma karakterine yönelik yeni bir tutum sunar. "Cuma, Defoe için ne anlama geliyordu?" diye sorar Tournier ve kızgın bir edayla şu yanıtı verir: "Hiç: bir hayvan, insani niteliklerini Robinson'dan, yani Batılı adam-

[22]Tournier'nin mitlerle ilgili görüşü, kendi otobiyografisinde anlatılmıştır: *Le vent paraclet* (1977). Bu kitap İngilizceye *The Wind Spirit* [Rüzgârın Ruhu] diye çevrilmiştir; (gerçi daha harfi harfine bir çeviri olan "Şefaatçi Rüzgârı" Tournier'nin Kutsal Ruh'a atıfta bulunmasını da gözden kaçırmamış olurdu). [*Kutsal Ruh*, çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınevi, 2003]

dan almayı bekleyen bir varlık."[23] Tournier'nin ana amacının, Defoe'nun, Cuma'yı ele alırken takındığı kayıtsız sömürgeci tavrı düzeltmek olduğunu farz ediyoruz. Ama başka önemli farklılıklar da var. Tournier, hikâyenin zamanını değiştirir ve yüzyıl ileri atar: Defoe'nun Crusoe'su adaya 30 Eylül 1659 tarihinde ayak basmış[24] ve 19 Aralık 1686'da kurtulmuştur; oysa Tournier'nin Crusoe'su 30 Eylül 1759'da adaya çıkar ve Cuma, adayı 2 Aralık 1787'de terk eder.[25] Kurtuluş gününü yaklaşık bir yıl ötelemiştir; bunun sebebi muhtemelen, Defoe'nun hesap hatasını düzeltmekti; Defoe, Crusoe'nun ıssız adada yirmi sekiz yılı *aşkın* bir süre kaldığını söylemişti, fakat verdiği 1686 Aralık tarihi, neredeyse bir yıl *kısa* bir süreye denk geliyordu. Olgularla ilgili başka farklılıklar da mevcut. Defoe'nun Robinson Crusoe'su dinî muhalefet hareketindendir, bekâr ve yirmi yedi yaşındadır; Tournier'nin başkahramanıysa Quaker tarikatına mensuptur, sadece yirmi iki yaşında olmasına rağmen evli ve iki çocukludur. Defoe'nun bahsettiği ada Karayiplerde, Orinoko halicinin kuzeyindedir; Tournier'ye göre bunun sebebi, "kitabına halkın rağbet etmesini isteyen" Defoe'nun, adayı okuyu-

[23] *Le vent paraclet*, İngilizceye çeviren Arthur Goldhammer, *The Wind Spirit* (1988), s. 188. Buradan itibaren metinde, bu kitaptan sayfalara atıfta bulunulacaktır, gerçi çeviriler çoğunlukla, Fransızca aslından bana ait. Kitabın başlığını T diye kısalttım. [*Kutsal Ruh*, çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınevi, 2003].

[24] Daniel Defoe, *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, ed. Angus Ross (Harmondsworth, 1985), s. 87; buradan itibaren metinde C harfi ve sayfa numarasıyla atıfta bulunulacak.

[25] Michel Tournier, İngilizceye çeviren Norman Denny, *Friday, or The Other Island* (1969; New York, 1984), s. 10, 217; buradan itibaren metinde sayfa numarasıyla atıfta bulunulacak. Anthony Purdy, "From Defoe's Crusoe to Tournier's Vendredi: The metamorphosis of a myth" adlı makalesinde (*Canadian Review of Comparative Literature* 11, 1984, s. 224) Tournier'nin Crusoe'sunun adaya tam olarak Rousseau'nun *Emile*'i yazmaya başladığı zaman geldiğini belirtir [Tournier, *Cuma ya da Pasifik Arafı*, çeviren Melis Ece, Ayrıntı Yayınevi, 2004, s. 8: [ ] içindeki sayfa numaraları bu çeviridendir —*çev. notu*]

cular için tanıdık bir yere nispeten yakın konumlandırmış olmasıdır (*T*, s. 180); Tournier'nin ıssız adasıysa çok daha uzakta, Büyük Okyanus'ta Şili açıklarındaki Juan Fernandez takımadalarındadır; Defoe'nun hikâyesinin belki de aslı olan Alexander Selkirk, burada mahsur kalmıştı.

Aynı zamanda Tournier, kahramanının kişiliğinde de önemli değişiklikler yapmıştır. Defoe'nun Crusoe'su, akılcı, mantıklı ve gelenekçi bir dindardır, üstelik çok düzenlidir; fazla gelişim göstermez ve iç gözlemlerinden bahsetmez. Tournier'nin Crusoe'suysa daha duygusal ve daha içe dönüktür. Ayrıca, gelişiminde kesin aşamalar vardır: Kitabında sonunda, fiziki ve manevi varlığı topyekûn değişmiştir. Aynı zamanda düşünmeye bayılır ve kendine büyük felsefi sorular sormaya epey zaman ayırır. Karakterin bu kadar farklılık kazanması, Tournier'nin yararlandığı anlatıcı bakış açısıyla mümkün olmuştur. Defoe, hikâyesini birinci tekil şahıs sesiyle nakleder, fakat anlatısı o kadar samimi değildir ve olay sırası, oldukça kopuktur; öte yanda Tournier, hikâyeyi, Crusoe'nun içsel yaşamına gayet hâkim olan üçüncü tekil şahsın sesiyle anlatır; kahramanın epey kişisel ve samimi günlüğünden alıntılar yaparak bu anlatım tarzını destekler.

Bu iki Crusoe'nun hikâyesi, ta başlangıçtan itibaren çok farklı seyreder. Örneğin, adadaki ilk gecesinde Defoe'nun Crusoe'su çok tedirgin olur, hatta dehşete kapılır ve bir ağacın tepesinde uyur; Tournier'nin kahramanıysa korkmaz ve gelişigüzel "bir kaya kütlesinin dibine ilişerek" uykuya dalar (s. 20 [15]). Defoe'nun Crusoe'su, ileriyi düşünen ihtiyatlı bir kimse olarak, enkazdan alabileceği her şeyi çabucak toparlar; Tournier'nin kahramanıysa enkazın yanına, kaçmak istediği için gider, çünkü tekne inşa etmek içi alete ihtiyacı olduğu kafasına dank etmiştir. Sonrasında Tournier'nin Crusoe'su, tekneyi suya indiremediği için neredeyse "beyni adamakıllı bulanır" (s. 39 [30]); ardından çok kötü dağılır, hayvani bir duruma geçer, etrafta çırılçıplak ve dört ayağı üzerinde dolaşır, canı nerede isterse orada altına yapar. Bataklığa gider ve

pekariler, yani yaban domuzları gibi, gözleri, burnu, ağzı dışında tümüyle çamurlu balçığa dalar. Kendi üzerindeki hâkimiyetini tamamen yitirmiştir; bir İspanyol kalyonunun adaya yaklaştığı sanrısına kapılır ve kız kardeşinin güvertede olduğunu hayal eder. O an, dönüm noktası olur. Hayallerin aklını bütünüyle ele geçirdiğini fark edince dehşete kapılır ve yavaş yavaş "kaderini kendi eline alması gerektiğini" anlar; yani çalışmak zorundadır ve böylece "terk edilemez eşi olan yalnızlıkla evli olduğu zamanı artık hayal kurmadan tüketecekti[r]" (s. 44 [35]). Alabildiğince çalışmaya koyulur, yaptığı işlerin ölçeği, Defoe'nun Crusoe'sunun işlerini fersah fersah aşar. Adanın nimetlerinden faydalanmakla yetinmez, aynı zamanda adayı keşfe çıkar; adadaki malların envanterini çıkartır; adaya "Esperanza" yani "Umut" adını verir; ada için anayasal bir tüzük icat edip kaleme alır; ve uygarlığı için tüm mutat ihtiyaçları inşa eder, örneğin ağırlıklar ve ölçüler için bir müze, bir adalet sarayı ve dinî bir toplanma evi.

Fakat bir gerçek dışılık hissi hâlâ başına dert olmaktadır; bir şey eksiktir. "Teslim olmamak için kendi kendisine zorla benimsettiği bütün bu anlaşmalar ve talimatlardan bir kılıf oluşturmanın" gerekli olduğunu bilir (s. 79 [67]); fakat "duyularının tanıklığının doğruluğundan" kuşku duymamak elinden gelmez (s. 55 [45]). Gerçi günün birinde su saati durur; bu "tatili" hoş karşılar ve bu "masumiyet anı"nı tecrübe eder (s. 90 [76]); sonrasındaysa "anlatılamaz bir sevinç anı boyunca Robinson, bunca zamandır üzerinde tek başına sıkıntı çektiği adanın ardında ... başka bir adayı keşfettiğini san[ır]." Ardından derin bir mağara bulur ve bu mağaranın dibinde küçük ve dar bir delik olmasına hayret eder (s. 101 [85]); bu yeni heyecanlı ruh halinde Crusoe, annesiyle ilgili anılarıyla birlikte, Esperanza'yla ilişkisi üzerine kafa yorar. Adayı böyle duygusal bir bağlamda kişileştirmesi, onu, bir panama ağacının yosunlu girintisiyle cinsel birleşmeye iter, gerçi bu "bitkisel yolun belki de yalnızca tehlikeli bir çıkmaz" olmasından korku da duyar (s. 116 [98]). Sonra pembe kumlu

dar bir vadi keşfeder ve burada sevişmeyi sürdürür; bu cinsel birleşmeden, lüffan çiçekleri ve kökleri filizlenir.

Crusoe hâlâ tatmin olmamıştır, fakat kısa süre içinde büyük bir değişiklik gerçekleşecektir. Adaya birtakım yerliler çıkar ve kurban edecekleri tutsaklardan biri, ellerinden kaçmayı başarır; tutsağı Crusoe kurtaracaktır. Bu tutsak, Vendredi'dir, yani Cuma. Tournier'nin Cuma'sı çok gençtir, ancak on beş yaşındadır; oysa Defoe'nun Cuma'sı yirmi altı yaşındaydı. Bu Cuma hızlı, zeki ve sadıktır, fakat Crusoe, tanrısı ona "insan sıralamasının en alt seviyesinden" bir uşak seçtiği için kendisini "incinmiş" hisseder (s. 138 [118]). Crusoe şunu düşünür: "Yıllardır mükemmelleştirdiğim sisteme kölemi dahil etmek"; yani, kendi acımasız yaşama yöntemini oğlana dayatmak zorundadır; Crusoe, Cuma'nın kendisine bir şeyler öğretebileceği mefhumuna sahip değildir. Crusoe, oğlanı sürekli meşgul tutar; dışarıda yapılacak işlerin çoğunu Cuma halleder, aynı zamanda efendisinin kıyafetlerinin bakımını yapar ve sofrada onu bekler. Yine de Crusoe, Cuma'yı fazla içine kapanık bulur; onun için tüm yaptıklarına rağmen, Cuma efendisini sevmeyi beceremez. Cuma herhangi bir bağımsızlık emaresi gösterdiğinde Crusoe küplere biner. Aşağıdaki hadise tipik bir örnektir. Dindar bir öğretmen olarak Crusoe, Cuma'yı şu dersi tekrarlamaya zorlar: "Tanrı sınırsız gücü olan, her şeyi bilen sonsuz derecede iyi, sevecen ve adil bir efendidir, insanın ve her şeyin yaratıcısıdır"; sonra bize denir ki "Cuma'nın coşkulu, bastırılamaz, dine küfreden gülüşü fışkırıverdi ve hemen o anda yankılanan bir tokatla deli bir alev gibi bastırıldı" (s. 140 [120]). Cuma'nın kendi köpeğiyle kurduğu karşılıklı dostluğu zaten kıskanan Crusoe, Cuma'nın efendisini taklit ettiğini ve pembe vadideki toprakla zina yaptığını keşfettiğinde dehşete kapılıp öfkelenir (s. 166-70 [143-46]). Tournier'nin kitabının cinsellik unsurları içermesi, elbette, Defoe'nun kitabında cinsel duygulardan tamamen uzak durulması yaklaşımından büyük bir fark-

lılık anlamına geliyor.[26]

Fakat Crusoe ile Cuma arasındaki ilişki kısa süre içinde değişikliğe uğrar. Günün birinde, Crusoe uzaklardayken, Cuma efendisinin piposunu alır ve mağarada tüttürür. Crusoe, Cuma'yı bu haldeyken mağarada bulur ve kırbacını oğlanın başının üzerine kaldırır. Korkuya kapılan Cuma, pipoyu mağaranın içlerine doğru savuracak ve pipo, istiflenmiş barut fıçılarını tutuşturarak korkunç bir patlama yaratacaktır. Crusoe kendine geldiğinde, Cuma'nın gözlerini kendisine diktiğini ve ona su içirmeye çalıştığını görür. Tüm binalar yok olmuş, pek çok şey kaybedilmiştir; fakat Crusoe, Cuma'nın zarar verme niyetinde olmadığını bilir. Örneğin, etrafı toplamaya uğraşırlarken avuç avuç buğday tanesini Cuma'nın fırlatıp atmasına Crusoe sesini çıkarmaz. Crusoe gittikçe, arkadaşının, kendisinin kurduğu "bu yeryüzü düzeninden doğası gereği" farklı bir düzene ait olduğunu anlar (s. 180 [153]). Crusoe yavaş yavaş öteki düzene geçmektedir. Ona göre bu, bir nevi rahatlama getirir; eski düzen, "Cuma'yı olduğu kadar onu da yoğun bir şekilde bunalt[maktadır]." Crusoe düşüncelere dalmışken, mağaranın yanındaki devasa sedir ağacı devrilir. Fakat Cuma, Crusoe'yu yana çekip kurtarır. Eski düzenin simgesi olan sedir ağacının yıkılmasıyla birlikte, Crusoe, kesin bildiği şeylerin boşa çıktığını düşünür; "onu kurtarmak için elini yakalamış olan o esmer eli artık hiçbir zaman bırakmamaya" karar verir (s. 181 [154]). Bundan böyle, diye düşünür, "artık özgür ve korku içinde, Cuma'yla başbaşa, kendini olayların akışına bırak[ı]r." Şimdi uşağının "hareketlerine ... alabildiğine dikkat kesilmiş, onu gözlemliyordu[r]" (s. 182 [155]).[27]

[26] Bu meseleden şu kitapta bahsedilmiştir: David Bevan, *Michel Tournier* (Amsterdam, 1986), s. 30-32, 54-56.

[27] Efendi ve uşak rollerinin iç içe geçmesine dair Hegel görüşünün, kendi usulünce ironik bir versiyonudur bu. Bkz. Jacques Poirier, *Approches de... Vendredi, ou Us limbes du pacifique* (Dijon, 1985), s. 19.

Cuma her zaman ânı yaşar; çalışmayı bir oyuna çevirir; her türlü eğlenceyi icat eder; neşeli bir ruhtur. Cuma'nın bu uçarı yüzü, tüftüf ve ok, yay kullanmaktaki maharetinde sergilenir. Devasa ve kıdemli yaşlı keçi Andoar'la münasebetleri çok çarpıcıdır. Evvela Cuma bu hayvanla savaşır ve kötü yaralanır; fakat sonra keçiyi öldürür ve Andoar'ın postundan harika ve doğru dürüst bir uçurtma yapar, kafatasını ise, rüzgâr estiğinde göksel bir müzik çalan "rüzgâr arpı"na dönüştürür (s. 210 [169]). Artık Cuma çok mutludur, fakat Crusoe'ya çok saygılı davranır. Örneğin, Crusoe günlüğü için kullanılmamış iki defter bulduğunda, Cuma ona deniz martısı tüyünden yapılmış bir kalem ve ağaç yapraklarından elde edilmiş mavi mürekkep getirir ve Crusoe'nun önceki teçhizatını kastederek şu yorumda bulunur: "Albatros akbabadan, mavi de kırmızından iyidir" (s. 199 [173]). Crusoe'nun kibri kırılmıştır, fakat mutludur. Daha şimdiden Cuma ona güneşten korkmamayı öğretmiştir, dolayısıyla etrafta çıplak dolaşır; saçını uzatır, fakat sakalını kesip düzeltir ki "on yaş genç" görünsün (s. 182 [155]); bu yanık tenli oğlanda "sadık ve güçlü bir arkadaş" görmekten gururludur (s. 183 [156]). Crusoe, mutlu bir güneşpereste dönüşür; güneşe dua eder: "Bana hafifliği ve bugünün anlık nimetlerinin hesapsız, minnetsiz, korkusuz kabullenilişini öğret." Aynı zamanda Cuma'ya benzemeyi de diler: "Bana Cuma'nın, gülüşle ışıldayan, bütünüyle gülmek için yontulmuş yüzünü ver" (s. 176). Son ödül olarak Crusoe, bu yeni mutlu ruh halinin kendisini "öteki Speranza'ya" "taşıdığını" bile keşfeder (s. 178).

Bu son derece sade özetten göreceğimiz üzere, Tournier'nin romanı, kendisinin tematik ve simgesel kaygılarını dışavuran, ilerleyen bir hikâyeye sahiptir; ve bu, kitabın sonuna kadar sürer. Defoe'nun bahsettiği karmaşık savaşlarından ve erzak elde etme planlarından bu kitapta eser yok; sadece *Heron* adlı bir uskuna gelir ve Crusoe ile Cuma'yı adadan kurtarmayı teklif eder. Fakat hikâye bu noktada yeni bir yola sapacaktır. Crusoe'nun "rüzgârdan

arkadaşı" Cuma (s. 203 [176]), *Heron*'un güvertesinde yoldan çıkar: Geminin yüksek direklerinde becerilerini sergileme fikriyle heyecana kapılır, ayrıca yeni serüvenlere atılma tehlikesine girmeyi isteyecek kadar genç ve meraklıdır. Fakat Crusoe, Cuma'yı kaybetme pahasına bile olsa, adada kalmaya karar verir; çünkü Crusoe'nun *Heron* mürettebatıyla kısacık teması, memleketlilerinin kalpsizliğini, hesapçılığını ve kendini beğenmişliğini ona göstermiştir; kendi uygarlığına dönemeyeceğinin farkındadır. Bir zamanlar bu uygarlığı, ideal düzen olarak görmüştü, fakat şimdi, eğer Avrupa'ya dönerse, "saçları grileşen ve eklem yerleri çatırdayan" birine dönüşeceğini anlar. Matthew Arnold'ın Akademisyen-Çingenesi gibi, "kendi yolu[n] da uçmak, kendi ateşli temasları[yla] uçmak" zorundadır.

Hikâyenin akışında Crusoe adada yalnız kalmaz. Aşçı yamağı *Heron*'da mutsuzdur ve Speranza'ya sığınır. Crusoe, oğlana, kitabın İngilizce versiyonunda "Pazar", Fransızca aslında "*Jeudi*" [Perşembe] adını verir; her halükârda bu isim, Crusoe'nun güneş tanrısına bir hediyesidir (Fransızca'da *jeudi,* Zeus'un günü anlamına gelir, *jovis dies*).[28] Crusoe'yu şu halde bırakırız: "Derin bir soluklanma, ona tam bir tatmin duygusu verdi" (s. 234 [204]). Defoe'dan ne kadar da farklı![29]

Peki, Tournier'nin kendi yarattığı bu mite dair anlayışı neydi? *Kutsal Ruh* adlı kitabında, çarpıcı sadelikte bir görüş sunar: "İnsanoğlu, mitolojik bir hayvandan başka bir şey değildir" (*T,* s. 158).[30] Başka bir satırda, mitin "temel bir hikâye" olduğunu yazmıştır; bununla

[28] İngilizcede ise *Sunday*, yani pazar günü, güneşin günü anlamına gelir —*çev. notu*

[29] Tournier'nin, Defoe'nun *Crusoe*'sunu yanlış yorumladığı da ileri sürülmüştür; bkz. Colin Davis, *Michel Tournier: Philosophy and Fiction* (Oxford, 1988), s. 94 ve n. 21.

[30] Bu görüş, Herder'in görüşüyle bağlantılıdır; Tournier, Herder'in müzesini ziyaret etmişti (T, s. 116-17).

kastettiği şey, hem filozofların hem de çocukların ilgisini çekecek kadar geniş ilgi gören bir masaldır; Cuma'nın hikâyesinden harika bir resimli çocuk kitabı yarattığı için kendisiyle gurur duyardı (*T*, s. 157).[31] Tournier, başka bir tanım daha önerir; bu tanım eğlenceli de olsa, doğrudur: "*Mit, herkesin zaten bildiği bir hikâyedir*" (*T*, s. 157). Bunun sebebi olarak, "mit kahramanı"nın bir bakıma roman kahramanına benzememesini gösterir: Mit kahramanı, kendisini yaratan romana tıkılıp kalmaz. Tournier, roman kahramanlarının, yazarları kadar ünlü olmadığını ileri sürer; örneğin Julien Sorel, Stendahl'dan daha az tanınır. Mit için durum oldukça farklı; kimse Tirso de Molina'yı bilmez, fakat herkes "Don Juan'ı duymuştur." Tournier şunu da ekler: "Kendi içimizde ve aramızda Don Juan'lar var." Don Juan, "emellerimizi ve ruh hallerimizi anlatan kerteriz noktası olarak hizmet edecek bir tasvir, biçim, suret sunmamızı mümkün kılan temel kalıplardan biridir" (*T*, s. 158). Bu "suret", "Tristan, Don Juan ve Faust'a" benzer, çünkü "*kendi yaşamöykümüzü* bir azizinkiymiş gibi algılamamızı sağlar"; bunlar, kendimizi özdeşleştirdiğimiz, iyi hissetmemizi sağlayan mit kahramanlarıdır: "Ne kadar uzun boyluyum, ne kadar güçlüyüm, bu ne melankoli! diye haykırır okuyucu... bu kadar harika olduğumu gerçekten bilmiyordum" (*T*, s. 188).

Tournier, *Cuma*'yı yazmasında ona gerekli teçhizatı sağlayan şeyin, eskiden mitleri incelemekle ilgilenmesi ve felsefe alanında yetişmesi olduğunu söyler. Örneğin, kafasındaki Cuma mefhumu, Paris'te Claude Levi-Strauss'un idaresi altında, İnsan Müzesi'nde uzun saatler boyunca çalışmasının neticesiymiş (*T*, s. 189). Modern Batı uygarlığı (Crusoe) ile ilkel Arokanlı (Cuma) arasındaki etnik merkezli zıtlığın hakkını romanıyla vermek gibi bir borcu olmadığını kabul eder; bunun harika bir konu olacağının farkındadır, fakat mesele o değildir. Bilakis, odaklandığı konu, "insanlık dışı bir yalnızlığın olgunlaştırdığı bir

[31] *Vendredi, ou la vie sauvage* (Paris, 1971).

adamda, uygarlığın, son kırıntısına kadar yok olmasıdır"; "varoluşun ve hayatın temellerinin gün yüzüne çıkması" söz konusudur, ayrıca "teşebbüsler, sondalar, keşifler biçimi altında, yeni bir bulgular ve heyecanlar dünyası yaratmak" gereksinimi vardır (*T*, s. 190-91). Tournier, kendi kitabının, Defoe'nun eserine benzememesini istemişti. Ona göre Defoe'nun hikâyesi, "kaybedilmiş bir uygarlığın, eldeki imkânlarla, tamamen geriye dönük bir biçimde yenilenmesidir" (*T*, s. 191); oysa Tournier, romanı "hem yaratıcı hem de ileriye dönük" olsun istiyordu. *Cuma* kesinlikle daha canlı bir tınıya sahiptir; sesinde, kırsalın sade mutluluğunu yansıtır; bu durum, kitabın *Penguin* yayınevinden çıkmış baskısının arka kapağındaki şu *Times* yorumunu haklı çıkartıyor: Tournier, *Robinson Crusoe*'yu, "Freud, Jung ve Sartre'ın ışığı altında yorumluyor... içine bir tutam Akdeniz Kültürü serpiştiriyor."

Tournier'nin psikanalize ve varoluşçuluğa duyduğu gerçek ilgiden kuşkulanamayız: Öğretmeni Bachelard için düzdüğü övgüler ve Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik* eserinin, hayatında yarattığı "göktaşı" etkisine dair sözleri (*T*, s. 131) yeterince ikna edicidir. Sartre'ın ana konularından biri "öteki" sorunsalıydı; Tournier'nin dostu Gilles Deleuze, *Cuma* kitabının sonuna bir sonsöz yazmıştı; bu metin, Tournier'nin "ötekilerin olmadığı bir dünyayı" ele alışının kapsamlı bir tahlilidir. *Cuma*'nın okuyucuları, her köşe başında böyle büyük felsefi meselelerle karşılaşır. Tournier, bunlardan birini, *Kutsal Ruh*'ta anlatıyor. Romanındaki aşamaların, Spinoza'nın *Etika*'sında bahsedilen bilginin üç safhasına denk geldiğine işaret eder; Tournier için bu kitap, İncil'den sonra en önemli eserdi (*T*, s. 196). İlk olarak, bireyin çevresiyle doğrudan kurduğu duyusal temas gelir. Romanda bu temasın zirvesi, Crusoe'nun bataklık çamurunda hayvanlar gibi debelenmesidir. İkincisi, usçu ve bir bakıma faydacı, yüzeysel bilgi türüdür. Crusoe'nun gıda stoklarını düzenlemesi ve idari binalar inşa etmesi, bu bilgi türüne örnektir. Son olarak, mutlak olanı sezme çabasına dayalı bir nizam gelir: Crusoe'nun

güneşe tapması. Toplumun geneli için aynı üçleme, belki fiziksel haz peşinde koşturmak üzerinden olabilir: önce, alkol ve uyuşturucu; sonra, iş ve toplumsal örgütlenme aracılığıyla elde edilen başarıların kabul görmesi için uğraşmak; ve nihayetinde, düşünce yaşamında, sanatsal ya da dinî uğraşlarda hazzı yakalamak.

Elbette *Cuma*'yı, bu kapsamlı tasarıların bilincinde olmaksızın okuyabiliriz. Bir bakıma, mitin temel niteliklerinden biri de budur: Tournier, "ölü mitlere, alegori denir," diye yazar (*T*, s. 160). Tournier *Cuma*'da kendi mitini, duyusal ayrıntılar ve ruh haline dair berrak hususlar anlatarak hayatta tutuyor.

Tournier'ye göre Crusoe şahsiyeti, "yalnızlığın sadece kurbanı değil, aynı zamanda kahramanıdır" (*T*, s. 187). Tournier, 1967'de bir gazete muhabiriyle yaptığı söyleşide bu görüşü perçinler:

> Defoe'nun Robinson'unun, nasıl da günümüze ait bir karakter olduğunu görmek beni hayrete düşürmüştür. Don Juan, Don Quijote, Faust ve ötekiler gibi mite dönüşmüş tüm kahramanlar içinde, en moderni Robinson'dur. Elbette Defoe'nun romanının temeli yalnızlık meselesidir; ve yalnızlık günümüzde çok gerçek bir sorun; küçük şeylerde ortaya çıkıyor; ufak tefek işlerin adamı Robinson, her işini kendi yapan insan tipinin modelidir, kendi evimizde yaptığımız az çok her işi büyük ölçekte yapar; esnaf bulmakta zorlandığımız için, kendi başımıza tertipliyor, delikleri kapatıyor, idare ediyoruz. Başka bir küçük mesele de şu: tatil sorunu. Bu "Akdeniz Kültürü" şeyini insanlar tadıyor da tadıyor. Mavi denizi, kumlu sahilleri, palmiye ağaçlarını, güneşi, yalnızlığı düşlüyoruz.[32]

Tournier, günümüz insanlarının gerçekte yalnızlıktan hoşlanmadığını bilir; "İnsanoğlu, yalnızlıkta giderek daha fazla ıstırap çeker, çünkü daha fazla refahın ve özgürlüğün tadını çıkarır" diye yazmıştır (*T*, s. 184). Böylece Tournier, kendi Crusoe'sunu becerikli ve yalnız bir kah-

[32] Gilles Dutreix, "Michel Tournier," *Nice-matin*, 23 Nisan 1967.

raman yaparak Defoe'nun izinden gitmiş oldu. Peki ya Cuma? Defoe'ya göre, Cuma, ancak becerikli bir ilkeldir, Crusoe'ya tesadüfen gülünç yardımları dokunur. Daha önce gördüğümüz üzere Tournier, ona çok daha önemli bir rol biçer. Crusoe'nun öğretmenidir ve adadaki bu çiftin önderi olur; fakat *Heron*'un muhteşem donanımının teknolojik cazibelerine kapılır ve adada kalmaz.

Bu sonun neyi temsil ettiği konusunda emin olmak zor. *Le vol du vampire* ([Vampirin Uçuşu], 1981) adlı kitabında Tournier'nin Tristan ve Isolde hakkında yazdığı denemesinden bir ipucu yakalayabiliriz. Tournier, bu ölümsüz âşıkların, "Batılı hayalgücü panteonunu" kapsamaları bakımından Faust, Don Juan, Robinson Crusoe ve Don Quijote'yle (benim seçtiğim dörtlüden onun da bahsettiğini görmek ne hoş) aynı soydan geldiğini ileri sürer.[33] Bu beş mitin hepsi "tek günahın sorumluluğunu üstlenir". Tournier şunu sorar: "Eğer bu mitler içimizde yaşıyorsa, toplumun geneliyle bütünleşmemizi kolaylaştıracaklarmış numarasına yatmayı kim göze alabilir?" Tournier, bunun tam da zıddını doğru bulur; bilakis, onların hepsi "hayır demenin ve toplumsal düzenden ayrılmanın farklı birer yoludur." Tournier devam eder, toplumsal bilimcilerin her zaman, tüm insan kaynaklarının haklı olarak bireyi toplumla bütünleştirmeyi hedeflediğini varsaydıklarını belirtir; bu şekilde ikna edilmiş zihinlere "topluma *uyum göstermekten* bireyi belirli bir ölçüde koruyacak mekanizmaların" da var olabileceğini anlatmak zordur. Tournier, mitlerin bu muhalif rollerinin "topluma karşı bireysel bir itiraz yöneltmek gibi toplumsal bir işlevi olduğunu" açıklar. Tournier'nin mitlerin muhalif anlamıyla ilgili hissiyatı, örneğin Roland Barthes'ın anlayışından epey farklıdır. Barthes, mitlere karşıdır, çünkü ister bilinçli ister bilinçsiz olsun, mitlerin kapitalist fikrî üstyapının ahlak dışı kusurlarını desteklediğini söyler;[34] oysa Tournier, daha

[33] Tournier, *Le vol du vampire* (Paris, 1981), s. 31-32.

[34] Roland Barthes, *Mythologies* (Paris, 1957), s. 192-247 [*Çağdaş Söylen-*

ziyade bireyin tarafını tutar. Ona göre mitin işlevi,

> bireyin karşısına eğitimi, iktidarı, polisi dizen "devletin varlık nedenlerine" boyun eğmemizi sağlamak değil, bilakis bu unsurlara karşı bizi silahlandırmaktır. Mit, nizamın değil, nizamsızlığın çağrısını yapar... İnsanoğlunun bünyesi öyledir; hayır deme melekesinden yoksun kaldığı zaman... değerli hiçbir şey üretemez... Don Juan nedir? Erkek cinsiyetinin düzene, evlilik, toplum, siyaset, din dahil tüm düzenlere boyun eğmeyi reddetmesidir... sadakat duygusuna karşı özgürlüğün isyanıdır Don Juan.[35]

Bu muhalif Romantik bireyciliğin, Tournier'nin Crusoe'sunda nasıl uygulandığını kolaylıkla görebiliriz; Crusoe adada kalmayı seçer, çünkü ulaştığı özgürlükle birlikte, kendi uygarlığının tedavi edilemez bayağılığına duyduğu sadakati yadsımayı artık öğrenmiştir. Elbette Crusoe, Cuma'nın, Batı uygarlığında kendi alınyazısını paylaşmasının, onu köle durumuna düşüreceğini de anlamıştır. Tournier ise *Cuma*'nın çocuklar için olan versiyonunda [*Cuma ya da Yaban Yaşam*], Cuma'yı kilit altına alınmış ve zincirlenmiş olarak resmeder;[36] çünkü "gökyüzünün kesin fethedilişini temsil eden" yeni bir oyuncağın cazibesine kapılmıştır (s. 222 [194]). Dolayısıyla da Cuma'yı olumsuz bir örnek diye görebiliriz: Günümüz Fransa'sında çalışan ve Batı teknolojisinin cazibesine boyun eğmiş üç milyon üçüncü dünya emekçisinin ıstıraplarının alegorik bir temsilidir. Fakat Cuma'nın bu kaderi, sırf isteğimize değil, romanda sunulduğu haliyle zekâsına dair duyularımıza da ters düşer. Doğru, on beş yaşındaki birinin, yeni ve heyecanlı görünen her şeyi muhtemelen kabul edeceği ileri sürülebilir; bununla birlikte romana adını veren kahramandan daha fazlasını beklerdik. Elbette bu noktada, kitabın başlığının yanıltıcı olduğunu kabul et-

ler, çeviren Tahsin Yücel, Metis Yayıncılık].

[35] Tournier, *Le vol du vampire* (Paris, 1981). s. 32-33.

[36] Tournier, *Vendredi, ou la vie sauvage*, s. 181 [*Cuma ya da Yaban Yaşam*, çeviren Osman Senemoğlu, Yapı Kredi Yayınları, 1995].

meliyiz; Tournier'nin başkahramanı aslında Cuma değil. Gérard Genette'nin işaret ettiği gibi, bizler Cuma'nın iç dünyasını bilmeyiz, çünkü herhangi bir içgörüsü sunulmaz; oysa Crusoe'nunkileri bol bol görürüz; ve hikâye asla Cuma'nın bakış açısıyla anlatılmaz.[37] Bu, eski bir asimetridir, Tournier'nin ırkçılık karşıtı duruşunu bir parça baltalıyor ve romandaki son çelişkinin, yani adayı Cuma'nın terk edip Crusoe'nun orada kalması çelişkisinin, üstünkörü bir çelişki gibi görünmesine yol açıyor.

Belli ki Tournier'nin özgün planı, Cuma'nın yedeği Pazar'ın gelişini kapsamıyordu. Kitabın mevcut sonu şüphesiz "daha romanvari, daha sürprizlidir"; fakat asıl niyet, mantıksal açıdan daha "şiddetliydi." Kendi yalnızlığında Crusoe "bir güneş ışığı hüzmesi altında hareketsiz dik duran bir nevi çileciye" dönüşecekti.[38] Bu, Crusoe için bir nevi sonsuz gençlik belirtisi olacaktı; her yeni gün, çalışmaktan, sözlerden, yaşlanmaktan ve tarihten yoksun bir güneş arafı olacaktı. Bu, hareketsiz bir sondur ve okuyucu pek tatmin etmeyebilirdi. Pazar'a gelince, Crusoe, Cuma'dan öğrendiklerini ona aktaracak ve aynı oyunları Esperanza'yla uyum içinde oynayacaklardır. Bu durum, romana belirli bir konu birliği sağlar. Fakat bazı temel soruları yanıtlamadan ortada bırakır. Nihayetinde, hem ilkel hem de uygar adamlar, işlerin sürmesini sağlamak yolunda bir ölçüye kadar pratik bir etkinlik için cayamayacakları bir ihtiyaç duyar. Tournier'nin Crusoe'nun adadaki geleceğiyle ilgili görüşü, tıpkı öteki ütopyalar gibi, hiç olmadık bir hayal diye görülebilir.

[37] Genette, *Palimpsestes: la litterature au second degre* (Paris, 1982), s. 418-25.

[38] Daniel Bougnoux ve Andre Clavel'in "Entretien avec Michel Tournier" adlı makalesinde varılan hüküm (s. 14), alıntı: Davis, *Michel Tournier*, s. 30. *Vendredi*'nin İngilizce çevirisinin 199. sayfasından itibaren bazı sayfaların bildirilmeksizin atıldığını belirtmek faydalı olacaktır (1972 tarihli Fransızca baskısının 209-213 sayfaları). Sessizce yapılmış başka değişiklikler de mevcut (örneğin, *Heron* adlı uskunaya *Whitebird* adını vermek gibi).

Tournier'nin Crusoe'su, bir karakter olarak çok modern bir insan türüdür ve bazı bakımlardan tam bir Fransızdır. Defoe, kendi uygarlığının bilinçli, belki de ölçüsüz bir hayranıydı; kahramanına, ıssız adada bu uygarlığın utkucu bir taklidini inşa ettirmişti; fakat bu iyimser görüşün çerçevesini, kasvetli bir ahlaki-dinî sistem oluşturuyordu; Crusoe, bu sistem uyarınca, babasına itaat etmediği için ızdırap çekiyordu. Tournier'nin genel tasarısı bunun neredeyse tersidir. Bir cezalandırma yoktur, dolayısıyla çıkarılacak bir ders de bulunmaz; *Heron* adaya geldiğinde, karısına ve çocuklarına dönme düşüncesi Crusoe'nun aklına hiç gelmez. Tournier'nin Crusoe'su, tıpkı yazarı gibi, tam bir bireycidir. Gerçi Defoe'nun iktisatçı bireycisi gibi değildir: Tournier'nin Crusoe'sunun sarfettiği emekler, inşa etme ve düzenleme tutkusu, ona toplumun aşıladığı tepkileri yansıtır; bu heveslerin geçici olduğu anlaşılacaktır. Tournier'nin Crusoe'su, hayatta Defoe'nun asla hayal etmediği alanlara dair olasılıklarla ilgili anlayışını genişletmek için fikrî ve felsefi keşiflerinden faydalanır. Cuma'dan öğrendiği "insani nitelik" budur. Bu, bir tür ilkelciliktir. Uygarlığın şapkalar, şemsiyeler ve ağır giysiler gibi ağırlıklarına gerek yoktur. Tournier'nin Crusoe'su güneşi kucaklar: Aslında, bir tür güneş gizemcisine dönüşür. Cuma, ona yaşamı doğal bir şeymiş gibi tecrübe etmesini öğretir: Çalışmak, oyuna dönüştürülebilir ve dönüştürülmelidir; varoluşumuzun her anını zenginleştirmek için zekâmızı ve hayal gücümüzü kullanmak gerektiğini anlatır. Tournier'nin Crusoe'su, şimdiki zamanda ve mekânda tatminkâr bir yaşam sürme olasılıklarını, Defoe'nun romanında adi ve eğitimsiz vahşi olarak yansıtılan Cuma'dan öğrenir. Cuma onu terk ettiğinde bile, bu Crusoe, değişim geçirmiş "varoluş temeliyle" birlikte aynı yolda ilerleyecektir. Tournier'nin Crusoe'su bir bakıma, 1960'ların gerçek bir "aykırı" kahramanıdır; fakat başka bir açıdan, görüngüsel bir itkiyi temsil eder; toplumumuzun üzerine inşa edildiği faydacılık, akılcılık ve kolektivizm anlayışlarına karşıt, XX. yüzyıla has tepkiye

giderek hâkim olan bir itkidir bu.

Bizim konumuz açısından, Tournier'nin kahramanının, kendi kaderine egemen olma usulü oldukça rahatsızlık vericidir. Adada yalnız kalmasıyla birlikte bireyliğinden koparak kendisine bir benlik inşa eder; fakat ulaştığı bu olgunluk, sonuçta, kendi uygarlığına, yani bizim uygarlığımıza dönmemeyi vaaz eder.

ŞİMDİKİ ZAMAN ÜZERİNE KİMİ NOTLAR

John Stuart Mill, *Autobiography*'sine 1873 yılında babası James için şunu yazmıştı:

> İnsanoğlunun zihni üzerinde aklın etkisine çok fazla bel bağlıyor, onlara mümkün mertebe aklın ulaşmasını arzuluyor; tüm nüfus okumayı öğrense, her türlü kanaatin onlara sözcüklerle ve yazıyla hitap etmesine izin verilse, sanki herkes kazanılacak ve benimsedikleri fikirleri hayata geçirecek bir yasama organını sanki oy haklarıyla tayin edebilecekler.[39]

John Stuart Mill'in *Özgürlük Üstüne* adlı denemesi, bireyciliğin kutsal metinleri arasında en çok kabul görmüşlerden biridir; fakat konu siyasete gelince, Stuart babasından daha iyimserdi. Şüphesiz bizler de öyleyiz: XX. yüzyılın başlarından itibaren ABD'de ve Britanya'da, okul eğitimi mecburidir ve bu ayrıcalık, tüm nüfusu kapsayacak kadar genişletilmiştir; ne var ki, "herkes kazanılmış" değil.

Şüphesiz bunun sayısız sebebi var; fakat iki tanesi bilhassa konumuzla ilgili.

Birincisi, mantığın hem bireysel hem de toplu yaşamdaki iktidarını, James Mill'in fazlasıyla gözünde büyütmesidir. Elbette mantığın düşmanı, "tutkular" denen şeylerdir; kısa süre önce "tutkuların" iktidarı, insan yaşamında bilinçdışı olanın geniş etkisini fark etmemiz sayesinde perçinlendi. En başta Freud, düşüncelerimizin, hislerimizin ve eylemlerimizin, kişisel geçmişimizdeki tesadüfi hadiselerin oluşturduğu psikolojik örüntüler tarafından nasıl belirlendiğini göstermiştir.[40] Bu örüntülerden fayda-

[39] John Stuart Mill, *Autobiography*, ed. Jack Stillinger (New York, 1969), s. 54.

[40] Örneğin, *Group Psychology and the Analysis of the Ego* içinde (Londra, 1921).

lanmak mümkün. Mann'ın Serenus Zeitblom karakteri, gelecekte yığınlara, "siyasal enerjilerini boşaltmak ve faaliyete geçirmek için mitsel kurmacalar tedarik etmek gerekecek" diyen görüşü, George Sorel'e atfeder.[41] Hitler'in, kendi *volk*'unun içsel dürtülerini yeni bir siyasi mit aracılığıyla söyleminde kullanmasını mümkün kılan öğe, insaoğlunun bilinçsiz güdülerinin gücüydü şüphesiz. Ernst Cassirer'in yazdığı gibi, ekseriyetle bilinçdışı gereksinimler ve hisler, "tamamen kılıf uydurmaya yönelik bir mit türü yaratmak için kullanılmıştır... bu mit de modern siyasi yaşamımızın yüzünü hepten değiştirmiştir."[42] Bu kılıf uydurma çabaları, sadece Hitler'in yazıları ve nutukları aracılığıyla değil, Joseph Goebbels ve Leni Riefenstahl'ın kasıtlı yönlendirmeleri aracılığıyla da sarfedilmiştir.

James Mill'in umutlarının hüsrana uğramasında ikinci ana sebep, bununla yakından ilişkilidir: Yeni ikna sistemlerinin doğuşuyla birlikte, okumanın yerini kısmen, kitle iletişim araçları almıştır. Sinemanın mazisi fiilen 1894 yılında Edison'un Kineteskop'uyla başlar; halka açık ilk hareketli-resim seyirliği, 1898 yılında Lumière kardeşler tarafından oynatılmıştır; renkli filmler 1906 yılında Kinemacolor'la sahneye çıkarken, sesli filmler de "geçişli" bir filmin yakaladığı başarının ardından 1926 yılında devreye girdi; bu film, John Barrymore'un oynadığı *Don Juan*'dı. Kullanıma elverişli ilk radyonun patentini, 1896'da Marconi almıştı; fakat ikisi de 1927'de kurulmuş British Broadcasting Corporation (BBC) ve Columbia Broadcasting Corporation'la (CBC) birlikte ancak 1920'lerde ticari bir gelişim göstermiştir. Teknik gelişimi 1930'larda gerçekleşmiş olsa da, televizyon, II. Dünya Savaşı ertesine kadar pek bir ilerleme kaydedemedi; fakat 1950'lerin ortasına gelindiğinde tüm dünyayı televizyon

[41] Mann, Doctor Faustus, s. 366.

[42] "The technique of our modern political myths", *Symbol, Myth, and Culture: Essays and Lectures of Ernst Cassirer, 1935-1945* içinde, ed. Donald Phillip Verene (New Haven ve Londra, 1979), s. 253.

şebekeleri sarmış durumdaydı. O halde kitle iletişim araçları, XIX. yüzyılın sonunda doğmuş olsa da, temelde XX. yüzyıla ait bir gelişmedir ve etkileri ancak son yirmi otuz yılda tam olarak kendini göstermiştir.

Kitlesel iletişim aleyhinde çok şey yazılmıştır ve insan değerlerini çürütme becerisi hakkında söylenenler şüphesiz abartılıdır, fakat çok da abartılı olmadığını düşünebiliriz. Her halükârda, bu araçların işlemesiyle ilgili üç özellik, muhakkak var gibi görünüyor.

Birincisi, insanlar radyo dinleyerek ya da televizyon seyrederek ne kadar çok vakit geçirirse, okumaya o ölçüde az zaman ayırırlar. Okumayı öğrenmenin zorluğuyla kıyaslanınca, kitlesel iletişim araçları bir ön öğrenme süreci gerektirmez: Her şey çok kolaydır; sadece cihazın düğmesine basar ya da sinemaya bilet alırsınız ve her şey önünüze serilir; yalnızca görüp işitmeniz yeterli olur. Kitlesel iletişim elbette okumanın yerini büsbütün almış değil, fakat okumak için ayrılan zamanı epey düşürdüğü kesin. Yeni bir araştırma, Nisan 1990 ile Mayıs 1991 arasında (neredeyse bir yıl boyunca), ABD'de hanelerin sadece %40'ının bir veya daha çok kitap satın aldığını ortaya çıkardı; başka bir incelemeyse, altmış beş yaşını aşkın insanların kitap satın alan en büyük kesim olduğunu (tüm satışların %16'sı) gösterdi.[43] Bu anketler, moral bozucu sonuçlar akla getiriyor: Okumanın, bir azınlık uğraşı olduğunu ve bilhassa yaşlı insanların okuduğunu ima ediyorlar. Belki gençler arasında okuma alışkanlığı açık bir düşüş sergiliyor. Kolej öğretmeni olarak kendi deneyimlerin bu tespiti destekler nitelikte; bir kitap ne kadar ünlü olursa olsun (örneğin *Don Quijote* ya da *Robinson Crusoe*), öğrenciler bu kitabı kesin okumuştur diyemiyorsunuz, üstelik o kitabı okuyanlar da daima derste işleniyor diye okumuş oluyorlar.

Kitle iletişiminin ikinci etkisi, ele aldığımız dört mitin modern dünyadaki kaderiyle daha doğrudan ilişkili. Dai-

[43] *San Francisco Chronicle*, 11 Ocak 1992.

ma yeni olan şey vurgulanır; ya da bunun yerine, hakikaten yeni bir şey değil de (böylesi devrimci ve rahatsız edici olurdu), daha önce görülmüş bir şeyin tamamen aynısı olmayan, binlerce televizyon şebekesi için, günün çoğu vaktinde hem gece hem de gündüz eğlence imkânı sağlayacak şeyler vurgulanır. Bu tarz bir yenilik anlayışı, düpedüz aşırı üretime yol açar. Hiçbir şeyden geri kalınmaz: fazlasıyla film, hikâye, karakter ortaya çıkar ve hiçbiri hatırlanacak kadar uzun süre yaşamaz. Bir avuç programı ara sıra anımsayabiliriz, fakat zihnimizde kalıcı yer elde etmezler. Elbette eski filmler yeniden gösterilebilir ya da videoda tekrar tekrar oynatılabilir; fakat bu kitap sahibi olmaktan çok farklıdır. Kitap bir şekilde daha kalıcıdır; kitaplığınızın parçası olabilir ve ne zaman istenirse defalarca okunabilir. Kitle iletişiminin ağında, her şey hızlıca yayılır ve hiç olmadığı kadar geniş kesimlere ulaşır; fakat aynı çabuklukla unutulur ya da yerini başka bir şeye devreder.

Kitle iletişiminin üçüncü etkisi, reklama bel bağlamasıyla ilişkilidir. Dr. Johnson, reklamcılığın sırrını uzun süre önce ortaya dökmüştü: "Reklamcılığın ruhu, vaatte bulunmaktadır, hem de büyük vaatlerde."[44] Her reklam ilanı, kişi eğer bu ürünü alırsa, bir şekilde hayalinin gerçekleşeceği vaadinde bulunarak üzerine düşen rolü oynar; örneğin ideal ev, ideal araba, ideal sabun, ideal benlik gibi hayalleri okşar. Elbette kimse buna gerçekten inanmaz; fakat ilgi odağı haline gelmek, mutlu tüketicilerin dünyasına ait olduğunu sanmak hoş bir duygudur. Reklam, insanın hayalgücünden, toplu bir serüvene katıldığını düşlemesini istemez, oysa destanlar örtük bir şekilde bunu talep eder; reklam, bireysel tüketici olarak doğrudan size hitap eder; Emerson'un kelimeleriyle söylemek gerekirse, şunu beyan eder: "işler dizginleri eline almış/insanoğlunu dehliyor."[45]

[44] *The Idler*, no. 4.
[45] Ralph Waldo Emerson, "Ode, to W. H. Channing".

Okuma alışkanlığındaki düşüşün, kitlesel iletişimin önümüze sürekli yeni şeyler çıkarması ve tüketiciyi pohpolayarak yüceltmesinin, kültür üzerindeki net etkisi nedir? Christopher Lasch, *Narsisizm Kültürü: Umutların Azaldığı Bir Çağda Amerikan Yaşamı* (1979) adlı kitabında aşırı uç bir yanıt veriyor. Suyun yüzeyinde gördüğü kendi görüntüsüne âşık olan oğlanla ilgili Yunan mitine dayanarak, kişinin kendi benlik imgesinin psikolojik etkilerini özetlemek için narsisizmden faydalanan Freud gibi, Lasch da, herkesin kendi kişisel ilgileri ve hazlarının kendi benliği için merkezî konumda olduğunu ve olması gerektiğini varsayan bir toplumun, modern narsisizm biçimi olduğunu belirtir. Lasch'a göre böyle bir insan, başkasını gerçek bir nesne olarak sevme yetisinden yoksundur; toplumun tüm kolektif kuvvetleri, aynı şekilde gerçek dışı görünür; bireyin kişisel istekleriyle çelişen herhangi bir şey, gerçekte mevcut değildir. Lasch'ın kitabında bölümlerden birinin başlığı, "Horatio Alger'den Mutlu Fahişeye"dir; buradaki temel görüşü, Horatio Alger'in püriten çalışma ahlakı ile günümüzde dünyasında kimseye aldırmadan sırf "işini yapmak" fikri arasındaki zıtlığa dikkat çekmektir. Kitap, modern bireyciliğin başlıca anormalliklerinin bir tür alışveriş listesi gibidir. Bu listede, herhangi bir tarih anlayışından yoksun olmak, sizi neşelendireceğini iddia eden popüler kitaplar, yeni cahillik, otoritenin çöküşü, hislerden kaçış vesaire var. Bu maddelerin yerine ne koymamız gerektiğini sorduğumuzda, seçeneklerin hepsinin bireycilik karşıtı olduğunu görürüz: bir tarih anlayışı, doğru ve yanlışla ilgili mutlak bir ahlak anlayışı, başka insanların haklarının ve duygularının bilincinde olmak, aile içinde ve okulda terbiye, kültürel seçkincilik. Bu tarz tercihler, nihayetinde, David Riesman'dan alıntı yaparsak, "şimdiki zaman yönelimli hazcılığımızı" yerinden etme ihtiyacını temsil eder.[46]

[46] Lasch, *Culture of Narcissism...*, 1979, s. 127. [*Narsisizm Kültürü*, çevirenler Suzan Öztürk, Ümit Hüsrev Yolsal, Bilim ve Sanat Yayınevi,

Talcott Parsons, modern kültürü tarihsel bakımdan eşsiz addederek, Louis Dumont'nun ve kendi ustası Max Weber'in görüşlerini destekliyor.[47] Ancak Dumont, Weber ya da Parsons, Lasch'ın (ve benim) sürece eşlik ettiğini düşündüğümüz tesadüfi dezavantajları incelemezler. Belki de, modern uygarlıkla ilgili hüsran duygusu, oldukça yakın geçmişte billurlaşmıştır; Kingsley Amis, "daha fazlası, işlerin kötüye gideceği anlamına gelir"[48] dediğinde, bugüne kıyasla 1960'larda insanları daha fazla utandırmıştı. Bugün görmeye başladık ki toplum bize istediğimizi daha çok verdikçe, sonrasında ödenmesi gerecek bedel o ölçüde ağırlaşacaktır; ve bu bedelin bir kısmı narsisizmdir. Eğer toplum, ailede, okulda, siyasi hayatta, verdiklerinin karşılığında bunu tamamlayıcı işler dayatmazsa, genel olarak hem toplumun hem bireyin ileride daha mutsuz olacağı görülüyor. Belki tarih, arzuyu yaratan şeyin hüsran olduğu çelişkisini ima ediyor. Dört bireyci mitimiz, olumsuzun iktidarına karşı savaşmaya zorlanan bir kahramana bel bağlamış gibi duruyor; sanki bireycilik, özgürlüğümüz üzerindeki içsel ve dışsal kısıtlamaların gücüne ve giriftliğine bel bağlamış; başka bir deyişle, ortada ağ yoksa, kort çizgileri ve kurallar yoksa, o zaman o oyun tenis değildir. Modern ilerlemeyle ilgili bu sert hüküm üzerine düşününce, *Kral Lear*'dan bir diyaloğun belleğimden kendi kendine çıkıp geldiğini itiraf etmeliyim. Kent, Edgar'a sorar: "Kıyamet günü mü geldi?" Edgar üzgün bir edayla yanıtlar: "Yoksa o korkunç günün bir benzeri mi?"[49]

O dehşetten bahsettiğimiz yeter. Peki, bu dört mitin günümüzdeki durumu hakkında ne diyelim? Sanırım çok

2006.]

[47] Parsons, *The System of Modern Societies* (Englewood Cliffs, N.J., 1971), s. 138-39.

[48] *Encounter*, Temmuz 1960. [Amis'in bununla kastettiği şey şu: Yüksek eğitim alan insanların sayısının artması, kültürel cahilliğin yükselmesine neden olur —*çev. notu.*]

[49] V. sahne, üçüncü bölüm; *Kral Lear*, çeviren Özdemir Nutku, Remzi Kitabevi.

az kişi, hayat yolculuklarında kendilerine yardımcı olsun diye bu dört miti faydalı bir öteki benlik yerine koyuyor. Fakat nüfusun önemli bir azınlığı en azından bu kahramanların ismini duymuştur ve bu isimlerin neyi temsil ettiği konusunda muğlak bir kanaatleri vardır; Tournier'nin yazdığı gibi "*Mit, herkesin bildiği bir hikâyedir.*" Dört kahramanımız da epey bilindiktir; belki de özellikle, müzmin erkek cinsiyetinin süper yıldızı Don Juan tanınır. Öteki üç karakter içinde Don Quijote, bir tür halk kahramanı statüsü kazanmıştır. 1960'larda onun için yapılan bir anma törenini izlediğimi anımsıyorum, elbette Sancho Panza da unutulmamıştı; Oakland'ın tuz düzlüklerinde, atık çöpler, ahşap ve metal hurdalar ve tekerlerden heykelleri dikilmişti. 1848'de buna biraz benzeyen bir etkinlik Robinson Crusoe için gerçekleştirilmiştir; Gueusquin adlı girişimci bir Fransız, Paris banliyölerinde bilhassa sağlam bir kestane ağacının dalları üzerinde restoran açmış, adını da "Robinson" koymuştu; daha yakın bir tarihteyse kahramanımız, adını Fransız kasabası Robinson'a vermiştir.[50]

Faust'un aydınlar için özel bir çekiciliği bulunur. Örneğin, Oswald Spengler'in *Batının Çöküşü* (1928) adlı kitabında iki temel insan türünden biri olarak ünlenmişti: Bu kitapta Faustvari insanlar ile Apollonvari insanlar karşı karşıya gelir. Apollonvari insanlar, Claude Lorrain'in uzamsal tabloları ve Rembrandt'ın ışık-gölge sanatıyla betimlenir; öte yandan Faustvari insan, bilinçli bir bireycidir, "benliğin derin bilinciyle" hareket eder ve sahip olduğu "birey fikri" bundan evvel güvenilmeyen "bireysel kanı"ya dayanır. Faustvari insanın aynı zamanda "Galile dinamiklerine" düşkün olduğu da söylenir.[51] Günümüzde Faust'u kendini işine adamış bir bilim adamı sayan baskın görüşün çıktığı yer, Faust'un bu vasfıdır; oysa *Faust-*

[50] Rene Pottier, *Histoire d'un village: le Plessis-Robinson* (Paris, 1941), s. 171-73.

[51] Spengler, *Decline of the West* (1928; New York, 1950), 2.183-85. [*Batının Çöküşü*, çeviren Nuray Sengebli, Dergah Yayınları]

buch, Marlowe, hatta Goethe'de Faust'un böyle bir uğraşından bahsedilmez. Bu yeni tür Faust, Karl Shapiro'nun "Faust'un Yolculuğu" adlı şiirinde yansıtılıyor:

> Gönülsüz bir hoşgörüyle Faustus
> III. Reich'tan kovuldu, yıl bin dokuz yüz otuz dokuz.
> Gidişi yüzünden Ren nehri yarıldı,
> Yoksa cephe belki dayanırdı.
> Beş yıl boyunca onu, ne düşman ne dost bildi
> Saklandı, altıncı yılda boy gösterdi
> Savaşın sonunda bir Amerikan çölünde.
> Atomların kubbesi yükseldi sırtında.

Şüphesiz bu şiir, yeni bir icadı, geçmişin yerleşik bir mitsel ismine atfetme ihtiyacını pekâlâ yansıtıyor, fakat ne yazık ki atom bombasının suçunu zavallı Faust üstlenmek zorunda kalmış!

Paul Valéry, Faust'a dair ilginç bir XX. yüzyıl bakış açısı sunar. 1940 yılı civarında, fasiküllü iki oyun yazmıştır, kendine has alaycı gösterişiyle oyunun adını "*Mon Faust*" koymuştu. Valéry'nin Faust'u şöyle konuşur: "Ruh artık değerler karşısında battı. Birey ölüyor. Rakamlarda boğuluyor. İnsanın sayıca birikmesi, tüm ayrımları yok ediyor."[52] Modern bilinemezcilik, diye devam eder, Mefistofeles'in ayrıcalıklı saygınlığını kaybetmeyeceğinin "ezeli güvencesi"ne göre hareket edemez; çünkü bunun için, "yukarıda bir yerde" birisinin var olduğu güvencesi gereklidir. Valéry, bir zamanlar "klasik anlama" sahip ölümün, gücünü kaybettiğini ekler, çünkü ölüm, "ruhun ölümsüzlüğü" kavramına bağlıdır. Ölüme aşkın anlamını, "sonsuz önemini ve değerini" veren şey ölümsüzlüktü. Marlowe'un Faust miti versiyonuna baktığımızda, Valéry'nin değindiği konuyu görebiliriz. Bunun aksine Valéry'nin tiyatro oyunları, sözel birer oyundur; elimizdeki trajik hikâyeye komik bir sonsöz bahşederler.

[52] *Collected Works of Paul Valéry, vol 3. Plays*, İngilizceye çev.David Paul ve Robert Fitzgerald (New York, 1960), s. 38.

İmanın azalmasına rağmen, incelediğimiz dört mit eğitimli seçkinler arasında kuvvetini yitirmiştir demeye çalışmıyorum. Evvela, mit ihtiyacı, modern yazarlar arasında uzun süredir yaygın bir zihinsel meşguliyettir. W. B. Yeats, eski İrlanda mitlerinden faydalanırdı; şiirleri, kendi hayatına ve arkadaşlarının hayatlarına bir nevi mit tınısı kazandırıyordu. James Joyce, *Ulysses* adlı kitabında mitlerden daha alaycı bir biçimde faydalanmıştır; T. S. Eliot'un, bir inceleme yazısında Joyce'un yöntemini savunması meşhurdur: "*Ulysses*, bir bilimsel keşif kadar önemlidir... modern tarihi tanımlayan faydasızlığın ve anarşinin yoğun manzarasını denetlemenin, düzenlemenin, buna şekil ve önem vermenin basit bir yoludur.... Anlatı yöntemi yerine artık mit yöntemini kullanabiliriz."[53] Başka pek çok modern yazarda, mite ve mit yöntemine benzer bir ilgi duyulduğu görülebilir.

Hem Mann hem de Tournier, anlatılarına daha kapsamlı bir bakış açısı kazandırmak için mitsel örneksemeden faydalanmıştır. Elbette ikisi de, mitlerin özgün yazarlarının aksine nispeten aydın yazarlardır. Bunların eserlerinin içeriğinin, artık bireyciliği onaylamaması önemli: Mann'ın kahramanı kasvetli bir zalimdir ve ilginç bir değişimle, halkın dileklerini artık Mefistofeles seslendirir. (Mann, şeytanı, halkın doğrudan ve "hakiki bir esin" dileğinin "gerçek efendisi" diye nitelerken ironi yapıyor [s. 237].) Tournier'nin kahramanı adada bireysel yalnızlığını tercih eder ve uygarlığa dönme şansını elinin tersiyle iter. Mann, Goethe'den de geriye gider ve *Faustbuch*'tan çıkartılacak rahatsız hisseyi tekrarlar: Adrian Leverkühn, daha en baştan itibaren benmerkezciliği yüzünden lanetlenmiştir; şeytanla yaptığı sözleşmenin bedelini ödemesinden ızdırap duymayız ve kimse bu örneği izlemek istemeyecektir. Tournier'nin *Cuma*'sında azıcık daha fazla umut var, daha gamsız bir kitap bu, fakat nihai hükmü bir o kadar ezicidir: Crusoe, memleketinde insanların

[53] "*Ulysses*, order, and myth", *The Dial* 75 (1923), s. 282-83.

aşağılık yetersizliklerinden uzak durmak için ıssız adada yalnızlığı seçer.

Bu arada, modern bir Don Juan karakteri keza yüz kızartıcı bir biçimde ele alınmıştır. George Bernard Shaw'ın *Man and Superman* (1903) adlı kitabı [İnsan ve Üstün İnsan], bilhassa Don Juan hikâyesini temel almıştır; kitabın kahramanı John Tanner'ın peşine kararlı bir kadın düşer ve nihayetinde bu kadınla evlenmeye razı olur. Fakat açıktır ki, artık bu kovalamacadan bıktığı için rıza göstermiştir: Aslında, bayat evlilik kurumuna girmeyi ve çocuk sahibi olmayı istemez, ona göre bu bir cehennem hayatıdır, bunun yerine cennette farklı bir hayat arzular; cennette Shaw'ın karakteri, "Yaşam Kuvveti" diye nitelediği şeye hizmet edebileceğini düşünür.

Faust, Don Juan ve Robinson Crusoe, ne hoş ne de dost canlısı insanlardır; ıssız adada onlardan hiçbiriyle kalmak istemezdik. Dört mit şahsiyetimizin iticilikleri konusunda tek istisna Don Quijote'dir. Graham Greene'nin *Monsieur Quixote*'si (1982) gibi çağdaş Don Quijote taklitleri, saygın ve takdir edilesi kişiliklerdir. Don Quijote'yi ele alan çağdaş eleştirmenlerin, Cervantes'in aslında onu gülünç duruma düşürmesini ve hicvetmesini yeterince dikkate almadığını hissederiz; fakat yine de Don Quijote'ye hayranlık duyarız. Don Quijote, kendi usulünce, bir "iyiliksever"dir ve çoğunlukla yenilgiye de uğrasa, onun sunduğu örnek, insanlık adına kendimizi iyi hissetmemizi sağlar. Bir olumlu yönü daha var; Sancho Panza'yla ilişkisi, dengesiz de olsa sadık ve kalıcı bir arkadaşlık kurma yetisi olduğunu gösteriyor ve bu özelliğiyle incelediğimiz dört mit içinde benzersizdir.

O halde, bu dört mit hâlâ hayatta; fakat kuvvetlerini yitirmişler ve daha az insana hitap ediyorlar. Artık kitabı bitirirken, insanın aklına iki kısa yorum geliveriyor.

Birincisi, özgün mitlerin yüksek bir edebi niteliği bulunuyor: Edebiyat açısından hepsi şaheserdir. Dahası, edebiyattaki özel statüleri, içlerinden gelen kuvvet, yazarlarının kendilerini muhtemelen bu bireyci kahramanlarla

özdeşletirmesine bir şekilde bağlı görünüyor. Fakat bu özdeşleşme, önümüze bir bulmaca çıkarır: Bireycilik de aynı çözülemez çatışmayı doğurur; benliğin iddiaları ile toplumun genelinin iddiaları arasındaki ezeli ve çok yüzlü mücadeleyi nasıl çözüme kavuşturabiliriz? Dört mitimizi ele alan serinkanlı bir araştırmacı, bu dörtlüyü etraflıca inceledikten sonra, toplumun iddialarını yeğlemekle kısıtlanmış hissedebilir kendisini.

İkincisi, dört mit kahramanımızın toplumlarıyla olan ilişkileri hakkında yargıya varacak kadar bile bilgimizin olmaması gibi benzer bir zorlukla karşı karşıyayız. Tek diyebileceğimiz, dördünün de kendiliğinden büyüleyici kişilikler olduğu ve bunların bahtının, başta gönülsüzce yönelttiğimiz ilgimizi bütünüyle cezbettiğidir: o gönülsüzlüğün sebebi ise, hiçbirinin, toplumun gerçek bir parçası olduğu hissini uyandırmamasıdır. Çağdaş muadilleri için de aynı durum geçerli; onlar da kendi topluluklarının mensubu görüntüsü çizmiyor. Mit kahramanlarımızın kendi halklarından böyle köklü bir farklılık sergilemesi, onların bilinçli ya da gönüllü kararlarıymış gibi görünmüyor; topluma düpedüz ayak uyduramıyorlar işte; ama onların hikâyelerini severiz, çünkü bu hikâyeler belki de, Tournier'nin sözlerini kullanmak gerekirse, en azından hayır deme cesareti olan insanları gözümüzün önüne sermektedir. Dolayısıyla, eğer bunları bireyciliğin kahramanları olarak göreceksek, onları, çok olumsuz ve esasen bencil bireyciler addetmemiz şart. İnsanları herhangi bir bireyci düşünceye çekmeye çalışmazlar; bireyciliği, ne ideolojik olarak ne de siyaseten desteklerler; sadece kendilerine bireycidirler. Eğer bir mesajları varsa, son tahlilde o mesaj, Shakespeare'in *Yeter Ki Sonu İyi Bitsin* adlı oyununda aşağılık ve antisosyal fakat kendini bilen serseri Parolles'in dediği gibi olmak zorundadır: "Ne kadar iyi, basit biri olmam, çünkü yaşamamı sağlayan bu."[54]

[54] IV. Bölüm, üçüncü sahne. Yeter ki Sonu İyi Bitsin, Remzi Kitabevi, çev. Özdemir Nutku.

Eğer Faust'un, Don Juan'ın ve Robinson Crusoe'nun bir amentüsü varsa, bu olmalı; her ne kadar Don Quijote bu çevreye ait olmasa da, ki o çevreden olmayı istemezdi zaten, muhtemelen onun da sloganı aynıdır.

EK
MİTLERİN TÜM DÜNYAYA NÜFUZ ETMESİ

Dört mitimizle de ilgili çeşitli bibliyografyalar mevcut; fakat hem eksikleri bakımından hem de eserleri sınıflandırma usulleri bakımından maalesef o kadar çeşitlilik gösteriyorlar ki, doğru bir sayısal kıyaslama yapmak mümkün değil. Dolayısıyla bu kısım, eldeki mevcut bilgilerden yola çıkarak yapılmış bazı kaba tahminleri içeriyor.

Beklediğimiz üzere, en kapsamlı ele alınan mit, Faust olmuştur. İki bibliyografya var. İlki, Engel'in 1885 yılında neşredilen *Bibliotheca Faustiana*'sıdır.[1] Engel 2714 madde sıralar; bunlardan ancak bir avucu ihmal edilmiş olabilir, örneğin Tirso'dan itibaren 11 *Don Juan* listesi gibi.[2] Fakat ana eser, Hans Henning'in dört ciltlik harika *Faust-Bibliographie*'dir [Faust Bibliyografyası]. İlk cilt, 1790'a kadar olan dönemi ele alırken, ikinci ve üçüncü ciltler Goethe'nin *Faust*'uyla ilgilidir, dördüncü ciltse hikâyeyi 1975'e kadar getirir.

Henning, 1587'te neşredilmesinden sonraki elli yıl içinde *Faustbuch*'un 22 edisyonunun yapıldığını ve sonrasında 19 edisyonu daha olduğunu bildirir.[3] İlk elli yıl

[1] Karl Dietrich Leonard Engel, *Bibliotheca Faustiana: Zusammenstellung der Faust-Schriften von 16. Jahrhundert bis Mitte 1884* [XVI. Yüzyıldan 1884 Yılının Ortasına Kadar Faust Metinlerinin Sınıflandırılması] (Darmstadt, 1885; Hildesheim, 1970).

[2] Engel, 2704'ten 2714'e olan kadar maddeler.

[3] Hans Henning, *Faust-Bibliographie*, I. Kısım (Berlin ve Weimar, 1966), II. Kısım, 2 cilt (Berlin ve Weimar, 1968, 1970); III. Kısım (Berlin ve Weimar, 1976). Çeşitli sayma zorlukları arasında sadece iki tanesinden bahsediyoruz: tekrar baskılar çoğunlukla özgün yayın numarası altında listelenmiş ve yedi ya da daha fazla madde içerebiliyorlar; bazı maddelerin ise listelenmemesi gerekirdi (örneğin, Byron'ın *Manfred*'i için doksan numaralı madde gibi).

içinde 24, daha sonraki yıllardaysa 90 kez yabancı dillere çevrilmiş veya uyarlanmış; *Faustbuch*'la ilgili, Henning'in "*Sekundärliteratur*" dediği inceleme nitelikli eserlerdense 1966'ya dek 98 adet basılmış. Marlowe'un *Doktor Faustus*'u, 1604 yılında ilk kez yayımlanmasından sonra elli yıl içinde 11, 1975'e dek toplamda 105 edisyon halinde üretilmiş. İlk elli yıl içinde başka bir dile hiç çevrilmemiş, fakat sonrasında 46 kez tercüme edilmiş. Marlowe'un oyunuyla ilgili eserlere gelince, ilk elli yılda hiç yok, fakat sonrasında 242 tane bulunuyor. Goethe'nin *Faust*'u için, ilk elli yıldaki edisyon sayısı 230'dan aşağı değil, ki toplamda 766 edisyonu mevcut; ilk elli yılda 277, sonrasında 676 tercümesi var ve Goethe'nin mitiyle ilgili inceleme nitelikli eserlerin sayısı 3.410'dan aşağı değil. Yeri gelmişken belirtelim, bu devasa rakamlar, temkinli yapılmış tahminlerdir; örneğin Henning, muhtemelen toplamda en az 4.000 *Faust* edisyonu olduğunu kabul ediyor.[4] Kendi bibliyografyası, Faust hikâyesinin çeşitli versiyonları hakkında 10.000'i aşkın çalışmayı kapsıyor; öncül eserler, incelemeler, operalar ve müze sergileri dahil toplam yapıt sayısı ise 13.211'dir.

Diğer üç mit için rakamlar bundan oldukça düşük; bunun sebebi kısmen, bibliyografyaların eksik olmasıdır, fakat rakamları yine de çok yüksek. İkinci kısmın basım tarihi olan 1615'ten sonraki elli yıl içinde *Don Quijote*'nin 22 İspanyolca edisyonu var ve 1937 yılına dek İspanyolca edisyonların toplam sayısı 441.[5] İlk elli yıl içinde çeviri-

[4] *Faust-Bibliographie*, II. Kısım, cilt 1, s. v.

[5] Jeremiah D. M. Ford ve Ruth Lancing, *Cervantes: A Bibliography* (Cambridge, MA, 1931). Ayrıca bundan önce basılmış iki bibliyografyaya daha başvurdum: Raymond L. Grismer, *Cervantes: A Bibliography*, 2 cilt (New York, 1946 ve Minneapolis, 1963) ve Don Leopoldo Rius, *Bibliografa critica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, 3 cilt (Madrid, 1895). *Don Quijote* edisyonları için şu eserden faydalandım: *Don Quixote Bibliographia critica de ediciones del Quixote impresas desde 1605 hasta 1917*, Juan Sune Benages ve Juan Sune Funbuena, 1937'ye dek getirenler J.D.M. Ford ve C.T. Keller (Camb-

lerin sayısı 29'dan az değil ve çeviri sayısı toplamda 928. 1990'a dek *Don Quijote* hakkındaki yazıların toplam sayısı 3783.[6]

Don Juan ise başta çok daha yavaşmış. 1630 yılını ilk basımın tarihi olarak kabul edersek, ilk elli yıllında *El Burlador*'un sadece dört edisyonu var.[7] Fakat bu eser, erken bir tarihte, hatırı sayılır bir uluslararası ilgi görmüş. Aynı dönemde Felemenkçe, İtalyanca, Fransızca ve İngilizce olmak üzere dört dilde 17 çeviri veya uyarlama var.[8] Sonrasındaysa İspanyolcada 37, diğer dillerde 1727 versiyonu yayımlanmış.[9] Hikâyenin muazzam bir şekilde yayılması, yabancı dillerdeki bu görece sonraki versiyonları sayesinde olmuştur.[10] Singer'in bibliyografyasında her yabancı dil için ayrı bir sınıflandırma yok; fakat Leo Weinstein, eksikli çalışmasında 101 Fransızca, 90 Almanca, 47 İngilizce, 27 İtalyanca, toplamda 265 versiyon sıralı-

ridge, MA, 1939).

[6] Dana B. Drake, *Don Quixote (1894-1970): A Selective Annotated Bibliography,* 3 cilt (Chapel Hill, 1974; Miami, 1978; New York, 1980). Drake'in listelediği toplam 1178 maddeye, eski çalışmaları temsil etmesi adına "Övgüler", "Biyografiler ve kaynakçalar" ve "Özel konular" başlığı altındaki listeleri ekledim; Ford ve Lancing'e göre, *Don Quijote* toplamda 2205 kez özellikle belirtilmiş; *Cervantes*, "Biyografiler ve kaynakça notları" ve "Notlar ve yorumlar" konulu 400 madde için bkz. Leopoldo Rius, *Bibliografia critica*, 2.I-148, 169-246.

[7] Tirso de Molina, *El Burlador*, ed. Luis Vasquez (Madrid, 1989), s. 91.

[8] Everett W. Hesse, "Catalogo bibliografica de Tirso de Molina", *Revista estudios* içinde (Madrid, 1949), s. 781-889; Leo Weinstein, *Metamorphoses of Don Juan* (1959; New York, 1967), s. 192, 193, 199, 207; Armand Edwards Singer, *A Bibliography of the Don Juan Theme, Versions and Criticism* (Morgantown, W.Va., 1954, Ek kısmıyla birlikte), s. 353.

[9] Singer, *Bibliography* (1965), s. 172 ve "Versiyonlar" kısmının tamamı. Don Juan hikâyesinin yayılması için özellikle bkz. Georges Gendarme de Bevotte, *La lègende de Don Juan* (Paris, 1906), s. 95-139 ve Oscar Mandel, ed., *The Theatre of Don Juan: A Collection of Plays and Views, 1630-1963* (Lincoln, Nebr., 1963), s. 41, 100-110.

[10] Singer, *Bibliography* (1965), s. 29-191; benim şüphesiz kusurlu olan sayımım, bu eseri temel alıyor.

yor.[11] Bunlardan İspanyolca 42, Fransızca 47, İngilizce 20 ve İtalyanca 12'si tiyatro oyunudur; ayrıca taklitleri arasında pek çok opera, bale, şiir, roman ve öykü de mevcut. Kitapla ilgili yazılara gelince, Singer toplamda yaklaşık 4600 metinden bahsediyor.[12]

Robinson Crusoe hakkındaki bibliyografya daha az. Ama doğru, *Robinson Crusoe and its Printing*[13] [Robinson Crusoe ve Basımları] adlı koca bir kitap var ve ayrıca Defoe'nun eleştirel çalışmalarına dair Spiro Peterson'un bir incelemesi mevcut.[14] fakat *Crusoe* baskılarının başlıca uluslararası listesi hâlâ Hermann Ulrich'in 1898'de basılmış *Robinson and Robinsonaden* adlı kitabıdır;[15] aynı zamanda ufak bir ek de mevcut.[16] Ullrich, daha ilk yıllarından itibaren *Crusoe*'nun büyük başarı yakaladığını gösteriyor. İlk iki yılında İngilizce en az 7 edisyonu çıkmış ve ilk elli yılda toplam 13 edisyon var. Çevirilere gelince, yayımlanmasının ardından ilk iki yıl içinde Fransa'da 3, Almanya'da da 3 edisyonu var; 1719 ila 1769 arasında en az 27 çevirisi mevcut. İlk elli yıldaki bu toplam 40 edisyonu, ancak 51 edisyonla *Don Quijote* aşabilmiş. *Crusoe*'nun ileriki basımlarının sayısı da etkileyici; 1898'e kadar toplamda, İngilizce 196 edisyon, 110 da çeviri kayıtlara geç-

[11] Weinstein, *Metamorphoses*, s. 22-26.

[12] 1.372 yapıt şu kitaptan: Vern G. Williamsen (ed.) ve derleyen Walter Poesse, *An Annotated Analytical Bibliography of Tirso de Molina Studies, 1627-1977* (Columbia, Mo., ve Londra, 1979). Singer, kendi *Bibliography*'sinde listelenmiş 2600 kitaba ve makaleye ilaveten "yaklaşık 2000" tane daha bildiğini ve o zamandan beri bunları listelediğini ya da "listelemek üzere olduğunu" 1988 yılında yazmıştı; bkz. Singer, "The present state of studies on the Don Juan theme", *Tirso's Don Juan: The Metamorphosis of a Theme* içinde, editörler Josep M. Sola-Sole ve George E. Gingras (Washington, 1988), s. 2.

[13] Henry Clinton Hutchins, ed. (1925; New York, 1967).

[14] Peterson, *Daniel Defoe, A Reference Guide 1731-1924* (Boston, 1987).

[15] *Teil 1: Bibliographie* (Weimar, 1898).

[16] Hermann Ullrich, *Defoe's Robinson Crusoe: die Geschichte eines Weltbuches* (Leipzig, 1924).

miş.[17] Gerçek rakamlar kesinlikle daha büyüktür. Çocuklar için kısaltılmış veya sadeleştirilmiş sayısız edisyonu var; tıpkı özetler ve tekrar baskılar gibi, bunlar da çoğunlukla kaydedilmemiş, hatta kütüphanelerde kendilerine yer bulamamıştır. Buna rağmen, en az 932 kısaltılmış veya uyarlanmış versiyonu listelenmiş. Dahası, pek çok tekrar baskısı olsa da, Ulrich herhangi bir edisyonu bir tane diye saymıştır; örneğin tek edisyon için 18 kadar tekrar baskı yapıldığı olmuş.[18] *Robinson Crusoe*'yla ilgili inceleme eserlerine gelince, John Stoler'in *Daniel Defoe: An Annotated Bibliography of Modern Criticism, 1900-1990* [Daniel Defoe: Modern Eleştirinin Ayrıntılı Bir Bibliyografyası, 1900-1990] adlı eseri İngilizce 223 çalışma ve 238 çeviri listeliyor.[19] Buna ilaveten, biz de *New Cambridge Bibliography of English Literature*'dan [İngilizce Edebiyatı Yeni Cambridge Bibliyografyası] 20 kitap ve makale ekleyebilir, böylece 1900'dan önceki boşluğu bir nebze doldurabiliriz.[20] Dolayısıyla toplam sayı 481'dir.

Sayılarla ilgili tahminler muhakkak kıyaslanabilir gibi olmasa da, birkaç genel tespitte bulunmayı göze alabiliriz. Örneğin, en çok basılmış ve geniş kesimlerce tartışılmış anlatı, Faust'un hikâyesidir, gerçi XVII. yüzyılın ortasından itibaren Romantik döneme kadar ilginin düştüğünü de görüyoruz. Bu miti tekrar zirveye çıkaran, Goethe'nin *Faust*'u olmuştur; genelde Almanların rağbet ettiği bir hikâyeydi. Molière ve Mozart'la birlikte ünü canlanana kadar, Don Juan'a çok az ilgi duyulmuştur, özellikle de İspanya topraklarında. Bu hikâye aynı zaman-

[17] Ullrich, *Bibliographie*, s. 3-61.

[18] Ullrich, *Bibliographie*, s. 148-51. *Bibliographie*'nin 248 sayfasının 122'sini "hakikaten ciddi" kitaplara (*Wirkliche Robinsonaden*), yani Robinson Crusoe'yu temel alan özgün kitaplara ayırmış.

[19] Stoler, *Defoe: Bibliography* (New York, 1986). Yabancı dillerde yazılmış kitaplar çoğunlukla Robinson Crusoe incelemesi olarak sınıflandırılmaz, fakat aslında öyledirler.

[20] *New Cambridge Bibliography of English Literature*, George Watson, ed., 2 cilt (Cambridge, 1971).

da akademisyenleri de daha az cezbetmişti. Tirso'nun *El Burlador*'unun İngilizceye ilk çevirisinin ancak 1923 yılında yapılması (Harry Kemp tarafından) kesinlikle göze çarpıyor; üstelik Zorilla'mn oyununun çevirisiyse 1955 yılına dek neşredilmedi; o da Buenos Aires'te, çevirmenin (Walter Owen) kendi çabalarıyla gerçekleşmişti. Fakat kamuya mal olması bakımından, Don Juan muhtemelen tüm Batı dünyasında en çok tanınan mit şahsiyetidir; bunun sebebi kısmen, çok sayıda müzik, sinema ve tiyatro versiyonunun yapılmasıdır.

Bu dört mitin, özellikle XIX. yüzyılda geniş bir çevrede tedavülde olduğunu gösteren epeyce bir bulgu elimizde mevcut. Bu dönemde nüfus, okuryazarlık, refah ve boş vakit bayağı artış göstermişti; dolayısıyla, toplam kitap üretimi de yükselmişti. Başta Kitabı Mukaddes olmak üzere öteki kitapların bu dönemdeki dolaşımı çok daha genişti; her halükârda okuma alışkanlığının yayılması, her yer için geçerli değildi. Asya ve Afrika kıtaları, hem zenginlik ve eğitim, hem de yayın ve okuma konularında epey geri kalmıştı. Belki de *Robinson Crusoe*, farklı ülkelere ve toplumsal sınıflara nüfuz etme konusunda liderdi. XIX. yüzyılda Kıpticeye, Ermeniceye ve Bengal diline çevrildiğini biliyoruz.[21] *Don Quijote* da uluslararası alana erkenden girmiştir; Keltçeye ve Tibetçeye çevrilmişti; İspanyol akademisyen Astrana Martin, bu kitabın, kısmen bile olsa, en az altmış sekiz dile çevrildiğini iddia etmektedir.[22]

Ele aldığımız dönemin çoğunda Batı dünyasında ve ötesinde nüfusun ekseriyetle okur yazar olmadığını unutmamalıyız; fakat bu durumu bir an için göz ardı edersek, August Kippenberg'in 1892'de *Robinson Crusoe* için kullandığı ifade, bu dört mit için kesinlikle geçerlidir: "allbekanntes Werk", yani herkesin tandığı eser.[23]

[21] Pat Rogers, *Defoe: The Critical Heritage* (Londra, 1972), s. 24.

[22] E. C. Riley, *Don Quixote* (Londra, 1986), s. 176.

[23] August Kippenberg, *Robinson in Deutschland, 1731-1743* (Hanover, 1892). Kippenberg, Crusoe hakkında "kendisinden önce ya da sonra

Bu övgüyü, nispeten sade bir genç okuyucu olan George Borrow'un hikâyesi destekler. *Lavengro*'da (1851) şundan bahseder: Altı yaşındayken keşfettiği bir kitabın çizimleri "dizginlenemez merakını" uyandırmış ve tüm metni yalayıp yutmadan dinlenmemiş; böylece "bilgi patikasına ilk kez girmiş"; *Robinson Crusoe* sayesinde yavaş yavaş yol almış. Şu yorumu yapar: İngiltere'nin "hem Roma'dan hem de Yunanistan'dan daha iyi ozanları var, yine de o İngiliz ozanlara kıyarım, ama Defoe'ye kıyamam."[24]

Elbette, taşınır türde yayınlar, mitlerin yayılmasında tek araç değildi; aynı zamanda resimler ve tiyatro oyunları da vardı.

Muhtemelen *Don Quijote*, resimli sunumlarının sayısı ve niteliği bakımından rakipsizdir. İlk edisyonlarındaki çizimlerle başlayarak, yüzyıllar boyunca Hogarth ve Fragonard, Daumier ve Doré, Picasso ve Dali gibi seçkin sanatçıları içermiştir.[25] Halkın arasına girecek olursak, turist olarak kendi deneyimlerime dayanarak tahmin edebilirim ki, İspanya'da Don Quijote ve Sancho Panza'nın ahşap imgeleri, sayıları ve çeşitliliği bakımından İsa'yı ve Bakire Meryem'i fersah fersah aşacaktır. O halde görsel bakımdan *Don Quijote* önderliği alır. Çizimleriyle de yeni olan *Robinson Crusoe*'nun ilk edisyonu, kahramanının görüntüsünü sonsuza kadar belirlemiş oldu. Oysa Faust'un ve Don Juan'ın bilinen bir yüzleri yoktur; en azından, basılmış romanlarında çizimler arasında, genel kabul görmüş bir görüntüleri bulunmaz.

Mitlerin tiyatro oyunu, opera ve sinema gibi sözlü icralar aracılığıyla yayılması müthiş olmuştur, özellikle *Don Juan* için. Molière'in oyunu ve Mozart'ın operası hâlâ sahnelenir, Zorilla'nın oyunu ise çok daha geniş bir kesimin

basılmış hiçbir kitabın onun kadar dünya edebiyatına olağanüstü bir etkisi" olmamıştır diye yazar (alıntı: Rogers, *Critical Heritage*, s. 23).

[24] Alıntı: Rogers, *Critical Heritage*, s. 123-25.

[25] Bkz. Ford ve Lancing, *Cervantes Bibliography*, s. 238-39.

önüne çıkar. İspanyolca konuşan dünyanın Tüm Azizler Gününde onun yazdığı versiyon, yıllık kutlamaların temelini teşkil ediyor. Bu temsiller çoğunlukla, Zorilla'nın komik ve absürt uyarlamalarıdır ve günün önemine göre eklemeler yapılır; fakat her sene yüzlerce, hatta binlerce ürün ortaya çıkarılır; ve bu gelenek halen sürdülüyor.

Dolayısıyla 1990 tarihli bir Madrid temsilinin eleştirmeni şöyle yakınıyordu: "Yaşamlarımızda düzinelerce Tenorio seyretmiş, üstelik mitle ilgili yazılar, araştırmalar ve canlandırmalar görmüş eski kurtlar, bu geleneğin asli unsurlarını anımsatacak şeyleri arzuluyor: Aşk, güzel sözler, tutku, oyunun gerçek ateşi ve Don Juan'ın kırmızı pelerini." Ancak izleyiciye "doğalcı bakış açısına sahip" bir temsil sunulmuştur. "Oyunun genelde donuk ve yavaş tınısı" yüzünden hayal kırıklığına uğramış olan eleştirmen, kendi beklentilerinin ve "eski kurtlar"ın beklentilerinin, bu miti sunmakla ilgili yerleşik geleneğin el üstünde tutulmadığını gördüklerinde hüsrana uğradığını açıkça kabul eder.[26]

[26] Eleştiren: Edouardo Haro Tecglen, *El pais*, 1 Kasım 1990.

DİZİN

Âdem 73, 294
Adorno, Theodor 310, 316
Aeneas 143
Afrodit 165
Agrippa 56
Akinolu Thomas (Aziz) 34
Alberti, Leon Battista 160
Albertus Magnus (Aziz) 55
Altın Dal: Büyü ve Din Üzerine Bir Çalışma (Frazer) 287
Alva Dükü 168
Amadis de Gaula (de Montalvo) 88, 89, 91, 93, 121
Amadis (Galyalı) 88, 92
Amerika'da Demokrasi (Tocqueville) 300
Ames du purgatoire, Les (Mérimée) 271
Aminta 130, 132, 134, 135, 137, 142, 144
Amphitryon 143
Anatomy of Criticism (Frye) 291
Andrés 78
Anne (İngiltere Kraliçesi) 191
Annesley, Samuel 202
Aretino, Pietro 160
Ariosto, 78
Aristoteles 26, 78, 162, 222, 253, 254
Armesto, Victor Said 150
Arthur (Britonların kralı) 83, 84, 87, 98
Athena 165
Atkins, Stuart 253
Auden, W. H. 121
Augustinus (Aziz) 23, 33, 34
Autobiography (J. S. Mill) 335
Avellaneda, Alonso Fernandez de 98
Bacon, Francis 60, 159
Baines, Richard 54
Balzac, Honore de 233, 282, 300
Bamberg Piskoposu 28
Báñez, Domingo 169
Barrymore, John 336
Barthes, Roland 267, 330
Bartolo 79, 80
Batının Çöküşü (Spengler) 341
Baudouin 78, 92
Baukis 256
Bayard, Pierre du Terrail 86, 88
Beasley, Jerry 277
Begardi, Dr Philipp 29
Bellarmine, Robert (Aziz) 168
Bevotte, Georges Gendarme de 141
Bibliotheca Faustiana (Engel) 347
Blake, William 242, 243, 292
Blanca de Los Rios 176
Blanqui, August 300
Boiardo 78, 160
Book of the Art of Loving Nobly and the Reprobation of Dishonorable Love, The (Chapelain) 142
Book of Urizen, The (Blake) 242
Borromeo, Carlo 166
Borrow, George 353
Boswell, James 210
Brennan, Gerald 125
Brooke, Nicholas 70
Brooks, Cleanth 74
Brown, Jane K. 254
Budala (Dostoyevski) 284
Buddenbrooklar (Mann) 309
Bunyan, John 208
Burckhardt, Jacob 159, 160, 161
Burke, Edmund 240, 299
Burlador de Sevilla y convidado

de piedra, El (Tirso de Molina) xiv, 124, 125, 126, 132, 133, 141, 142, 143, 146, 147, 148, 149, 153, 154, 263, 264, 349, 352
Burnett-Taylor, Edward 287
Bush, Douglas 291
Büyük Dünya Tiyatrosu (Calderón) 254
Byron, Lord George Gordon 242, 263, 269, 270, 278

Calderón de la Barca, Pedro 126, 133, 178, 254
Calvin, Jean 166, 202, 297
Camerarius, Joachim 29
Campbell, Joseph 289, 297
Campbell, Roy 126
Campe, Johann Heinrich 227, 228, 229, 230
Camus, Albert 155, 156
Canisius, Peter 168
Canterbury Hikâyeleri (Chaucer) 92
Captain Singleton (Defoe) 192
Cassirer, Ernst 288, 292, 298, 336
Castro, Américo 124, 178
Catalinon 128, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 143, 153, 155, 156, 164, 265, 270, 274, 288
Cehennemde Bir Mevsim (Rimbaud) 72
Cervantes, Miguel de 75, 78, 80, 81, 85, 86, 90, 91, 92, 97, 98, 100, 102, 105, 108, 109, 111, 112, 115, 116, 117, 121, 122, 123, 141, 148, 164, 165, 169, 171, 172, 173, 174, 178, 179, 244, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 344
Chapelain, Andre la 142
Charlemagne (I. Karl, Kutsal Roma İmparatoru) 78, 79, 80, 83, 87, 92, 117
Charles, I. (İngiltere Kralı) 63
Chateaubriand, François-Auguste-René de 240, 243, 282
Chaucer, Geoffrey 92
Chesterfield, Lord 154
Chrétien de Troyes 84
Cibber, Theophilus 220
Ciutti 275
Claramonte, Andrés de 125
Close, Anthony 279, 280, 281
Coetzee, J. M. 319
Cohen, Percy S. 287, 288, 290, 291, 292, 293, 295
Coleridge, Samuel Taylor 199, 200, 233, 279
Colonel Jack (Defoe) 192
Complete English Tradesman, The (Defoe) 192, 198, 206
Condenado por desconfiado, El (Tirso de Molina) 170
Corpus Hermeticum 23
Cortés, Hernando 89
Counter-Renaissance, The (Haydn) 168
Croce, Benedetto 239
Cuma 188, 193, 207, 208, 216, 217, 218, 319, 320, 323, 324, 325, 326, 327, 330, 331, 332, 333
Cuma ya da Pasifik Arafı (Tournier) 319, 327, 328, 329, 331
Curtis, Mark H. 63

Çarmıh Yolcusu (Bunyan) 221
Çiftçilik Sanatı-Georgica (Vergilius) 213

Dali, Salvador 353
Daniel Defoe: An Annotated Bibliography of Modem Criticism (Stoler) 351
Dante Alighieri 85, 160
Da Ponte, Lorenzo 263, 268, 274, 275
d'Arc, Jeanne x, 165
Daumier, Honore 353
De Civitate Dei (Augustinius) 33
Defoe, Daniel xiii, 183, 184, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 218, 219, 220, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 319, 320, 321, 322, 323, 325, 326, 328, 329, 330, 333, 350, 353
De l'Allemagne (Staël) 242
Deleuze, Gilles 328
Deliliğe Övgü (Erasmus) 109
Descartes, Rene 297
Devlet (Platon) 241
Dido (Kartaca Kraliçesi) 143
Dieckmann, Liselotte 255
Dies Irae (ilahi) 152
Doktor Faustus (Mann) 307, 311, 314, 316, 318, 336
Doktor Faustus'un Yaşamının ve Ölümünün Trajik Hikâyesi (Marlowe) 50, 52, 58, 60, 63, 65, 66, 69, 154, 172, 311, 348
Doktor John Faustus'un Lanetli Yaşamının ve Hakettiği Ölümünün Hikâyesi (Faust Book, Gent) 50
Dom Juan; ou, Le festin de pierre (Moliere) 263, 264
Doña Ana 129, 130, 132, 134, 136, 142, 147, 272
Doña Isabel 126, 127, 128, 129, 130, 132, 134, 136, 142, 145, 146, 147, 155
Don Diego Tenorio 129
Don Giovanni (Mozart) 129, 267, 268, 270
Don Giovanni Tenorio (Goldoni) 267
Don Gonzalo de Ulloa (Kumandan) 129, 130, 132, 139, 140, 144, 145, 147, 152, 153, 155, 264, 266, 272, 273, 275, 288
Don Juan xiii, xiv, xv, xvi, 91, 105, 124, 135, 137, 150, 161, 162, 163, 164, 165, 170, 179, 220, 263, 264, 266, 268, 269, 271, 273, 274, 275, 276, 283, 288, 293, 294, 327, 341, 344, 346, 347, 349, 352, 353
Don Juan (Byron) 242, 244, 269, 270, 278
Don Juan de Manara: La chute d'un ange (Dumas) 271
Don Juan de Tessis 124
Don Juan Tenorio 126, 128, 129, 130, 131, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 271
Don Juan Tenorio (Zorilla) 271
Don Juan und Faust (Gabbe) 270
Don Luis Mejia 271, 272, 275
Don Octavio 126, 127, 128, 129, 130, 132, 134, 136, 145, 146
Don Pedro Tenorio 127, 128, 145, 146, 147
Don Quijote (Cervantes) 78, 80, 81, 83, 86, 90, 91, 92, 97, 99, 104, 114, 121, 122, 125, 142, 148, 171, 174,

211, 220, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 337, 348, 349, 350, 352, 353
Don Quixote xiii, xiv, xv, xvi, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 134, 161, 162, 163, 164, 165, 171, 179, 220, 277, 281, 282, 283, 293, 294, 341, 344, 346
Doré, Gustave 353
Dostoyevski, Fyodor 244, 283, 284, 285
Dulcinea (Aldonza Lorenzo) 77, 78, 84, 85, 94, 98, 101, 102, 103, 113, 114, 118, 119, 121, 163
Dumas, Alexander 271
Dumont, Louis 296, 297, 340
Durandarte 117, 120
Durkheim, Emile 289, 292
Düşman (Coetzee) 319

Efeslilere Mektup (Pavlus) 33
Elaine 83
Elements of Individualism, The (McCall) 302
Eliot, T. S. 343
Elvire 264, 265, 275
Emerson, Ralph Waldo 338
Emile 222, 223, 224, 226, 230
Emile (Rousseau) 221, 224, 227, 298, 320
Engels, Friedrich 30
Entremès de los romances 79, 80
Erasmi 307
Erasmus, Desiderius 26, 40, 109, 167, 168, 171
Eski Rejim ve Devrim (Tocqueville) 300
Essais sur l'individualisme: Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne (Dumont) 296
Etika (Spinoza) 328
Euryalus 112

Family Instructor, The (Defoe) 191
Faust xiii, xiv, xv, xvi, 21, 22, 25, 51, 61, 75, 91, 105, 125, 141, 161, 162, 163, 164, 165, 172, 220, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 293, 294, 311, 316, 318, 327, 341, 342, 344, 346, 347, 351, 353
Faust-Bibliographie (Henning) 347
Faust: Bir Fragman (Goethe) 246
Faust Book (Gent) 50, 57, 60
Faustbuch xiv, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 56, 57, 58, 60, 67, 162, 172, 245, 246, 307, 310, 311, 315, 341, 343, 347, 348
Faust, George 21, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 53, 55, 56, 57, 60, 73
Faust (Goethe) 242, 244, 246, 248, 253, 254, 255, 259, 315, 348
Faust: Trajedi (Goethe) 246
Faustus (Aziz) 23
Faustus, Doktor 51, 57, 58, 59,

60, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 154, 162, 163, 164, 179, 249, 260, 307, 310, 316
Faustus, Johann xiv, 43
Felipe, III. (İspanya kralı) 148, 171
Felipe, II. (İspanya kralı) 171
Felipe, IV. (İspanya kralı) 148, 177
Felix Krull (Mann) 309
Felsefenin Sefaleti (Marx) 228
Female Quixote, The (Lennox) 277
Ficino, Marsilio 23
Fielding, Henry 277, 279
Finn, Huckleberry 72
Flanders, Moll 218
Foe, James 190
Fortunate Mistress; or, Roxana, The (Defoe) 192
Fragonard, Jean-Honore 353
Franciscus, John 27
François, I. (Fransa kralı) 88, 89
Frazer, James 287
Freud, Sigmund 101, 288, 289, 328, 335, 339
Friedrich (Büyük; Prusya kralı) 237
Frye, Northrop 291

Gabbe, Christian Dietrich 270
Gadamer, Hans Georg 234
Galahad 83
Galatea (Cervantes) 174
Galileo 231
Gandalin 93
Ganelon 92
Gargantua ve Pantagruel (Rabelais) 109
Gast, Johannes 36, 38
Genette, Gérard 332
Génie du Christianisme, Le (Chateaubriand) 243
Genius of Spain (de Madariaga) xiv
Gent, P. F. 50
Gerbert 49
Gil Berrugo de Texares (bkz. Gabriel Tellez) 124
Gildon, Charles 204, 216
God's Revenge Against Murther 204
Goebbels, Joseph 336
Goethe, Johann Wolfgang von 30, 51, 233, 234, 238, 239, 241, 242, 245, 246, 247, 249, 253, 254, 255, 258, 259, 261, 262, 269, 276, 280, 281, 298, 299, 312, 315, 316, 342, 343, 347, 348, 351
Goldoni, Carlo 267
Grace Abounding (Bunyan) 208
Graves, Richard 277
Graves, Robert 290
Greene, Graham 344
Greene, Robert 62
Green, T. H. 302
Gregorius, IX. (Papa) 34
Gregorius, VII. (Papa) 55
Greg, W. W. 58, 73
Gretchen 250, 251, 253, 254, 258, 260
Grundrisse (Marx) 228
Guinart, Roque 99, 280
Guinevere 83, 119

Hamann, Johann Georg 234
Hamlet (Shakespeare) xiv, 281
Hardenberg, Baron Friedrich von 241
Harley, Robert 191
Harvey, William 231

Havva 32, 73, 165, 198, 294
Haydn, Hiram 168
Hegel, G. W. F. 156, 281, 324
Heine, Heinrich 280, 281
Helen (Truvalı) 28, 51, 64, 71, 162, 251, 252, 254, 255, 260
Heller, Erich 262, 311, 315
Helmstetter, Georgius 21
Henning, Hans 21, 41, 347, 348
Herder, Johann Gottfried 230, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 280, 326
Historia von D. Johann Fausten (Henning) 41, 42, 43, 44, 45, 46, 57
Hitler, Adolph 313, 317, 318, 336
Hobbes, Thomas 63
Hobhouse, L. T. 302
Hogarth, William 353
Hogel, Zacharias 27
Homeros 27, 231, 235, 241, 243
Howe, Irving 208
Hölderlin, Johann 241
Huckleberry Finn'in Maceraları (Twain) 72
Hugo, Victor 240, 243
Huizinga, Johan 87
Hunter, J. Paul 203, 204
Hutten, Moritz von 29
Hutten, Philipp von 29
Hutten, Ulrich von 29
Hyperion (Keats) 242

Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, El (Soriano, Morales) 75, 81
Innocentius, VIII. (papa) 35
Introduction to a Scientific System of Mythology (K. Muller) 241
Ioannes, XIII. (Papa) 55

İbn-is-Serrac 92
İsviçreli Robinson Ailesi (Wyss) 227
İtalya'da Rönesans Kültürü (Burckhardt) 159
İtiraflar (Augustinus) 23
İtiraflar (Rousseau) 226
İvanova, Sofya 283

James, Henry 233
Johnson, Samuel 220, 277, 338
Joseph Andrews (Fielding) 277
Journal d'un poete (Vigny) 282
Journal of the Plague Year, A (Defoe) 192
Jouvet, Louis 264, 266
Joyce, James 219, 343
Juan de la Cruz (Aziz) 168
Jung, Carl 288, 289, 328
Jure Divino (Defoe) 201

Kabala 26
Kâbil 162
Kahramanın Sonsuz Yolculuğu (J. Campbell) xvi
Kalidasa 255
Kant, Immanuel 234
Kapital, Das (Marx) 228
Kara Prens 86
Karl, V. (Carlos, I.; İspanya kralı) 85, 86, 89
Keats, John 242
Kerényi, Karl 316
Kerman, Joseph 269
Kierkegaard, Søren 267, 268, 270
Kippenberg, August 352

Konstantinopolis Konsili 33
Kral Lear (Shakespeare) 340
Krämer, Heinrich 34
Kreutznaer 183
Ksenofanes 241
Ksuri 185, 215
Kutsal Havariler Petrus ve Pavlus'un İşleri 24, 25
Kutsal Ruh (Tournier) 319, 321, 326, 328
Kyd, Thomas 53, 54

Lammenais 300
Lancelot 83
Lancelot (de Troyes) 84
Lasch, Christopher 339, 340
Lavengro (Borrow) 353
Leach, Edmund 290
Lennox, Charlotte 277
Leporello 270, 275, 288
Lercheimer (Witekind), Augustin 56
Lessing, Gotthold 246
Letter to the Dissenters (Defoe) 203
Leverkühn, Adrian 307, 308, 317, 318, 343
Lévi-Strauss, Claude 287, 290, 291, 292, 294, 327
Lewis, C. S. 84
Liberalism (Hobhouse) 302
Life and Adventures of Sir Lancelot Greaves, The (Smollett) 277
Life and Labour; or, Characteristics of Men of Industry, Culture and Genius (Smiles) 213
Lives of the Poets, The (Cibber) 220
Locke, John 69, 72, 298
Lodge, Thomas 62
Lopes de Hoyos, Juan 171
Lorrain, Claude 341
Loyolalı Ignatius (Aziz) 90
Luis (de Leon), Gırnatalı 89
Lukes, Steven 299
Luther, Martin 30, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 46, 48, 49, 56, 154, 166, 169, 172, 202, 313

MacKay, Dorothy Epplen 150
Madariaga, Salvador de xiv, 110
Maine, Henry Sumner 73
Maistre, Joseph de 299
Malinowski, Bronislaw xv, 287, 289, 292
Malleus Maleficarum (Krâmer ve Sprenger) 35
Man and Superman (Shaw) 344
Manara, Miguel 271
Mandel, Oscar 155
Manlius, Johannes 36, 37, 56
Mann, Thomas 307, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 336, 343
Mao Ze-dung 296
Maranon, Gregorio 124
Marlowe, Christopher 30, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 125, 141, 154, 162, 163, 164, 165, 169, 172, 174, 175, 178, 179, 246, 249, 252, 259, 260, 276, 311, 342, 348
Marshall, William 87
Marx, Karl 30, 227, 228, 229, 230, 244
Maximilian, I. (Kutsal Roma İmparatoru) 28
Maykov 283

McCall, William 302
McKendrick, Melveena 174
Medici, Cosimo de 22
Medine-Sidon Dükü 211
Mefistofeles (*Faustbuch*) 43, 44, 46, 57, 162, 163
Mefistofeles (Goethe) 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 315
Mefistofeles (Mann) 307, 315, 343
Mefistofeles (Marlowe) 64, 66, 67, 71, 141, 252
Mefistofeles (Valéry) 342
Melanchthon, Philip 36, 37, 38, 57
Memoirs of a Cavalier (Defoe) 192
Menendez-Pidal, Ramon 123
Mérimée, Prosper 271
Merlin 98, 120
Meryem Ana (Bakire) 39, 165, 271, 353
Mill, James 335, 336
Mill, John Stuart 302, 335
Milton, John 137, 202
Mişkin 284, 285
Molière 127, 137, 263, 264, 265, 266, 267, 274, 275, 351, 353
Moll Flanders (Defoe) 192
Mon Faust (Valéry) 342
Monsieur Quixote (Greene) 344
Montaigne, Michel Eyquem de 89
Montalvo, Garcia Ordóñez (Rodrigues) de 88
Montemayor, Prudencio de 169
Montesinos 117, 118, 120
Montesinos mağarası 117, 118, 119, 120, 121
Moore, John Robert 190
Moor, Karl 280
Morris, Colin 296
Mota, Marki de la 129, 130, 132, 134, 136, 138
Mozart, Wolfgang Amadeus 129, 263, 267, 268, 269, 270, 275, 288, 351, 353
Muller, Karl Ottfried 242
Muller, Wilhelm 245
Musset, Alfred de 271
Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry (Bush) 291

Nabokov, Vladimir 80
Namouna (Musset) 271
Narsisizm Kültürü: Umutların Azaldığı Bir Çağda Amerikan Yaşamı (Lasch) 339
Nashe, Thomas 62
Neri, Philip (Aziz) 168
Neron (İmparator) 25
New Cambridge Bibliography of English Literature 351
Newton, Isaac 69, 231
New Yorker 217
Nietzsche, Friedrich 311
Nouveau Robinson (Campe) 227, 228
Novak, Maximilian 201
Nysos 112

Odysseus (Homeros) 217
Odysseus 136
Oidipus 288, 290, 291, 294
Olivares Kontu 177
Oliver 111
On Literature and the Fine Arts (Schlegel) 242
Orestes 112
Oriana, Prenses 88
Origenes 68
Original London Post gazetesi 190
Orlando furioso (Ariosto) 78

Orlando innamorato (Boiardo) 78, 92
Ortega y Gasset, Jose 96
Orwell, George 106, 107, 109
Owen, Robert 302
Owen, Walter 352

Özgürlük Üstüne (Mill) 335

Palmerin of England (Cabral) 89
Panza, Sancho 92, 93, 94, 95, 98, 99, 100, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 118, 121, 123, 164, 279, 280, 281, 294, 317, 341, 344, 353
Paracelsus 56
Paracuellos de Cabañas (bkz. Gabriel Tellez) 124
Parker, A. A. 157
Parker (Başpiskopos) 61
Parnassus Oyunları 62
Parsons, Talcott 340
Paulus, III. (Papa) 166
Paulus, IV. (Papa) 167
Paulus, V. (Papa) 169
Pavlus (Aziz) 33, 296
Peele, George 62
Pepys, Samuel 210
Percy (Piskopos) 238
Peterson, Spiro 350
Petrarca 85, 160
Petrus (Aziz) 24, 25, 37, 41, 311
Philemon 256
Phillips, John 276
Philomusus 62
Philosophie der Kunst (Schelling) 280
Picasso, Pablo 353
Pico della Mirandola 23, 27
Pire, George 221
Pisagor 68
Pius, IV. (Papa) 166
Plan of the English Commerce, A (Defoe) 192
Platon 23, 26, 65, 241
Poetika (Aristoteles) 253
Political History of the Devil, A (Defoe) 192
Politika (Aristoteles) 162
Polyphemus 27
Practice of Piety (Bayly) 204
Prawer, S. S. 228
Prelüd (Wordsworth) 278
Price, Martin 214
Professio Fidei Tridentinum (Trento Konsili) 166
Prometheus 245
Prometheus Unbound (Shelley) 242
Pulci 160
Puşkin, Aleksander 270, 283
Pylades 112

Quijada, Alonso 75

Rabelais, François 109
Raglan, Lord 289
Rahv, Philip 291
Raleigh, Sör Walter 175
Rambler, The (dergi) 277
Rank, Otto 288
Räuber, Die (Schiller) 280
Reeve, Henry 300
Reinaldos (Montalbán'lı ; Renaud de Montauban) 92
Reliques of English Poesy (Percy) 238
Reuchlin, Johann 26
Review, The (Dergi) 191, 210
Rey, Manuel Penedo 176
Ricardo, David 228

Richard I ("Aslan yürekli"), İngiltere kralı 87
Richter, Jean Paul 280, 281
Riefenstahl, Leni 336
Riesman, David 339
Riley, E. C. 121
Rimbaud, Arthur 72
Riquer, Martin de 90
Robinson and Robinsonaden (Ullrich) 350
Robinson Crusoe xiii, xiv, xv, xvi, 91, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 193, 194, 196, 197, 199, 200, 201, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 221, 222, 223, 224, 225, 228, 229, 230, 293, 294, 341, 344, 346, 350
Robinson Crusoe and its Printing, The (Hutchins) 350
Robinson Crusoe'nun Yaşamı ve Olağanüstü Serüvenleri Boyunca Ciddi Düşünceleri: Melekler Dünyasına Dair Düşüyle Birlikte (Defoe) 189, 193, 194, 203, 210, 211
Robinson Crusoe'nun Yeni Serüvenleri (Defoe) 189, 193, 208, 211, 214, 225
Robinson Crusoe (*Robinson Crusoe'nun Yaşamı ile Olağanüstü Şaşırtıcı Serüvenleri*, Defoe) xiii, 183, 184, 190, 192, 194, 195, 196, 198, 199, 202, 203, 204, 208, 210, 211, 212, 213, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 228, 230, 244, 276, 326, 337, 350, 351, 352, 353
Robinson (Spark) 319
Roland 111, 117, 120
Romanın Yükselişi (Watt) ix, 202
Rougemont, Denis de 84
Rousseau, Jean-Jacques 210, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 244, 282, 298, 299, 319
Roxana 218
Rufus, Conrad Murianus 26

Sade, Marki de 262
Saint-Hyacinthe, Thémiseul de 221
Saint-Simon, Claude Henri de 300
Sakuntala (Kalidasa) 255
Sales, François de (Aziz) 168
Samson 137
Samson Agonistes (Milton) 137
Santayana, George 69
Sartre, Jean-Paul 328
Schelling, Friedrich von 241, 280
Schiller, Friedrich von 280
Schlegel, August von 241, 242, 280
Schlegel, Friedrich von 241, 242, 280
Schoenberg, Arnold 310
Schorer, Mark 292
Self Help (Smiles) 302
Selkirk, Alexander 194, 199, 321
Sermones Convivales (Gast) 36
Serre, Michel 267
Seyyid Hâmid (Badincani) 104, 115, 116, 118, 121, 122
Sezar, Julius 161, 245
Sganarelle 265, 274
Shaftesbury Baronu 237
Shakespeare, William xiv, 125, 246, 279, 281, 345
Shapiro, Karl 342
Shaw, George Bernard 344

Shelley, Percy Bysshe 242
Shelton, Thomas 276
Shortest Way of the Dissenters, The (Defoe) 191
Sickingen, Franz von 30
Silvester, II. (Papa) 49
Simun Magus 23, 24, 25, 37
Smiles, Samuel 213, 302
Smith, Adam 197, 228
Smollett, Tobias 277
Sokrates 161, 296
Sommerreise, Eine (Tieck) 281
Sotomayor, Alonso de 86
Sources of the Faust Tradition from Simon Magus to Lessing, The (Palmer ve More) 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 36, 37, 38, 50, 56, 57, 60
Sir Gawain ve Yeşil Şövalye 87
Spark, Muriel 319
Spengler, Oswald 341
Spies, Johann 41, 42
Spinoza, Baruch 328
Spirit of Hebrew Poetry, The (Herder) 240
Spiritual Quixote, The (Richard Graves) 277
Spitzer, Leo 122
Sprenger, Jacob 34
Staël, Madame de 242
Starr, George 203
Stibar 29
Stogdon, Hubert 202
Stoler, John 351
Studioso 62
Sullivan, Henry W. 169, 170, 171
Summis Desiderantes (Papa VIII. Innocentius) 35
Sutherland, James 190, 214
Swift, Jonathan 220
Tan largo me lo fiáis (Tirso de Molina) 132, 133, 138
Tartuffe (Molière) 263
Taş Misafir (Puşkin) 270
Tatyana 283
Tawney, R. H. 209, 210
Tellez, Fray Gabriel 124, 176, 177
Teresa (Azize) 90, 168
Thomas å Kempis 224
Thüringen Vakayinamesi (Hogel) 27
Tieck, Ludwig 280, 281
Tinin Görüngübilimi (Hegel) 156
Tirso de Molina (bkz. Gabriel Tellez) 124, 125, 126, 129, 133, 134, 135, 137, 142, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 156, 157, 158, 164, 165, 169, 170, 171, 172, 176, 177, 178, 179, 263, 264, 265, 267, 269, 274, 276, 288, 327, 347, 352
Tisbeå 128, 130, 132, 134, 135, 137, 138, 142, 143
Tischreden (Luther) 35
Tocqueville, Alexis de 300, 301
Todorov, Tzvetan 259
Tournier, Michael 319, 320, 321, 323, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 341, 343, 345
Trabajos de Persiles y Sigismunda, Los (Cervantes) 123
Trastamara, Don Henri de (II. Enrique) 86
Tratto del governo della famiglia (Alberti) 160
Trento Konsili 166, 167, 168, 169, 170, 172
Tristan (de Troyes) 84
Tristan (şövalye) 84, 327, 330
Tritheim, Johannes 22, 23, 25, 26, 28, 30, 37

Troeltsch, Ernst 209, 297
Turner, Victor xvi
Twain, Mark 72

Ullrich, Hermann 350
Ulysses (Joyce) 343
Unamuno, Miguel de 95, 151
Ur-Faust (Goethe) 246

Valdés, Juan de 89
Valéry, Paul 342
Van Effen, Justus 221
Varlık ve Hiçlik (Sartre) 328
Vega, Lope de 126, 177, 178
Vergilius 102, 160, 213, 214
Vico, Giambattista 230, 231, 232, 233, 239, 240
Vigny, Alfred de 282, 285
Vincent de Paul (Aziz) 168
Vinci, Leonardo da 160
Virdung, Johannes 22
Vives, Luis 89
Vol du vampire, Le (Tournier) 330
Volk (Herder) 235, 238, 239, 240
Volkslieder (Herder) 238
Voltaire 240, 282
Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele (Herder) 236

Wade, Gerald E. 124
Wagner 44, 46, 163
Waldeck Vakayinamesi 29
Walsingham, Sör Thomas 175
Walter, Bruno 310
Watson, Thomas 175
Weber, Max 217, 295, 297, 340
Weinstein, Leo 263, 349
Wier, Johannes 38
Wilhelm Meister (Goethe) 298
William, III. (İngiltere kralı) 191
Wilson, Margaret 176
Wordsworth, William 240, 243, 278
Wyss, Johann Rudolf 227, 229, 230

Yeats, William Butler 343
Yeni Bilim 230
Yeter ki Sonu İyi Bitsin (Shakespeare) 345
Yevgeni Onegin (Puşkin) 283
Yuhanna (Aziz) 24, 54
Yusuf (Aramatyalı) 83

Zeitblom, Serenus 307, 313, 336
Zerdüşt 23
Zeus 143, 232, 235, 236, 290, 326
Zimbalist 307
Zimmerische Chronik 38
Zorilla, Jose y Moral 263, 271, 274, 275, 276, 352, 353
Zumel, Francisco 170
Zwingli, Ulrich 166

Özgün hikâyelere bakıldığında, Faust, Don Quijote ve Don Juan karakterlerinin nihai kaderleri, kendi dönemlerinin bireycilik karşıtlığını yansıtmaktadır: Faust ve Don Juan, cehennem ateşinde kavrulmakla cezalandırılırken, Don Quijote elaleme maskara olacaktır. Bu üçü, bireyciliğin ilerici dürtüsünü temsil etmektedir; ki bu dürtü, toplumun onaylamayışı yüzünden, bireyciliği baskı altına sokmuştu. Aradan geçen yüzyılın ardından bu kez de Defoe'nun Robinson Crusoe'su bireyi daha çok öne çıkartacaktı; gerçi o da Crusoe'nun yalnızlığının, aslında babasına karşı geldiği için bir ceza olduğunu söylüyordu.

Ian Watt bu kitapta, çağdaş dünyanın dört mitini irdeliyor; bu mitlerin hepsi XVI. ila XVIII. yüzyılda yaratılmıştır, yani tarihsel bakımdan yeni olan bir toplumun seçkin eserleridir. Watt, Faust (1587), Don Quijote (1605) ve Don Juan'ın (yaklaşık 1620) özgün hikâyelerinin, bu üç karakteri hiç pohpohlamadığını söylerken, bir yandan da, iki yüzyıl sonra ortaya çıkan Romantik dönemde, bu karakterlerin takdire şayan kişiler, hatta kahraman olarak nasıl yeniden yaratıldığını gösteriyor. Robinson Crusoe (1719) ise dinî, ekonomik ve toplumsal yeni tutumların temsilcisi olarak görülüyor.

Söz konusu bu dört mit de, çoğunlukla büyük yazarlar (Rousseau, Goethe, Byron, Dostoyevski) tarafından dönüştürülmüş ve bu yazarların bireyciliği öne çıkarmasıyla birlikte tüm dünyada daha çok talep görmeye başlamış; böylece bu ibret masalları, halk arasında rağbet gören seküler mitlere dönüşmüştü. Bu değişikliğin sebebi kısmen bireyciliğin kültürel ve siyasi ürün haline gelmesidir, fakat mitin kendisinin bir kavrama dönüşüp, insanları yönlendirme becerisine kavuşması da aynı derecede önemli bir sebeptir. Günümüzde bu dört mit şahsiyeti itibarlarını korumakta; ancak kitlesel eğlence endüstrisi (radyo, televizyon, filmler) zaman ve etki bakımından bunlara epey rakip doğurduğu için güçleri de azalmaktadır.

Bu dört şahsiyet, modern dönemin bireycilik sorunlarını göz önüne sermektedir: yalnızlık, narsisizm, benlik ile toplum çatışması. Bunlardan hiçbiri ne evlidir ne de kadınlarla uzun süreli ilişkiler yaşar; en yakın arkadaşlarıysa erkek uşaklarıdır. Mefistofeles, Sancho Panza, Catalinon ve Cuma, kendi ikincil rollerine sonuna kadar sadık kalıp bu durumdan hiç yakınmaz, yani kusursuz bir uşak gibi davranırlar. Bu da bize o dört şahsiyetin benmerkezci olduğunu gösteriyor. Her biri, kim olması gerektiğine dair kendi görüşünün peşinden giderken, aklımıza bir kahraman olarak kendi kişiliğine ve ideallerini yansıttığı topluma dair ciddi sorular ortaya koymakta.

IAN WATT. (1917-1999) İngiltere doğumlu edebiyat eleştirmeni ve tarihçisi. Cambridge'teki St. Johns College'da başlayan akademik eğitimini California ve Harvard üniversitelerinde tamamladı. 1952'de Berkeley'deki California Üniversitesi'nin İngilizce Bölümü'nde ders vermeye başladı. 1968-71 yıllarında Stanford Üniversitesi İngilizce Bölümü başkanlığını yürüttü. Daha sonra 1977-80 yıllarında Modern Düşünce ve Edebiyat Programı başkanı, 1980-85 yıllarında ise Stanford Beşeri Bilimler Merkezi yöneticisi olarak görev yaptı. Akademik kariyerinin sonuna kadar Stanford Üniversitesi Beşeri Bilimler Fakültesi'nde Jackson Eli Reynolds Profesörü olarak çalışmayı sürdürdü. Watt'ın eserlerinden başlıcaları şunlardır: *Conrad in the Nineteenth Century* (1979), *Conrad: Nostromo* (1988), *Don Juan and Robinson Crusoe* (1998) ve *Romanın Yükselişi* (2001; 2007, Metis).

ISBN 978-605-4787-14-2

BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ